

*И.В. КОНДАКОВ,
Ю.В. КОРЖ*

Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века

Сегодня, когда исполняется сто лет со дня смерти Ф. Ницше, мы можем беспристрастно, отрешившись от спекулятивных интерпретаций его творчества того или иного рода, взглянуть на то место, которое занимает великий немецкий мыслитель в мировой культуре XX века. Особенно увлекательной представляется проблема "Ницше в России", в какой-то степени уже получившая свое научное освещение [1-5]. Однако до сих пор остается не вполне ясным: что именно делало Ницше "властителем дум" русского Серебряного века (Вяч. Иванов); что находили в нем "родного" русские мыслители и художники. И, напротив, что привносили они своего, национально-русского, в понимание Ницше, в его облик, в интерпретацию его произведений, образов и идей - в контексте русской культуры рубежа веков. Несомненно, что интерес, испытываемый в постсоветской России к Ницше - мыслителю и художнику, во многом определяется теми же причинами и мотивами, что и в предшествующую переходную эпоху.

1

Появление Ницше в контексте русской культуры в качестве ее собственного самостоятельного персонажа весьма показательны для России как пример поглощения и аккумуляции ярчайших феноменов западноевропейской культуры своеобразным русским (или в целом российским) менталитетом. В этом же смысле можно определенно судить о русском вольтерьянстве, руссоизме и байронизме, русском кантианстве, гегельянстве и фейербахизме, русском позитивизме, марксизме и символизме, русском гуссерлианстве, экзистенциализме, фрейдизме и т.п. как о явлениях по преимуществу *отечественной культуры*. Действительно, Вольтер и Байрон, Руссо и Фейербах, Маркс и Кьеркегор выступали в контексте русской культуры лишь как знаки ее собственных философских направлений, верований, идейных борений.

Функциональное и ценностно-смысловое единство русской культуры последовательно интерпретировало все явления иного (или даже чуждого себе) духа как "родное" и вместе с тем как "вселенское" (Вяч. Иванов). Культурно-исторический генезис подобных явлений, возникающих в русской культуре на грани с культурой западноевропейской, объясняется не поверхностными заимствованиями и влияниями, а результатами духовного развития, имманентного самой русской (российской) культуре, т.е. как порождение самой национальной истории. Западноевропейские феномены служили лишь поводом соответствующего притяжения или отталкивания, а чаще всего - амбивалентного, крайне противоречивого отношения, сочетающего в себе

К о н д а к о в Игорь Вадимович - доктор философских и кандидат филологических наук, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета.

К о р ж Юлия Викторовна - музыковед, культуролог, аспирант Байройтского университета (Германия); в настоящее время живет в Вене.

взаимоисключающие тяготения и смыслы. Феномен Ницше - тому характерный пример¹.

Н. Бердяев характеризовал философию Ницше как "самое сильное западное влияние на русский ренессанс". Однако здесь же он подчеркивал, что "в Ницше воспринято было не то, о чем больше всего писали о нем на Западе, не близость его к биологической философии, не борьба за аристократическую расу и культуру, не воля к могуществу, а религиозная тема. Ницше воспринимался, как мистик и пророк". Недаром Бердяев особо подчеркивал, что влиял на русскую культуру Серебряного века Ницше "наряду с Вл. Соловьевым" [9, с. 246]. Еще точнее было бы, пожалуй, сказать, что Ницше повлиял на русскую культуру рубежа веков *через* Вл. Соловьева.

В самом деле, ключевой работой для понимания процессов "культурного освоения" чужого в русской культуре является поздняя статья Соловьева "Идея сверхчеловека", впервые опубликованная в журнале "Мир искусства" (1899. № 9), где наиболее отчетливо продемонстрирован (на примере философии Ницше) сам подход к аккумуляции идей и принципов западноевропейской философии и ее целенаправленному *освоению* и *у-своению* русской культурфилософской мыслью, а в конечном счете - механизм ее русификации.

В самом начале своей статьи Соловьев, ссылаясь на свежий номер московского журнала "Вопросы философии и психологии", цитирует фразу из книжного обзора В. Преображенского: "К некоторому несчастью для себя, Ницше делается, кажется, модным писателем в России; по крайней мере на него есть заметный спрос" [10, с. 48]. И тут же отвечает на поставленный вопрос - в чем заключается философско-исторический смысл культурной моды. «"Несчастье" такой *моды* есть, однако, лишь необходимое отражение во внешности того внутреннего факта, что известная идея действительно стала жить в общественном сознании: ведь прежде, чем сделаться предметом рыночного *спроса*, она, разумеется, дала ответ на какой-нибудь духовный *запрос* людей мыслящих» [И, с. 626]. И Соловьев приводит излюбленный им пример эволюции философской моды: 50-60 лет назад в России была мода на Гегеля (1830-1840-е гг.); затем, в 1860-70-е годы возникли "умственные увлечения" Дарвиным, Контом (т.е. позитивизмом). Соловьев видит в этом движении философской моды определенный духовный смысл. Так, он замечает, что "пройти через культ естествознания после гегельянских отвлеченностей было необходимо и полезно для всего русского общества в его молодых поколениях" [11, с. 627]. Но и этот этап, по убеждению русского философа, имеет для России свой культурфилософский смысл лишь как переходный этап к современному (для Соловьева) этапу.

Соловьев отмечает, что движение философской мысли и соответствующих "умственных увлечений" усложнилось. Речь уже не идет о соотношении "отсталых" и "переводных людей", движущихся к "одной и той же умственной станции"; подобная "прямолинейность" и "одностанционность" "нашего образовательного движения", как и «стадное "единомыслие"», по словам Соловьева, "давно исчезли". Умственное движение стало более плюралистичным, внутренне дифференцированным. «Людьми, особенно чуткими к общим требованиям исторической минуты, не владеет одна, а по крайней мере три очередные или, если угодно, модные идеи: экономический материализм, отвлеченный морализм и демонизм "сверхчеловека"». Отмечая, что эти три идеи связаны с тремя крупными именами (К. Маркса, Л. Толстого, Ф. Ницше), Соловьев решительно отдает предпочтение последней (ницшеанской) идее: "Первая обращена на текущее и насущное, вторая захватывает отчасти и завтрашний день, а третья связана с тем, что наступит послезавтра и далее. Я считаю ее самой интересной из трех" [11, с. 627]. Само по себе такое предпочтение (Соловьевым - Ницше), как, впрочем, и проблема выбора им одного из трех - чрезвычайно показательна для рубежа XIX-XX веков.

¹ См. также предыдущие совместные публикации авторов этой работы, в которых обсуждается место Р. Вагнера и отчасти Ф. Ницше в истории русской культуры.

Сопоставляя семантику марксизма, толстовства и ницшеанства как трех наиболее перспективных философских течений в европейской и мировой культуре начала XX века, Соловьев пронизательно раскрывает духовные перспективы каждого из них. «Всякая идея сама по себе есть ведь только умственное *окошко*. В окошко экономического материализма мы видим один задний, или, как французы говорят, нижний двор (*la basse cour*) истории и современности; окно отвлеченного морализма выводит на чистый, но уж *слишком*, до совершенной пустоты чистый двор бесстрастия, опрощения, непротивления, неделания и прочих *без и не*; ну, а из окна ницшеанского "сверхчеловека" прямо открывается необъятный простор для всяких жизненных дорог, и если, пускаясь без оглядки в этот простор, иной попадет в яму, или завязнет в болоте, или провалится в живописную, величавую, но безнадежную пропасть, то ведь такие направления ни для кого не представляют безусловной необходимости, и всякий волен выбрать вон ту верную и прекрасную горную дорожку, на конце которой уже издалека сияют среди тумана озаренные вечным солнцем надземные вершины» [11, с. 627, 628].

Чувствуется, что Соловьеву очень нравится открываемый ницшеанством безграничный нравственно-философский "простор" со всеми его рисками и озарениями. Ведь именно в таком противоречивом "всеединстве" различных контекстов для любого человека возникает возможность *свободного выбора* среди целого веера "жизненных дорог", духовных альтернатив (включая "яму", "болото", "безнадежную пропасть" и т.п.) *своего пути*, — той "горной дорожки" "среди тумана", которая, возможно, и ведет к "надземным вершинам", озаряемым "вечным солнцем". Соловьеву важно представить личную ответственность, соотнесенную с общими равными возможностями, а судьбу отдельного человека — сопряженную с историей всего человечества. Соединение рядом полярных вариантов судьбы — спасения и гибели, нравственно-религиозных вершин и бездн, "идеала Мадонны" и "идеала содомского" — в рассуждениях Соловьева выдает их органичность и сопряженность творчеству Достоевского с его предельными контрастами и острейшими конфликтами, личностными взлетами и падениями, приобщением к высшим истинам и отпадением от них. Подобно тому, как у Достоевского искус атеизма представал едва ли не единственным истинным путем к Богу, так и "демонизм" ницшеанского "сверхчеловека" оказывается у Соловьева оптимальным средством "внутреннего роста" общества по направлению к Богочеловечеству.

После такой историко-философской преамбулы Соловьев переходит к главной задаче — дать "разумную критику" ницшеанству, т.е. "показать главный принцип разбираемого умственного явления — насколько это возможно — с *хорошей стороны*" [11, с. 628]. Но прежде чем проанализировать этот аспект ницшеанства, русский философ сосредоточил внимание на его "дурной стороне". И сразу выяснилось, что и проблему "сверхчеловека", и всю идеологию ницшеанства Соловьев понимает очень по-русски, через призму романов Достоевского, — так, как если бы ницшеанство было придумано Раскольниковым или Иваном Карамазовым. Даже фразеология Соловьева предельно сближена с соответствующими философскими сентенциями персонажей Достоевского. «Презрение к слабому и больному человечеству, языческий взгляд на силу и красоту, присвоение себе *заранее* какого-то исключительного сверхчеловеческого значения — во-первых, себе единолично, а затем, себе коллективно, как избранному меньшинству "лучших", т.е. более сильных, более одаренных, властительных, или "господских", натур, которым все позволено (выделено нами. — *И.К., Ю.К.*), так как их воля есть верховный закон для прочих, — вот очевидное заблуждение ницшеанства». Но тут выясняется несколько неожиданная интерпретация хорошего и дурного, добра и зла, истины и заблуждения. Все эти пары смыслов сближены, даже совмещены, граница между ними оказывается неуловимой, а вся семантика ницшеанства оказывается амбивалентной. «Различие между истиною и заблуждением не имеет здесь для себя даже двух отдельных слов. Одно и то же слово совмещает в себе и ложь

и правду этой удивительной доктрины. Все дело в том, как мы понимаем, как мы производим слово "сверхчеловек". Звучит в нем голос ограниченного и пустого притязания или голос глубокого самосознания, открытого для лучших возможностей и предваряющего бесконечную будущность?» [11, с. 628, 629]

Мы видим, что открывающаяся альтернатива в понимании феномена "сверхчеловека" у Соловьева выглядит как выбор между двумя контекстами - *индивидуалистическим* ("сверхчеловек" как личное возвышение над себе подобными, как неограниченное себялюбие и желание личного господства) и *всеобщим*, надындивидуальным ("сверхчеловек" как представитель многих, а в идеале - всех людей, как человек, преодолевший в себе рамки узко личного, поднявшийся над своей ограниченной индивидуальностью до масштабов общечеловеческого, всемирного). За этой альтернативой стоит, разумеется, русская традиция коллективности, общинности, соборности, народности; традиция отказа от личного и личностного ради коллективного и общего; осуждения индивидуализма и эгоизма и апологии внеличного и безличного.

Переосмысление самой проблематики нищестанства в духе Достоевского позволило Соловьеву сделать еще шаг в сторону нового и необычного понимания идеи "сверхчеловека" в позитивном смысле. "Ключ" к такому пониманию дает речь Достоевского о Пушкине, где великий русский поэт предстает в качестве образца, идеала *все-человека* [12, с. 147]. Речь здесь идет не только о "всемирной отзывчивости" Пушкина, а в его лице - русского человека вообще (т.е. о своеобразном культурном космополитизме, наднациональности), но и о человеческой, гуманной отзывчивости - социальной, психологической, интеллектуальной - к другим по характеру и природе людям, о способности "вместить" в себя "иное" человеческое содержание, быть сопричастным к другим переживаниям, интересам, ценностям, представлениям.

Превращение человека в "сверхчеловека" ("всечеловека") понимается Соловьевым прежде всего в смысле его внутреннего самовозрастания: "...какой-то залог высшей природы в глубине души человеческой заставляет нас хотеть бесконечного совершенства" [11, с. 629]. Речь идет о "стремлении человека стать больше и лучше своей действительности, или стать сверхчеловеком, потому что истинность этого стремления относится не к тем или другим формам человеческого существа, а лишь к способу его функционирования в этих формах, что ни в какой необходимой связи с самими формами не находится" [И, с. 631]. Пушкинский контекст оказывается здесь определяющим, если не самодовлеющим.

Наконец, способность человека к творчеству, к сознательному и целеустремленному преобразованию действительности также делает его "сверхчеловеком" по сравнению с человеком, остающимся пассивным продуктом косных и неизменяемых обстоятельств. Ведь если для животного "действительность есть то, что *его* делает и им владеет", то в отношении человека дело обстоит гораздо сложнее. "...) Человек, хотя *тоже* есть произведение уже данной, прежде него существовавшей действительности, *вместе с тем* может воздействовать на нее изнутри, и, следовательно, эта действительность есть так или иначе, в той или другой мере то, что *он сам делает*, - делает более заметно и очевидно в качестве существа *собирающего*, менее заметно, но столь же несомненно и в качестве существа *личного*" [2, с. 629].

Человек отличается от животного прежде всего тем, что человеческая природа представляет собой столь универсальную *форму*, которая, "сохраняя все свои типичные черты, оставаясь существенно тою же, *может* вместить в себе *беспредельный* ряд степеней внутреннего - душевного и духовного - возрастания: от дикаря-полузверя который почти лишь потенциально выделяется из мира прочих животных, и до величайших гениев мысли и творчества". Если же говорить о человеке вообще (а не о каждом конкретном человеке), то ему, как и человечеству в целом, свойственен "внутренний рост, совершающийся в истории" [2, с. 630]. И этот "внутренний рост-человека - как глубинное свойство, запрограммированное в самой антропологической

природе, - содержит в себе потенциальные возможности самовозрастания человека в "сверхчеловека".

Таким образом, выясняется, что для Соловьева "сверхчеловек" - это одновременно и "всечеловек", и глубинная антропологическая природа всего человеческого рода, и ответственная, совестливая личность, стремящаяся к самосовершенствованию и вместе с тем к совершенствованию всей действительности и всего человечества, к достижению всеединства, и теург, творящий мир по аналогии с божественным Творением, и пророк, способный предвидеть будущее и приблизить его. Наконец, это возможность каждого человека и всего человечества в целом внутренне - духовно, нравственно, мистически - приблизиться к Христову идеалу и стать в той или иной мере Богочеловеком и Богочеловечеством, т.е. потенциально самим Христом.

Подобная реинтерпретация философии Ницше Соловьевым, а вслед за ним и другими русскими мыслителями рубежа XIX -XX веков в качестве феномена русской культуры оказалась возможной в результате последовательного *прочтения* Ницше сначала через призму творчества Достоевского, затем (под влиянием Достоевского и Ап. Григорьева) - через призму творчества Пушкина, т.е. в контексте его "всемирной отзывчивости". Правда, для этого потребовалось немного "исправить" Ницше, а именно — "вычесть" из его учения демонстративное антихристианство, наполнив его творчество тем широким, свободным, модернизированным христианством, которое выстраивал сам Соловьев. Наконец, возникла возможность трактовать Ницше совсем отвлеченно - как явление мирового духа, доступное любому свободному пониманию, не обремененному какой-либо определенной нормой или традицией. При этом конкретно-историческое и западноевропейское начала в творчестве Ницше последовательно истончались, бледнели, а духовная печать, накладываемая интерпретатором, его культурой, его временем, его личностью, его мышлением все возрастала, усиливалась, пока не обрела самостоятельного, самодовлеющего характера. Модернизированный Ницше становился для русских мыслителей (от Соловьева до русских символистов и представителей русского авангарда) прежде всего *поводом для собственного высказывания* по самым сложным философским вопросам, так сказать, универсальным "трамплином" для свободной мысли.

Прочитанный русскими мыслителями и поэтами Ницше представал в контексте российской культуры многослойным культурным текстом, в котором иерархические слои разнородной семантики надстраиваются друг над другом, подобно архитектонике культуры, и вступают в спор и взаимодействие между собой. Главным в творчестве Ницше для русской культуры оказывался тот "необъятный простор" философской мысли, который позволял достичь исключительной *свободы* - мыслительной, нравственной, эстетической. Соприкоснувшись с Ницше, русский мыслитель вдруг осознавал, что теперь-то ему не просто "все дозволено", но и "все можно" - теоретически и практически. В союзе с Ницше русский мыслитель обретал смелость не столько политическую и социальную (в этом отношении русские радикалы, экстремисты и террористы были безумно смелы задолго до Ницше), но интеллектуальную (философскую и религиозную, этическую и эстетическую, научную и художественную). К любым ценностям и нормам русский ницшеанец отныне относился с исключительным релятивизмом или даже агрессией - как к внешним ограничениям своей свободы, которые нужно во что бы то ни стало преодолеть. Переоценка всех ценностей становилась первой и главной задачей любой деятельности - литературной и познавательной, религиозной и социальной. Свое назначение он отныне видел в творчестве, столь универсальном, что предметом его могло быть все - социальная действительность, человек, общественная мораль, нормы эстетики и искусства, религия, Бог.

Оказываясь в центре мироздания, русский ницшеанец осознавал свою универсальность и творческое всеисилие как человека, он начинал верить в свою сопричастность вселенским процессам и творчеству истории, верить в свою богоизбранность и боговдохновенность. Причастный божественным сферам творчества, приобщаясь к

теургии, русский мыслитель, "заряженный" Ницше, становился в своих глазах Человекобогом. Однако ницшеанский Человекобог - в соловьевской интерпретации - не противостоял Богочеловеку (становясь либо Антихристом, либо, про крайней мере, антихристианином), как это было у Ницше, а предельно сближался с Человекобогом.¹ Более того, русское богоискательство не исключало не только богостроительства, но и боготворчества как трех составляющих подлинно свободной теургии. Само ницшеанство в России обрело принципиально иной смысл. И в этом качестве Ницше становился действующим лицом русской культуры, более того - ее неотъемлемой составляющей.

В русской культуре Серебряного века Ницше являлся прежде всего не философом, а поэтом, автором поэмы "Так говорил Заратустра". Его видение мира, поразившее русских символистов, казалось пророчеством, откровением, доступным лишь художественным или религиозным гениям. Его взгляды на мораль, религию, искусство, человеческую жизнь, философию и т.д. трактовались как поэтические экскурсы в бессознательное или в сверхсознательное, недоступное обычному смертному. Собственно, произведения Ницше с самого начала в России фигурировали не как философские трактаты - с определенной системой категорий и дискурсивным логико-понятийным мышлением, - а как свободное философствование, как поэтические фантазии на любые, в том числе и философские, темы, как образно-ассоциативное творчество фонтанирующей мысли. Впрочем, на этом восприятие Ницше в русской культуре не заканчивалось: Ницше прочитывался русскими писателями и мыслителями в широком контексте мировой и отечественной культуры совершенно свободно, символически и мифологически, обретая при этом черты, желанные для русских читателей и интерпретаторов Серебряного века, а значит, созвучные прежде всего национально-русскому менталитету, а уже затем - всемирной культуры, трактуемой как часть "всемирно-отзывчивой" русской культуры.

Соответственно трактовались и многие культурфилософские категории, пришедшие в Серебряный век благодаря Ницше. Так, музыка для русских символистов - вовсе не разновидность звучащего искусства, но нечто вроде неоплатонической "музыки сфер" - эйдосы как онтология мироздания, как иррациональный смысл сущего (философия музыки или музыка как невербальное философствование). В записных книжках А. Блока (запись от 29 июня 1909 года) находим: "Вагнер в Наумгейме - нечто вполне невыразимое: напоминает - *ἄναμνησις*. Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего. (...) Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира - *мысль* (текучая) мира" [13, с. 150]. "Музыка неосвязаема, - звучит подобно откровению у Андрея Белого. - У нее нет формы, следовательно, музыка - это сама Душа. Она *Тайное* явного. Музыка - *за* пределами искусства. Она больше, чем искусство" [14, с. 57].

В этом отношении интерпретация музыки русскими символистами восходит к Ницше, к его "Рождению трагедии из духа музыки" (см. подробнее [7, с. 155-157]). "Музыка..., - пишет здесь Ницше, - если рассматривать ее как выражение мира, есть в высшей степени обобщенный язык, который даже ко всеобщности понятий относится приблизительно так же, как эти последние к отдельным вещам". Сравнивая музыку с "истинной сущностью всех вещей", Ницше далее подчеркивает, что музыка "тем и отличается от всех остальных искусств, что она не есть отображение явления или, вернее адекватной объективности воли, но непосредственный образ самой воли и поэтому представляет по отношению ко всякому физическому началу мира - метафизическое начало, ко всякому явлению - вещь в себе. Сообразно с этим мир можно было бы с равным правом назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей; из чего понятно, почему музыка тотчас же придает повышенную значительность всякой сцене действительной жизни и мира; и это, конечно, тем более,

чем более аналогична ее мелодия внутреннему духу данного явления" [15, т. 1. с. 118, 119].

Особое значение Ницше придавал дионисийскому началу в музыке, которое соответствует всеобщности бытия, убеждает в вечной радости существования и порождает трагический миф. "Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисической мудрости на язык образов: герой, высшее явление воли, на радость нам, отрицается. Ибо он все же только явление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением" [15, т. 1, с. 120, 121]. Музыка предстает у Ницше ярким проявлением сверхчеловеческого начала бытия, в конечном счете преодолевающего трагедию личного, индивидуального существования в мифе всеобщего. "Действительно дионисийская музыка и является для нас таким всеобщим зеркалом мировой воли: наглядное событие, преломляющееся в этом зеркале, тотчас же расширяется для нашего чувства в отображение вечной истины". Напротив, "мощная победа недиионисического духа" делает "музыку чуждой самой себе" и низводит ее "на степень рабыни явления". При этом исчезает "мифотворческий дух музыки", и все, что остается от нее - это "либо волнующая, либо напоминающая музыка, т.е. либо средство для возбуждения притупленных и утомленных жизнью нервов, либо живопись звуками" [15, т. 1, с. 124, 125].

Выводя музыку за пределы искусства, русский символизм в то же время видит в ней, "Душе творящей", источник любого творчества, творчества воплотимого. "Проникновение музыкой", по убеждению Белого, распространяется на все искусства. Объединяющее начало во всех случаях принадлежит "духу музыки", творчески соединяющему "временное с невременным", "обыденное действие" с "необыденностью значения его". Всеобъемлющее влияние немецкого композитора на культуру Серебряного века объясняется тем, что для русских символистов "Вагнер" сам был олицетворением "духа музыки" - категории, подчеркнем, абсолютно внемузыкальной, метафизической, ибо музыка, взятая в своей метафизической сущности, стоит *над* искусством - вровень с самим Бытием, как высшее из его таинств, как "само". Речь идет, таким образом, о том, что понятие, возникшее в контексте ранней работы Ницше "Рождение трагедии" - как "предисловие к Рихарду Вагнеру", обретая метафорический и символический смысл, начинает жить самостоятельной жизнью, распространяясь на все новые и новые области познания как всеобщая философская категория.

Именно как "введение" в музыкально-философское творчество Вагнера рассматривали русские символисты философию Ницше. В свою очередь, творчество Вагнера мыслилось ими как практическая реализация ницшеанского "духа музыки", как преобразование (преображение) действительности "духом музыки" (см. подробнее [6]). Музыка и эстетическая программа Вагнера, с одной стороны, и философия Ницше, с другой, начинают представляться русским интерпретаторам "духа музыки" как целое, правда, полное своих внутренних противоречий, конфликтов, драматических коллизий. Даже в своем позднейшем непримиримом споре Ницше и Вагнер представляются русским символистам чем-то внутренне нерасторжимым, единым. Вслед за сочиненным Ницше полемическим эссе "Казус Вагнер", посвященным автором своему "выздоровлению" от Вагнера ("восстать *против* всего больного во мне, включая сюда Вагнера"; "Вагнер принадлежит лишь к числу моих болезней"), русские символисты полагали, что увиденный Ницше в Вагнере "dйcadence" - это болезнь метафизическая, в принципе непреодолимая, обусловленная культурно-исторически (как выразился Ницше, "*оскудевшая* жизнь, воля к концу, великая усталость") [8; 15, т. 2, с. 526].

Ницшевская критика Вагнера (прежде всего заключенная в его антивагнеровском манифесте "Казус Вагнер") была инспирирована до мельчайших деталей французским декадансом (в частности П. Рурже), однако поводом и стимулом написания статьи явилась антипатия к недавнему другу. Ницше полемизирует с Вагнером не потому, что тот - "декадент", как уверяет читателей Ницше, а потому, что понятие "dйcadence" дает в руки критику Вагнера подходящую терминологию, при помощи которой он может научно (понятийно) обосновать свои *Russentlmunts* против автора "Кольца

Нибелунгов" [16, с. 5]. Однако еще интереснее понимать, что в лице Вагнера Ницше боролся и с самим собой, с декадансом в своем мирозерцании.

«Истинный ужас обуял меня, когда я понял, насколько сродни мне Вагнер! - восклицает Ницше в письме П. Гасту от 25 июля 1882 года. - И дальше: "Парсифаль" - какой неожиданный декаданс! И какой калиостризм!» [17, с. 208]. И Вагнер (в беседах с Козимой), и Ницше (в так называемых "Вагнер-афоризмах") часто упоминают слово "декаданс", понимая его по-разному. Вагнер имеет в виду *Verfall* (упадок, деградация); у Ницше это значение диалектически переплетается с более поздним, введенным в обиход Ш. Бодлером. "Декадент" символистов - это предельно утонченный художник, оберегающий изысканность художественного языка от натиска вульгарности (П. Валери). Как полагает исследователь этой проблематики Д. Борхмайер, ницшевская критика Вагнера является прежде всего критикой декаданса [17, с. 210]. Все положительные элементы вагнеровского искусства, анализируемые Ницше, принадлежат именно декадансу, в частности символизму. Не "восходящее", а всегда только "нисходящее" Жизни находит у Вагнера свое "легитимное воплощение" [17, с. 215].

Для русских мыслителей Серебряного века слово декаданс не было ругательным ярлыком (кроме как со стороны идейных оппонентов символизма). По существу, это уже нейтральный термин, обозначающий определенное художественное и религиозно-философское течение в европейской и русской культуре. К тому времени, когда русские мыслители эпохи модерна увлеклись Ницше и сделали его своим собеседником по важнейшим философским вопросам русской культуры и самой России, они уже знали его судьбу и на разные лады, в основном символически, трактовали его безумие. Здесь были намеки на цену гениальности, возмездие за смелость познания, даже приговор творческому бессилию в осмыслении важнейших жизненных и религиозных вопросов. Однако никто из русских почитателей Ницше не сомневался в том, что это *Ницше* является болезнью Вагнера, который, напротив, символизирует нравственное и духовное здоровье, а не наоборот; что это *Ницше* является воплощением европейского *декаданса*, восставшего на культурные устои, выраженные Вагнером. Впрочем, еще важнее для русских мыслителей было воспринимать Вагнера и Ницше в паре, как двух апостолов всемирного модернизма - декаданса художественного, религиозного, философского.

В то же время творчество и Ницше, и Вагнера трактовалось русскими символистами и их последователями (например, А. Лосевым) в духе Соловьева - как *теургия*, т.е. особый вид творчества - богоподобного, боговдохновенного, причастного самому божественному Творению, и в то же время как деятельность революционная, богоборческая, кощунственная, устремленная к обновлению, творчеству и сотворчеству, т.е. амбивалентно. К тому же оба деятеля немецкой культуры рассматривались русскими мыслителями (в том числе и Лосевым) как условные представители социализма и безусловные противники буржуазного общества. И в этом смысле они воплощали собой не декаданс культуры, а, напротив, его преодоление в творчестве, в теургии, а вместе с тем и в культуре, и в обществе.

Позднее, в работе "История становления самосознающей души", не увидевшей свет при жизни автора, А. Белый, ссылаясь на Р. Штейнера и его лекции, прочитанные в Дорнахе, писал, что если взять "гамму искусств в отношении к музыке", - «каждое, ближележащее к музыке, разоблачает себя как "дух" музыки; музыка ж в "духе" своем есть дух "духа" искусств; тело музыки, музыка, данная нам, в объяснении его есть вуаль на последнем; если б смогли мы сорвать с нее эту "вуаль": встал бы путь посвящения; в музыке издали нам, еще робко и глухо звучит содержание пути посвящения; события "пути" под вуалями и вариации их - вот что есть музыка» [18, с. 252, 253]. Впрочем, оказывается, что "дух музыки" изобретен вовсе не Ницше, а родился на русской почве. Обращаясь к творчеству Достоевского, в частности, к его "роману романов" - "Братьям Карамазовым", А. Белый усматривает в нем свой "дух музыки" - "образ стремлений культуры": «Ницшев "дух музыки" вскрыт не по Ницше в ней; подлинно вскрыт Достоевским, во времени вышедшим прежде, и прежде еще

набросавшим пунктир новой сферы, в которой вращается орбита двух крайних точек ее: между *"венным возвратом"* и *"сверхчеловеком"*» [18, с. 273].

А. Белый, Вяч. Иванов, А. Блок и другие деятели культуры русского Серебряного века проецировали творчество и жизнь Ницше на самих себя, на свои произведения, на свои духовные искания, на русскую культуру, на раздражающуюся вокруг них русскую революцию, ища в аналогиях с его личностью, в его философии ответы на самые жгучие и неразрешимые вопросы своей собственной жизни, на жестокий и грандиозный вызов революции в России, брошенный вековой культуре. Если "Вагнер" представлялся им воплощением нравственного и культурного здоровья, целеустремленной творческой воли, нестигаемой личности "артистического человека", "художника будущего", то Ницше, напротив, становится в трактовке русских символистов (тех же Вяч. Иванова, А. Белого и др.) воплощением роковой болезни - болезни душевной и болезни духа. Но в целом для русских ницшеанцев и "Вагнер" - такой же продукт Ницше, как и сам "Ницше" в их понимании.

Приобщая Вагнера к "Дионисову действу", Вяч. Иванов домысливает и дополняет его философией Ницше, прежде всего дилеммой аполлонического и дионисийского начал в культуре. Мало того, русский символист сочетает Вагнера и Ницше духовными узлами с Соловьевым. Именно от Ницше через Соловьева ведет свое происхождение сокровенная ивановская идея синтеза искусства и религии в высших формах культуры. Однако Ницше, в отличие от Соловьева, заявлял "принципиальное отрицание религиозного творчества", которое в конце концов и разрушило его душу. Ницше вслед за Фейербахом "думал, что религия возникла из неправой объективации всего лучшего и сильнейшего, что почувал и сознал в себе человек", - это лучшее в себе человек и наименовал «"божеством", вне человека сущим», "сознав богом самого себя" [19, с. 82]. По словам Вяч. Иванова, "Ницше был богоборцем и жертвою богоборства" [19, с. 34]. Но и сами русские модернисты были во многом богоборцами, восставая против официального православия, как и против официального самодержавия и официальной народности.

В глазах русских символистов Вагнер не только органически дополнял Ницше, но в чем-то уже слился с Ницше и его критикой Вагнера, - это Вагнер и Ницше в одном лице, это живой диалог Вагнера и Ницше в рамках и на материале мировой и особенно русской культуры. Оба по-своему и правы и неправы и в своем споре, и в своих откровениях, однако вместе они подвигают своих преемников и продолжателей - русских символистов и религиозных мыслителей - к тому, в чем они оба совпали, оба оказались правы. «...И Ницше, и Вагнер по-разному нас извещают о том, что душевный период окончен, что мы только - в *"теле"* (по Ницше), в *"мистерии Духа"* (по Вагнеру); оба - неправы; ни в том, ни в другом, порознь взятом: в том и другом мы; в борьбе, высекающей искры духовные перерождений телесных, порой заливающих тьмой одержания; борьба - все лютей и лютей; нет победы; исход — неизвестен; быть может и мы облечемся в духовное тело; а может быть самый в нас дух отелесится...», - так писал позднее Белый в своей философской исповеди "История становления самосознающей души" [18, с. 253], лишь недавно увидевшей свет.

Русской культуре рубежа веков Ницше и Вагнер являются как неразлучная пара: один дополняет и развивает другого и один без другого немислим, хотя в реальной жизни отношения их выглядят далекими от безоблачно-дружеских. Зародившись в 1869 году как боготворящая страстная дружба со стороны Ницше, она за 10 лет превратилась в испепеляющую личную ненависть, сопровождающуюся тотальным отторжением и острашением вагнеровских идей. Особенностью уникальной дружбы-вражды явилось то, что более страстный ее участник стал ее летописцем, составив ей тем самым мировую славу. Эволюцию Ницше от вагнерианства к антивагнерианству можно проследить по его работам от "Рождения трагедии" (1872) до "Казус Вагнер" (1882).

При упоминании Ницше в контексте русской вагнерианы нельзя не отметить парадоксальную связь, почти тождество двух представителей немецкой культуры,

находящихся друг с другом в весьма сложных (как идейных, так и человеческих) отношениях. Ницше и Вагнер становятся в России полумифическими фигурами, чем-то вроде Пифагора или Сократа в Древней Греции. Например, символистскому воображению Белого фигура базельского профессора является в различных мифологических одеждах. В книге "Арабесок" вагнеровское влияние на молодого Ницше отражено в таком виде: "Он [Ницше] пытался быть Зигфридом: есть легенда, что Вагнер, осознавая героя, зарисовал в нем черты экс-профессора Ницше, поднявшего над Европою на рубеже двух эпох страшный меч: меч духовной войны" [20, с. 116].

Автор "Заратустры" предстает у Белого, охотно размышляющего о символическом союзе философа и музыканта, то Ноем, то Зигфридом. По его мнению, Ницше всю жизнь призывал к музыке: "Сначала он зовет к Вагнеру: Вагнер выводит из искусства жизнь будущего", т.е. осуществляет синтез искусств, намечает пути всеобщего объединения культуры. Намечает, но не идет по нему, оставаясь "всего лишь" художником и не становясь теургом. Такой слабости истинный философ-пророк простить не может, считает Белый: "Тогда Ницше бросает Вагнера. Зовет к музыке, минуя искусство: приглашает пропеть свою жизнь" [21, с. 175].

По сути, для русских символистов Вагнер и Ницше - такие же условные, символические фигуры мировой культуры, как и Аполлон и Дионис или Сократ и Платон, как сам "дух музыки", "вечная женственность", "соловиный сад". Их совершенно не интересуют реальные черты жизни и творчества германских или античных героев: Вагнер и Ницше - действующие лица литературно-философской драмы, сочиняемой русскими символистами, и каждый вправе вкладывать в эти имена свое содержание, свою идеологию, свои философские или художественные ассоциации. Так, Вяч. Иванов сравнивает Вагнера и Ницше с ветхозаветными Моисеем и Аароном: "Ницше был Аароном этого Моисея гордой и слишком человеческой воли" [19, с. 35].

Русские символисты, а вслед за ними и представители постсимволистских течений в России (акмеизма, футуризма, имажинизма и т.д.) в своей деятельности стремились именно к преодолению всевозможных границ - между дозволенным (традиционным) и недозволенным (новаторским); между познаваемым и непознаваемым, трансцендентным; между выразимым (в слове, в краске, в звуке) и несказанным, невыразимым, "иным"; между искусством прошлого и искусством будущего; наконец, между искусством и не-искусством (философией, религией, наукой, самой жизнью). Более чем кто-либо иной, Ницше (вкуче с Вагнером) казался русским модернистам прежде всего дерзким нарушителем всяческих границ, иначе говоря, *революционером* - в искусстве, в философии, в культуре, во "всеединой" жизни. "Искусство и революцию" в творчестве Ницше/Вагнера нисколько не осложняли ни скандальная репутация Ницше как "ниспровергателя" догм и предрассудков, ни его болезнь, безумие и распад личности, казалось бы, свидетельствовавших о его метафизической "неправоте" или органическом пороке жизнеотношения. Ведь, с одной стороны, изъяны Ницше дополнял неотделимый от него в русской культуре Вагнер; с другой - эфемерность искусства компенсировала всеокрушающая стихия Революции, мистическая и богоподобная, в символистском толковании. Отсюда-то и родилось у Блока представление о революции как музыке, доступной только избранным, которым, возможно, суждено от нее и погибнуть.

В русской культуре Серебряного века "Ницше" (в совокупности идей, образов, представлений, ассоциативно связанных с Ницше в интерпретации символистов) стал символом революционной трагедии, рождающейся из "духа музыки" в недрах самой культуры, в русле утонченного, рафинированного художественного и религиозно-философского творчества русских мыслителей и художников этого времени. Внутренняя противоречивость, амбивалентность, дисгармоничность этого символа были адекватными эпохе, наполненной смутными предчувствиями и неразрешимыми

противоречиями, и вызывали ощущение надвигающейся катастрофы, не только личной, но и всеобщей. "Ницше" воспринимался представителями Серебряного века как знак Возмездия свыше, как проклятие культуры, оборачивающееся против нее же самой, как духовная болезнь интеллигенции, заботливо ею выпестованная и взлелеянная, как знак надвигающегося Апокалипсиса. В образе Ницше эстетизм Серебряного века наложился на утилитаризм "шестидесятников"; радикализм революционеров соединился с консерватизмом охранителей; восстание против тривиальной и пошлой общепринятой морали обернулось воинствующим аморализмом и культом сильной творческой личности; мистицизм и богоискательство осложнились неверием и богоборчеством, нигилистическим бунтом и апологией всемирного распада и разрушения.

Став феноменом русской культуры, "Ницше" говорил русским читателям совсем не о том, что значил он для немецкой и общеевропейской культуры. Для России ее "Ницше" явился своеобразным "зеркалом" процессов, происходивших в русской культуре Серебряного века и неумолимо готовивших русскую революцию, которая потрясла в XX веке весь мир.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Данилевский Р.Ю. Русский образ Фридриха Ницше (Предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы. Сб. научных трудов. Л., 1991.
2. Коренева М. Властитель дум // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993.
3. Фридрих Ницше и русская религиозная философия. Переводы, исследования, эссе философов "Серебряного века". Минск-М., 1996.
4. Клюс Э. Ницше в России: революция морального сознания. СПб., 1999.
5. Ф. Ницше и философия в России. Сб. статей. СПб., 1999.
6. Кондаков И.В., Корж Ю.В. Рихард Вагнер в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. 1996. № 1.
7. Кондаков И.В., Корж Ю.В. "Дух музыки" в философии русского символизма // Общественные науки и современность. 1996. № 5.
8. Кондаков И.В., Корж Ю.В. Символизм // Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб., 1998. Т. 2.
9. Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990.
10. Преображенский В.П. Обзор книг // Вопросы философии и психологии. 1899. Ms 46.
11. Соловьев Вл. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 2.
12. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1984. Т. 26.
13. Блок А.А. Записные книжки 1901-1920. М., 1965.
14. Бугаев Б. [Белый А.] На перевале. VI. Против музыки // Весы. 1907. № 3.
15. Ницше Ф. Соч. В 2 т. М., 1990.
16. Hillesheim J. Die Welt als Artefakt: Zur Bedeutung von Nietzsches "Der Fall Wagner" im Werk Thomas Manns (Studium zur Deutschen Literatur des 19 und 20. Jahrhunderts. Bd. 13). 1989.
17. Borchmeyer D. Nietzsches Wagner-Kritik und die Dialektik der Decadence // Richard Wagner 1883-1983: Die Rezeption im 19. Und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beitrdge des Salzburger Symposions. Stuttgart, 1984.
18. Белый А. Душа самосознающая. М., 1999.
19. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.
20. Белый А. Кризис культуры // Фридрих Ницше и русская религиозная философия. В 2 т. Минск, 1996. Т. I.
21. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.