

УДК 130.2

## ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ВЛИЯНИЯ ЭСТЕТИКИ НИЦШЕ НА МИРОВУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ XX ВЕКА

© 2009 г.

*Е.В. Щербакова*

Коломенский государственный педагогический институт

[Cherval39@mail.ru](mailto:Cherval39@mail.ru)

*Поступила в редакцию 22.04.2009*

Дается обзор музыкальных произведений, вдохновленных феноменом Ф. Ницше. Устанавливается география мировой музыкальной ницшеаны, жанровая динамика и стилистическая полифония ницшеверсий, вызванные художественным обликом метафизики мыслителя и его творческой эволюцией. Автор приходит к выводу, что выдающиеся композиторы воспринимали идеи Ницше как «приглашение к диалогу» по принципу смысловой полифонии и даже конфронтации с идеями первоисточника.

*Ключевые слова:* Ницше, музыка, дионисийство, сверхчеловек.

Музыка играла в жизни и творчестве Ф. Ницше исключительную роль, воспринимаясь основой мира и залогом спасения теоретизированной в ущерб своей музыкально-дионисической основе культуры. Философ занимался композицией в духе Р. Шумана и Р. Вагнера в юношеские годы, но оставил сочинительство после жесткой критики авторитетных музыкантов, сосредоточившись на задаче создания «вербальной музыки» – литературно блестящих и философски глубоких текстов, хранящих отпечаток многовековой риторической традиции. В многомотивности философских произведений мыслителя и контекстуальной вариативности важнейших лейттем (Диониса, гения, сверхчеловека) заложены возможности свободных культурно-философских и художественных интерпретаций.

Масштаб идейного воздействия Ницше на культуру XX века позволил иначе оценить его музыкальные композиции: усилиями прежде всего европейских и американских музыкантов они постепенно становятся репертуарными. Мифологическая поэзия Ницше, его явное предпочтение многоликой художественной метафоры и «неопровержимости тона» научному понятию привлекли многих композиторов. По сведениям Д. Микловица, к настоящему времени написано около 400 академических произведений на тексты философа [1, р. 344]. Эти композиции очень разноплановы в жанровом, стилистическом и художественном отношении. Перечень крупных композиторов, прямо или опосредованно обращавшихся к творчеству Ницше, выразителен: Ферруччо Бузони, Фредерик

Дилиус, Пауль Хиндемит, Густав Малер, Сергей Танеев, Николай Метнер, Артур Лурье, Александр Скрябин, Карл Орф, Вольфганг Рим, Арнольд Шёнберг, Рихард Штраус, Кароль Шимановский, Эдгар Варез, Рудольф Вагнер-Регени, Антон Веберн, Гуго Вольф. По географическому параметру в музыкальной ницшеане лидируют страны немецкого языка, но также представлены Россия, Англия, Америка, Дания, Франция, Венгрия, Швеция, Италия, Польша, Испания, Бельгия, Австралия, Норвегия и Финляндия (порядок перечисления определен музыкальной активностью представителей национальной музыкальной традиции в отношении Ницше).

Систематизация вдохновленных Ницше музыкальных произведений позволяет выявить три группы авторов. Первая охватывает представителей ницше-вагнеровского круга, географически ограничена Германией и Австрией (композиторы, представляющие другие страны, получили образование и творчески сформировались на почве австро-германской культуры), хронологически – рубежом XIX – началом XX века. Деятельность второй группы авторов связана с периодом культуры, датирующимся 1910-ми годами, продолжается до 1940-х годов и охватывает Россию, Европу и США. Третья группа авторов фиксирует третью четверть XX века, представляя Европу и США (нацификация Ницше объясняет невозможность обращения к его философии в нашей стране длительное время после 1945 года).

В текстах Ницше представителей музыкального мира привлекал синтез глубокого философского наполнения, поэтической

отточенности высказываемой мысли и заложенной в ней музыки и страсти. В последних письмах Ницше есть описание его психологически тонких текстов как «партитур для будущего», язык которых сочетает понятийную основу с магией тона и ритма для описания «редких и новых состояний души» [2, с. 254, с. 298].

Кроме того, уже в начале XX века Ницше стал одним из самых читаемых философов, его изучали все, кто имел отношение к европейскому художественному авангарду, и, возможно, ряд композиторов обращались к его творчеству по внемузыкальной причине: начинающие и малоизвестные авторы стремились опереться на текст знаменитости, чтобы привлечь к своим опусам внимание публики. Даже на рубеже XIX–XX веков, когда слава Ницше-философа находилась в зените, композиторы не всегда высоко оценивали музыкальную сторону его дарования. Известно, что на склоне лет Р. Штраус рекомендовал обратившемуся к нему за профессиональным советом композитору «читать Ницше», а вовсе не слушать его музыку. Х. Хойн высказывался еще более определенно: «В моих глазах он не был музыкантом... Бесспорно, он художник-философ, и, наверное, именно это нас сближает» [3, р. 310].

Композиторы первой группы по преимуществу связаны с ницше-вагнеровскими кругами. Все они непременно писали песни на стихи Ницше и были прямо или косвенно вовлечены в орбиту деятельности его веймарского Архива. Герман Эрлер (Erler) в 1873 году основал в Берлине издательство «Рис и Эрлер», выпустившее многие произведения философа. Филолог, поэт и композитор Фриц Кёгель, один из первых обративший внимание на музыкальные композиции Ницше, участвовал в подготовке первого полного собрания сочинений Ницше в Германии. Вальтер Фёрстер, издавший в 1913 году песню «Vereinsamt», являлся родственником Ницше по линии сестры Э. Фёрстер-Ницше. Представители других стран – учившийся в Германии швейцарец Андреэ, венгры Ласло Макрай (1854–1915) и Аладар Радо (1882–1914) – также профессионально сформированы вагнеро-листовскими кругами и стилистически представляют музыкальный поздний романтизм.

Композиторов привлекали не только литературные достоинства текстов философа, но и художественность образа сверхчеловека, допускающая свободу истолкования. Рихард

Штраус впервые превратил музыку в функцию от философской критики культуры в симфонической поэме по Ницше «Так говорил Заратустра», дав земную, баварски жизнерадостную трактовку главного героя. Симфония № 3 Густава Малера с цитатой из «Заратустры» написана как музыкальное возражение идее сверхчеловека Ницше: композитор завершает симфонию христиански просветленным финалом.

Вторая группа инспирированных Ницше произведений хронологически очерчена 1910–1940 годами. Если в конце XIX века ницше-вагнеровские круги находились в оппозиции культурному официозу, что сближало их и заставляло акцентировать в восприятии Ницше его «вагнеровский» период, то в начале века ситуация меняется. Дают свои плоды «фамильно» организованные и тщательно поддерживаемые культы Ницше и Вагнера, постепенно разделившие сферы влияния. Возникают антивагнерианские направления в музыкальном искусстве, в частности неоклассицизм. Хотя в полном смысле слова это направление сложилось после Первой мировой войны, классицистские тенденции проявлялись в русском и западноевропейском искусстве уже с 1910-х годов. Ницшеанский компонент сохранил свою актуальность и для неоклассицизма: в философско-культурологическом отношении для некоторых его представителей стало созвучно творчество Ницше после 1876 года – его «классицистская» эстетика. В русской музыке к представителям второй группы можно отнести С.И. Танеева и Н.К. Метнера, создавших романсы на стихи поэта-философа, в западной – Ф. Бузони.

Кроме «классицистского» компонента, для второй группы композиторов, обращавшихся к творчеству Ницше, значим «экспериментальный»: она во многом сформирована искателями новых музыкальных путей и учениками представителей первой и второй групп. Интерес к философскому наследию Ницше затронул крупнейших неофольклористов XX века, Бела Бартока и Карла Орфа. Хотя для семнадцатилетнего К. Орфа Ницше оказался «тем, что должно превзойти», и ни песни, ни оратория «Заратустра» (1912) на слова философа не были опубликованы, а Б. Барток остался только заинтересованным читателем, ницше-версии Орфа стали этапами его «поиска себя», а композиторы круга Бартока создавали свои музыкальные интерпретации Ницше. В 1921 году к поэзии Ницше обратились ученик К.

Анзорге Эдуард Эрдман, в 1910-е годы – ученики вагнерианцев Г. Малера и Г. Вольфа Карл Вайгль и Теодор Штрейхер, ученики Ф. Бузони Йохан Бакер-Лунде и Армин Кнаб и неоклассик Герхард Фроммель.

Расширяется круг европейских композиторов, проявляющих музыкальную заинтересованность в творчестве Ницше: прежде всего это скандинавы (датчане и шведы) и французы, в единичных случаях – испанцы (например, друг Р. Штрауса Конрад Кампо). Французские композиторы не могли игнорировать блестящие пассажи во славу романской культуры в произведениях философа: Р. Роллан, описывая Р. Штраусу тонкость и сложность французского языка, приводит в качестве образца его понимания Ницше [4, с. 33]. В начале XX века свои музыкальные варианты поэзии Ницше создали датчане Альфонс Дипенброк (Diepenbrock), Ян ван Гильзе (Gilse) и Ян Ингенховен (Ingenhoven) и работавший в Берлине швед Вильгельм Петерсон-Бергер (Peterson-Berger). В США частично под влиянием ницшевской идеи сверхчеловека Эдгар Варез начал нереализованный проект сценического действия «Единственный» по мотивам фольклора американских индейцев.

Жанровый анализ произведений на тексты Ницше показал, что на первом месте стоит жанр песни или романа для одного или нескольких голосов в сопровождении фортепиано или других инструментов (примеров несколько сотен). Количество инструментов варьируется и увеличивается в середине и второй половине XX века. Помимо отдельных песен, создаются вокальные циклы (обнаружена информация о шестнадцати). На втором месте стоят хоры а саррелла и с сопровождением, с солистами или без них, хоровые миниатюры и циклы (установлено 34). Вокально-инструментальная музыка представлена жанрами кантаты и оратории (21). Ницшеанский замысел различной степени опосредованности – от опоры на тексты Ницше до свидетельства композитора об идейном влиянии на него философа в период сочинения тематически автономного произведения – имеют 10 опер, 7 симфоний, 7 оркестровых пьес, 5 симфонических поэм, 3 мессы, 2 сонаты и 2 фортепианные пьесы, 1 балет и 1 квартет (названы в порядке количественного убывания).

Из десяти опер, в различной степени связанных с Ницше, большинство создано в 1970–1980-е годы. Две реконструируют жизненно-философскую драму философа с

помощью приёма прямой или косвенной характеристики. Таковы оперы А. Клостр «Ницше» (1976) и Дж. Синополи «Лу Саломе» (1981). «Музыкальное действие» французского композитора Адрианы Клостр (р. 1921), состоящее из двенадцати сцен на текст из произведений и писем Ницше, написано для трёх солистов-актёров (тенор, баритон и меццо-сопрано), трёх детских голосов и инструментального ансамбля из девятнадцати музыкантов. Она была исполнена в концертной версии в Париже в апреле 1976 г., сценическая постановка состоялась годом позже. Баритону отводилась роль Ницше, роли Заратустры, Сократа, Безумца, Вагнера и Евангелиста исполнял тенор, партию Женщины – меццо-сопрано.

В духе оперных экспериментов XX века Клостр выбрала для реализации непростого и достаточно амбициозного замысла смешанный жанр, балансирующий между оперой и драмой. Ее привлек «идеальный характер этого человеческого бунта, этого мучения потерянной веры» и намеченный в творчестве Ницше «переход от одной цивилизации к другой... который мы продолжаем переживать» [5, р. 442].

Ницше – главный герой оперы – поет, говорит и танцует; его биография показана с помощью хронологически выстроенных фрагментов его произведений, отражающих отношение философа к Сократу, женщине, религии, искусству, Вагнеру, природе. Духовные трансформации героя, его многозначность переданы в опере с помощью окружающих Ницше трех силуэтов – Заратустры, Женщины и трех детей как символа искренности души, вызывающего параллели с функцией трех отроков в смысловой драматургии сказочно-философского зингшпиля В.-А. Моцарта «Волшебная флейта». Несмотря на смысловую нагруженность либретто, А. Клостр удалось достичь в опере равновесия ментального и музыкально-драматического начал и получить хвалебные отклики французской прессы.

Премьера оперы «Лу Саломе» итальянского композитора и дирижера, ученика К. Штокхаузена Джузеппе Синополи (1936–2000) состоялась в 1981 году в Мюнхене без особого успеха. Либретто составил заведующий литературной частью берлинской Немецкой оперы Карл Дитрих Грэве из фрагментов философских произведений Ницше с акцентом на «Заратустре», эпистолярного наследия и стихов Ницше, Лу Саломе и Р.М. Рильке, а также собственных текстов. Главные действующие лица перенасыщенной

знаменитостями оперы – Лу, Ницше, философ Пауль Рэ, Рильке и иранист Фридрих Андреас, гражданский муж Лу.

Опера Синополи начинается в год рождения Лу Саломе в Петербурге хором отпущенных на свободу крепостных и заканчивается в год смерти героини (1937), когда она находится в Гёттингене среди нацистских расправ и умирает на руках Заратустры. «Географическая фабула» либретто – Цюрих (учеба и болезнь), Рим (встреча с Ницше и Рэ, остроумные сцены с многочисленными поклонниками), Берлин («любовный треугольник» – Лу, Андреас и Рэ); Монте Сакро (поездка с Ницше, появление Заратустры как символа творческого преодоления философом реальности и разрыв с Ницше), Сибирь (поездка с Рильке и разрыв с ним), Гёттинген (Лу чудится давно мертвый Ницше в образе Пьеро на канате, с которого он срывается в бездну – очевидный намёк на предисловие к «Заратустре»). Контраст духовного рационализма Лу Саломе и дионисийского безумия Ницше музыкально подчеркнут противопоставлением мелодических тем Саломе и ударного фона из гонгов, колокольчиков и записанного звучания 16 фортепиано как характеристики безумия философа.

Три оперы поставлены по произведениям Ф. Ницше или основаны на коллаже из произведений разных авторов, в том числе Ницше: таковы опера американца Фрэнка Сиракуза (Siracusa) «Заратустра» (1975), датчанина Пера Нёргора (Nørgar) «Божественный цирк» (1982) и американца Пола Эрлса (Earls) «Икар» (1984). Четыре оперы дают авторские интерпретации идеи сверхчеловека в различных историко-литературных и этнографических декорациях без конкретных проекций на творчество Ницше: «Доктор Фауст» Ф. Бузони (1924), эскизная и не получившая названия юношеская опера А.Н. Скрябина (1900–1903) и «Единственный» Э. Вареза (нереализованные проекты), «Либертин» У. Олуина. Опера Г. Вольфа «Коррехидор» (1896) по новелле Педро Аларкона написана в духе поздней «средиземноморской» эстетики Ницше. Кроме оперы Уильяма Олуина (1905–1985), все эти произведения датируются первой четвертью XX века. Неопубликованная опера «Либертин» представляет собой современную версию сюжета о Дон-Жуане без цитат из Ницше. По словам автора, Дон Жуан – «ницшеанский «сверх» или «над» человек, творческий художник как индивидуальность в споре с

миром в безжалостном поиске своих идеалов. Он встречается с неминуемым роком всех Дон Жуанов... потому, что, подобно всем индивидуалистам от Сада до Ницше, он родился, опередив свое время» [3, р. 288].

Д. Тэтчер, анализируя содержание ницшеверсий, доказал абсолютное преобладание среди текстов музыкальных сочинений фрагментов «Так говорил Заратустра» [6, р. 380–383]. Дионисийский пафос «Заратустры», воздействовавший на поздних романтиков рубежа XIX–XX веков (Г. Малер, Р. Штраус, Ф. Дилиус с его инспирированной «новой религией» Заратустры «Мессой жизни»), позже не оставил равнодушными и экспрессионистов. Во второй половине XX века «ветвь Заратустры» была подхвачена представителями западноевропейского авангарда: П. Булезом написана сценическая музыка к «Заратустре», поставленная Ж.-Л. Барро в 1975 году.

Полифоничность культурологических идей Ф. Ницше привела к разноплановости ницшеверсий, для которых сквозными стали родство и противостояние «дельфийских братьев» и «дионисический пессимизм» Заратустры. Интересно восприятие идей Ницше Арнольдом Шёнбергом (1874–1951) как ярким представителем «Авангарда-I» (термин Ю.Н. Холопова).

Ф. Ницше входил в круг интересов составлявших окружение Шёнберга в Вене художников и интеллектуалов – К. Крауса, А. Лооса, О. Кокошки. В личной библиотеке композитора хранилось четыре тома Ницше в издании К.Г. Науманна 1901–1906 годов, объединившие книги: «Так говорил Заратустра»; «Казус Вагнер», «Сумерки идолов», «Ницше contra Вагнер», «Антихрист»; Стихотворения и изречения; «Рождение трагедии» и «Несвоевременные размышления».

Присутствие Ницше ощутимо в основном в раннем музыкальном и литературном творчестве композитора. А. Шёнберга привлекали в нем, как представляется, стремление к радикальной новизне отображения мира; отношение к языку; концепция аполлонического и дионисического начал. В то же время композитор не столь прямо, как, например, Р. Штраус, опирался на идеи Ницше, «вычитывая необходимое из разноречивости времени» (Ал.В. Михайлов) для изложения собственных воззрений, определенных особенностями австрийской культурной традиции и жизненного и творческого пути, для понимания которого немаловажна социально обусловленная

динамика его конфессиональной принадлежности (иудаизм – лютеранство – иудаизм).

А. Шёнберг восстает против дальнейшего использования старых закономерностей музыкального мышления, считая, что судьбу человечества определяют те, кто пререкаются с судьбой и «кидаются под колеса, дабы постичь конструкцию целого». Цитата из «Учения о гармонии» обнаруживает непосредственную близость «Заратустре» Ницше: «Я верю: *новое* есть то *хорошее* и *прекрасное*, к чему мы всей глубиной своего существа стремимся так же невольно и неудержимо, как к *будущему*. Быть может, это будущее – только смерть, но, быть может, оно есть также уверенность в более высокой жизни после смерти» [7, с. 376].

В начале XX века А. Шёнберг стал главой «молодой берлинской школы» [8, с. 42], которая в области театра разрабатывала альтернативный режиссерский стиль и новый репертуар. Желание художников рубежа веков слить собственную жизнь в искусстве с реальной жизнью (О. Уайльд, В. Ходасевич) привело к эстетизации жизни в форме ее театризации. Композитор работал в качестве музыкального руководителя в открывшем моду на музыкальный театр-балаган «Überbrett!» («Сверхкабаре»), основанном в 1901 году Эрнстом фон Вольцгоеном.

С одной стороны, название «Сверхкабаре» фиксировало общественную тенденцию театризации поведения и выдвижения на первый план элементов карнавальной культуры. Отражая сущность театра – выход из нормативного поля общественного поведения, – «в моду стало входить все, что имело приставку «über»...: излишне манерная речь, жестикуляция, шокирующий костюм» [9, с. 8]. С другой стороны, Э. Вольцгоен рассматривал «Сверхкабаре» как театральные отклики на идею сверхчеловека и плацдарм для ницшеанских идей. В фойе кабаре был установлен бюст Ницше. Шёнберг писал о раннем берлинском периоде своей жизни (1901–1902): «В те времена я начал погружаться в Ницше. В духе мечты Ницше о сверхчеловеке, его излюбленных идей о дионисийском человеке, танцорах, веселой науке, укрощении белокурой бестии посредством культуры благородного поведения были мои мысли о кабаре» [6, р. 362].

Идея включения ницшеанского компонента в орбиту творческого самовыражения художественной богемы в формате кабаре оказалась перспективной: в 1909 году Курт

Хиллер (Hiller) и Эрвин Лёвенсен (Loewensen) основали в Берлине «Das Neopathetisches Cabaret» («Неопатетическое кабаре») как один из первых публичных литературных форумов. Теоретическая концепция кабаре, получившая название «Нового пафоса», открыто связывается основателями с философией Ф. Ницше. «Пафос» понимается К. Хиллером как универсальная веселость; философия имеет для него не профессиональное, а жизненное значение, является не предметом изучения, а переживанием, вызывая ассоциации скорее с кабаре, чем с кафедрой. «Неопатетическое кабаре» было открыто в поисках «свободного интеллектуализма» «для искателей приключений духа» [10, с. 137–138].

А. Шёнбергу была близка идея мессианства, пророческого призвания творческой личности, философским базисом которой была мысль Ф. Ницше о свободной воле гения и шопенгауэровская концепция композиторского творчества как свободного акта самовыражения мировой воли. Исходным пунктом эстетической теории А. Шёнберг делает тезис об искусстве как форме выражения интуитивно-скрытых творческих процессов, происходящих в душе художника. Проникновение в глубины духа художника возможно только в форме мистического созерцания художественной идеи. Художник постигает истину и делает ее осязаемой, даруя своей боли бессмертие в художественных творениях. Красота воспринимается Шёнбергом как побочный продукт работы гения по освоению природы. Гарантия правдивости искусства – следование художником закону *его* природы, поскольку «законы природы гениального человека – это законы грядущего человечества» [7, с. 378, 380].

Подобная позиция видится типичной для экспрессионизма антиромантической атакой, вытеснением из искусства естественно человеческого единства душевной красоты, личного и общезначимого, которое было утрачено после изменивших облик мира событий начала века. Экспрессионистское искусство стало «воплем о помощи в темноту, зовущим дух», воплем, «который издают люди, переживающие на собственной шкуре судьбу человечества» [7, с. 376]. А. Шёнберг, лидер нововенской композиторской школы и музыкального экспрессионизма, в целом придерживался элитарного взгляда на искусство: известна его фраза «если это искусство, то оно не для всех, а если оно для всех, то это не искусство» [11, р. 248]. Однако в поздние годы творчества он остро ощущал

опасность обособленности от «слишком человеческого», создания «герметического», просчитанного искусства только для знатоков, и стремился к контакту с публикой.

Признание А. Шёнбергом ницшевской концепции аполлонического и дионисического встречается в его «Учении о гармонии» (1911), где подзаголовок главы № 12 «Формообразующие функции гармонии» гласит: «Аполлоническая оценка дионисической эпохи», причем сноски разъясняет ницшевский смысл этих понятий. Впрямую А. Шёнберг лишь один раз использовал текст философа. Такова песня «Странник» из «8 песен», ор. 6, вариант романтического диалога одинокого путника и олицетворяющей природу птицы («А твой удел – всегда идти и быть в пути»), создание которой было приурочено ко дню рождения «странника» Ф. Ницше – 15 октября [12, с. 363].

В музыкальном плане наиболее яркий пример противопоставления аполлонического и дионисического и отражения художественно-философских исканий А. Шёнберга представляет его незаконченная опера «Моисей и Аарон» (1932). В ней в привлекавшей композитора форме библейского мифа выражено размышление над актуальными проблемами современности: соотношения мысли и искусства, художественного творчества и морали, положения художника в обществе. В непримиримом конфликте между Моисеем и Аароном, мыслителем и художником, несомненно, заложено противостояние полярных начал.

Опера «Моисей и Аарон» в идейно-содержательном отношении явилась опосредованным отражением сложной политической ситуации начала 1930-х годов в Германии. В оппозиции мысли, идеи, для выражения которой нужны слова, и искусства как порождения чувственной стихии, по замыслу автора, побеждает мысль, «моисеевское», рациональное начало. Но А. Шёнберг подчеркивает демоническую силу искусства, соблазняющего народ своей чувственностью и приводящее его к языческому таинству – поклонению золотому тельцу. Шёнберг писал ученику и другу А. Бергу, что в сцене с золотым тельцом, длящейся около 25 минут, он «хотел сказать очень многое» [13, с. 229].

Решение этой кульминационной сцены оперы (II акт) не оставляет сомнений в разрушительной, злой природе оргазма: опьянение народа вином и кровавыми жертвами ведет к массовым самоубийствам и эротической

вакханалии. Схожий образ народа как легко впадающей в безумие толпы, опасного единства «людей массы» встречается на страницах созданного в те же годы романа австрийского писателя Э. Канетти «Ослепление». Луиджи Ноно считал кантату Шёнберга «Уцелевший из Варшавы» третьим действием оперы «Моисей и Аарон», трагическим последствием второго акта – оргии озверевшей толпы [14, с. 383].

Антагонизм между Мыслью и Искусством выражен автором в противопоставлении двух способов интонирования – «речевого пения» (*Sprechgesang*), характеризующего Моисея, и кантилены в партии Аарона. При этом вся музыка оперы строится на одной серии, что показывает Мысль и Искусство как различные стороны духовной деятельности человека. Победа мысли у А. Шёнберга объясняется тем огромным значением, которое композитор придавал ее выражению и формообразующей роли. Мысль была для него объединяющим фактором его концепции, всех элементов музыкальной речи.

В эпистолярном и музыкально-теоретическом наследии А. Шёнберга нечасто встречается имя Ф. Ницше, но есть ссылки на австрийский образец нонконформизма, представленный творчеством Карла Крауса – филолога, поэта, критика и сатирика-публициста. Афористическая манера письма К. Крауса, едкий сарказм его фраз и страстное обличение им бездуховности буржуазной цивилизации сделали его одним из кумиров А. Шёнберга, о чем говорит предисловие к «Учению о гармонии». А. Шёнберг вырабатывает новый тип звуковысотности – серийную технику композиции – во многом под влиянием К. Крауса. «Критика языка» последнего, представляющая собой критику государственного строя и общественных отношений, находилась в тесной связи с неопозитивистской критикой «языка науки» Л. Витгенштейна и «венского кружка» (М. Шлик, Р. Карнап, О. Нейрат и др.). Для А. Шёнберга реформа музыкального языка представлялась необходимым условием воплощения глубокого современного содержания. Обоснование основ додекафонии как техники выведения музыкальной ткани из двенадцати неповторяющихся тонов произошло после переписки А. Шёнберга с ницшеански настроенным В. Кандинским, декларировавшим теорию беспредметной живописи с проекцией на «свободную от природы» музыку. Взгляды русского художника-абстракциониста оказались близки

шёнберговским: «все средства святы, если ведут к цели самопроявления». Музыка Шёнберга, по Кандинскому, ведет к исчерпанию назначенной его эпохе границы свободы и «на пути к внутренне необходимому» открывает «золотые россыпи новой красоты» [15, с. 33–34].

Эволюция «ницшеанских» музыкальных произведений на протяжении XX века демонстрирует отрицательную динамику в количественном отношении и положительную – в жанрово-формообразующем. Основное количество произведений по Ницше создано представителями первого и второго этапов музыкальной ницшеаны, то есть до середины XX века. Причина этого социально-политически обусловлена: сложные процессы нацификации и денацификации философа, отголоски которых в нашей стране еще дают о себе знать, не предполагали художественно-непосредственного, «только эстетического» отношения к музыкально-поэтической философии Ницше и окружили его творчество неоднозначным ореолом. Однако структурно-жанровые характеристики редких ницше-версий середины – третьей четверти XX века неизмеримо масштабнее своих массовых предшественников рубежа XIX–XX веков. Вместо укорененных в австро-германской бытовой традиции жанров песни, хоровой миниатюры и производных от них циклов композиторы обращаются к концептуальным жанрам оперы и симфонии, в которых Ницше часто выступает в роли философского компонента сложного полихудожественного целого.

Небезынтересно наблюдение, что масштаб музыкального жанра становится своеобразным «приглашением» к полемике с философом. В отличие от жанров романса и хоровой миниатюры, оперы и симфонии «по Ницше» могут быть выстроены по принципу смысловой полифонии и диалога-конфронтации с идеями первоисточника. Обращение к творчеству Фридриха Ницше композиторов самых разных направлений подтверждает мысль о протеанской природе его творчества, обусловившей притягательность наследия мыслителя для целого спектра идейно-художественных вариаций.

#### Список литературы

1. Miklowitz D. New Recordings of Nietzsches music// Nietzsche-Studien. Bd. 24. 1995. P. 344–353.

2. Ницше Ф. Письма / Сост. И.А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2007. 704 с.

3. Thatcher D.S. Musical Settings of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography I// Nietzsche-Studien. 1975. Bd. 4. P. 284–323.

4. Штраус Р., Роллан Р. Переписка. Выдержки из дневника. М.: Музгиз, 1960. 215 с.
5. Thatcher D.S. Musical Settings of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography III// Nietzsche-Studien. Bd. 15. 1986. P. 440–452.
6. Thatcher D.S. Musical Settings of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography II// Nietzsche-Studien. 1976. Bd. 5. P. 355–383.
7. Шёнберг А. Афористическое // Звучащие смыслы. Альманах. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. 784 с.
8. Кокто Ж. Петух и арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре. М.: Прест, 2000. 223 с.
9. Доленко Е.А. Автореферат дис... канд. искусствоведения. М., 2003. 23 с.
10. Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм. Екатеринбург, 2004. 334 с.
11. Шёнберг А. О музыке новой и устаревшей. Стиль и идея // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 243–248.
12. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.: Культурная революция, 2008. 704 с.
13. Шёнберг А. Письма. СПб.: Композитор, 2001. 464 с.
14. Павлишин С. Арнольд Шёнберг. М.: Композитор, 2001. 477 с.
15. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.

#### THE MAIN STREAMS OF NIETZSCHE'S AESTHETICS INFLUENCE ON WORLD XX CENTURY MUSIC CULTURE

*E.V. Shcherbakova*

The article presents review of the musical compositions inspired with phenomenon of Nietzsche.

The geography of the world-wide Nietzscheana, genre dynamics and stylistic polyphony of Nietzsche-versions inspired by the art appearance of intelligent and his creative evolution are settled. The author comes to the conclusion that the famous composers understood Nietzsche's ideas as «invitation to the dialogue» by principle of sense polyphony and even conflict with the origin ideas.

*Keywords:* Nietzsche, music, Dionisus, Übermensch.