

ОТРАЖЕНИЕ ЭСТЕТИКИ Ф. НИЦШЕ В ФИЛОСОФИИ И РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ ЭПОХИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Степанов Владислав Сергеевич

Соискатель, преподаватель, ГБУДО г. Москвы «ДШИ им. Ф. Шуберта»
fortesolo@yandex.ru

REFLECTION OF THE AESTHETICS OF F. NIETZSCHE IN PHILOSOPHY AND RUSSIAN CULTURE OF THE ERA OF THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES

V. Stepanov

Summary. The culture of the turn of the XIX–XX centuries is strongly influenced by the philosophy and aesthetics of late romanticism. F. Nietzsche is the central figure of this time. The German philosopher not only exerted a colossal influence on the thinkers of the era of Russian symbolism, but also became definitely a harbinger of the coming cultural decadence. Artists and thinkers of modern times, being influenced by Nietzschean ideas, develop his philosophy to the most powerful cosmogonic act, in the center of which the Nietzschean superman grows to the universal symbolist Creator of the epoch. A new type of Artist and Man creates his own creative unique universe, which miraculously fits into the boundaries of a compact and elegant «modern box». This unique contradiction between the content and form of works of art leads to a great cultural crisis, to decadence, to an epochal break in the history of culture..

Keywords: symbolism, late romanticism, philosophy, modernity, creativity, Nietzsche, Soloviev, superman, cosmism, decadence.

Аннотация. На культуру рубежа XIX–XX веков оказывает сильное влияние философия и эстетика позднего романтизма. Ф. Ницше — центральная фигура этого времени. Немецкий философ не только оказал колоссальное влияние на мыслителей эпохи русского символизма, но и стал определенно предвестником грядущего культурного декаданса. Художники и мыслители нового времени, находясь под влиянием ницшеанских идей, развивают его философию до мощнейшего космогонического акта, в центре которого ницшеанский сверхчеловек возрастает до вселенского символистского Творца эпохи. Новый тип Художника и Человека создает свою творческую уникальную вселенную, которая, при всем тотальном философском масштабе, удивительным образом укладывается в границы компактной и изящной «модерновой шкатулки». Это уникальное противоречие между содержанием и формой произведений искусства приводит к величайшему культурному кризису, к декадансу, к эпохальному разлому в истории культуры.

Ключевые слова: символизм, поздний романтизм, философия, модерн, творчество, Ницше, Соловьев, сверхчеловек, космизм, декаданс.

Выдающийся немецкий мыслитель Фридрих Ницше (1844–1900) — уникальная фигура в истории мирового сознания. Погружаясь в концепцию разума, он с большим успехом его побеждает, выходя за рамки логически выстроенного «классического» эталона мысли, и воплощая его в иррациональной философии жизни.

Влияние взглядов Ф. Ницше на философский и творческий мир русских символистов оказывается тотальным. А. Белый писал о Ф. Ницше: «Он символист, проповедник новой жизни, а не ученый, не философ, не поэт. <...> Более других подобны ему творцы новых религий. Задача религии: так создать ряды жизненных ценностей, чтобы образы их вросли в образы бытия, преобразуя мир» [2, 76]. Действительно, глобальные ницшеанские идеи волновали философов, поэтов, литераторов, критиков нового времени. Его философские взгляды нашли прямое отражение и в визуальных искусствах модерновой эпохи в творчестве М. Врубеля, В. Владимирова, И. Крамского, К. Малевича, М. Чюрлениса. У каждого по-своему и в разной мере воплощались ведущие темы философии Ницше:

тема Антихриста, Истины, Сверхчеловека... И особенно наглядно ницшеанские концепции нашли воплощение в сердцевине стиля — его философии, которая служила основным инструментом для претворения идей космизма в творческом аспекте культуры рубежа веков.

Смелость концепции Ницше повлияла на весьма неоднозначную оценку его современников и последователей. Доктор философских наук Ю. В. Синеокая пишет по этому поводу: «Если представители академической науки и религиозные писатели на исходе XIX столетия в ужасе отпрянули от ницшеанского сверхчеловека, усмотрев в нем порок сатанинского происхождения, воплощенную идею зла, а, порой, и самого антихриста, то молодое поколение философов — идеалистов, деятелей русского религиозного ренессанса, напротив, приветствовало ницшеанский образ не как антропологический тип, а как нравственный идеал, как смысл грядущего религиозного обновления культуры, как мистическую индивидуальность, символизирующую собой жизненную и творческую мощь — цель и суть человеческого сознания» [7, 11].

Тема сверхчеловека Ницше заняла важное место в мире русской философии эпохи символизма. В ряду русских философов, проявивших нескрываемый интерес к ницшеанскому «сверхчеловеческому образу» находятся Л. Толстой, Н. Бердяев, Д. Мережковский, а также и выдающийся философ — духовный отец символизма — В. Соловьев. В 1899 году выходит в свет работа Владимира Соловьева «Идея сверхчеловека», в которой автор рассуждает о ницшеанском представлении данной идеи, а также описывает портрет своего «истинного» сверхчеловека, к достижению образа которого апеллирует в своей философии [8]. Важно, что Соловьев не просто развивает идеи немецкого философа, но во многом их переосмысливает.

Вообще, суть и концепция истины, которую Ницше всячески отвергал, у Соловьева обретает, пожалуй, лейтмотивное значение во всей его философии. И идею сверхчеловека усматривает Соловьев, в отличие от Ницше, именно в *стремлении* человека к истине, к вознесению своей смертной человеческой сущности к божественному началу, к победе над своей смертностью. Это дает основание дифференцировать образы сверхчеловека Соловьева и Ницше. «Дурная сторона ницшеанства бросается в глаза. Презрение к слабому и больному человечеству, языческий взгляд на силу и красоту, присвоение себе заранее какого-то исключительного 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, так как их воля есть верховный закон для прочих, — вот очевидное заблуждение ницшеанства. В чем же та истина, которую оно сильно и привлекательно для живой души?» [8, 211].

По Соловьеву, человеческая форма и его внутренние возможности не ограничивают человека в потенциях личностного и духовного роста, способствующих достижения типа совершенного человека, стремящегося к божественному познанию и способному олицетворять собой идею всеединства и божественного начала. «Форма человеческая способна вместить и связать в себе *все*, стать орудием и носителем всего, к чему только можно стремиться» [8, 219]. Задача сверхчеловека Соловьева заключается в способности победить смерть и стать бессмертным: «Человек есть прежде всего и в особенности «смертный» — в смысле *побеждаемого, преодолеваемого* смертью. А если так, то, значит, «сверхчеловек» должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти — освобожденным освободителем человечества от тех существенных условий, которые делают смерть необходимою, и, следовательно, *исполнителем* тех условий, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерев, воскреснуть для вечной жизни» [8, 227–228].

Несомненно, эта трансцендентальная идея, как и ряд многих идей символистов, отличается утопичностью и проявляет себя лишь в *желании* и философской интенции к «вечной жизни». Соловьев, осознавая сложность, а, быть может, и нереальность воплощения своей идеи, все же оставляет надежду на невозможность полного опровержения сего факта, так как «нет возможности доказать это заранее, до опыта» [8, 228].

Ницшеанский сверхчеловек, напротив, всячески отрицал идею личного спасения, полагая, что сама идея является ложным отголоском христианского учения. В сочинении «Так говорил Заратустра» Ницше попытался заглянуть по ту сторону смерти, придя к проблеме смысла существования человеческого рода, осознавшим свою вечность в бесконечности кольца рождений и смерти [4]. Итак, очевидны два различных концептуальных подхода к олицетворению и воплощению «космической» идеи сверхчеловека философов позднеромантического и символистского направлений: Соловьев усматривал цель во «вселенской сизигии» [9] всего поколения человеческого для преодоления смерти, Ницше, напротив, — в преодолении вечности.

Идеальные побуждения Соловьева берут свое начало из общей картины несовершенства мирового порядка. Как и Платон, признающий реальный мир миром теней, в противовес идеальному мир [5], Соловьев обнаруживает две составляющих мировой онтологической основы в дихотомии высшего и низшего начал, в достижении компромисса между ними. Русский философ усматривает несовершенство мира в «уступке высшего начала низшему» [8, 230]. И истинное совершенство, на его взгляд, «требует только, чтобы идеальное начало все глубже проникало в противодействующую ему среду и все полнее овладевало ею» [8, 231]. По сути, то идеальное начало, о котором повествует Соловьев, есть все то истинное и божественное, которое собирается в самом человеке. Задача человека заключается в умении культивировать и преумножать в себе истинное и прекрасное во благо преобразования мира. Ведь что есть смерть, как не доминанта человеческой несовершенной жизни? Но, с другой стороны, жизнь в глобальном вселенском масштабе представляет собой разумный цикл, в котором один этап развития гармонично сменяется другим во благо дальнейшего продолжения. Конечно, «вечный» вопрос жизни и смерти остается риторическим, однако различные философские подходы к пониманию данной проблемы представляются важными для раскрытия смысла художественного космизма символистов.

Итак, очевидно принципиальное отличие идейного космизма двух эпох, близких друг к другу хронологически, но разнородных по своей структуре. Символистский герой, с одной стороны, ощущая трагизм существования

в условиях упадка секуляризованной поздне-романтической культуры, самозабвенно ищет утешения в религиозности символистской эпохи, в ее стремлении к достижению истины, в ее избавлении от индивидуального эгоизма, к слиянию с божественным началом. Но, с другой стороны, тот же самый герой, воспевая себя как религиозного демиурга, — не есть ли он олицетворение еще большего эгоизма и утопической уверенности в своих безграничных возможностях?! Его стремления обретают еще больший космический размах, и во главе этого Космоса есть исключительно он — Человек — Творец. Следовательно, Космос эпохи концентрируется в самом человеке, в его безграничном теургическом потенциале. Этот Творец полагает, что способен преобразовать все человечество, сделав его бессмертным, наделив его безграничными возможностями. Размах идей, действительно, впечатляет своим вселенским масштабом.

В этом смысле известная картина М. Чюрлениса «Rex» заключает в себе философский космоизм эпохи. «Rex» — в пер. с лат.: «царь, король». В Древнем Риме Rex обозначал царя, то есть абсолютного высшего ранга власти. Изображение Rex'a в Триптихе художника-символиста олицетворяет собой некоего непобедимого властелина Космоса. Как замечает исследователь Шапошников Л. В., в Rex'се Чюрлениса наблюдается «изображение духовного восхождения художника от земли к высотам Преображения». [10, 181–203].

Не зря многие исследователи характеризуют эпоху «символистского модерна» как «религиозный ренессанс» или «русский духовный ренессанс» в лице В. Соловьева, Е. Трубецкого, П. Флоренского, Н. Бердяева. Вслед за философскими учениями полностью или отчасти шли многие художники, поэты, музыканты эпохи. Но основу для становления символистского ренессанса заложил в идее своего сверхчеловека, бесспорно, Фридрих Ницше. А. Белый писал: «В проповеднической ноте, проявившейся у величайших символистов нашего времени Ницше и Ибсена в том, что они признают в художнике творца жизни, мы и усматриваем привнесение цели, диктуемой искусству: из искусства выйдет новая жизнь и спасение человечества» [1, 10]. В этих строках А. Белого прослеживается волюнтаристическая позиция демиурга, наделенного важной сверхчеловеческой миссией.

Попытка «создания» образа «божественного человека» наблюдается у еще одного яркого представителя символизма — В. Иванова. Будучи заинтересованным в философии Соловьева, Иванов полагает, что всякий художник наделен важной миссией, поэтому он обязан раскрывать в людях высшее, духовное начало: «Едиственное задание, единственный предмет всякого искусства есть Человек. Но не польза человека, а его тайна. Другими словами — человек, взятый по вертикали, в его

свободном росте вглубь и ввысь. С большой буквы написанное имя Человек определяет собою содержание всего искусства; другого содержания у него нет. Вот почему религия всегда умещалась в большом и истинном искусстве; ибо Бог на вертикали Человека» [3, 198].

Ницшеанское заявление о «смерти Бога» не могло оставлять равнодушными мыслителей символизма. По мнению Иванова, «смерть Бога» вызвана достигшим своего пика к концу XIX столетия культа индивидуальности. Трагическое ощущение существования мира без Бога побудило символистов к стремлению к Нему, к выходу за пределы индивидуального посредством искусства в *сверхиндивидуальное* (термин Вяч. Иванова). В этом новом качестве предстает символистский тип Творца.

Итак, идея Творца, на место которого претендует Художник, способный преобразовать своим творчеством действительность, является одной из фундаментальных в концепции всей эпохи. Эта установка по своему вселенскому размаху затмевает даже стремления романтической «бунтарской» личности. В контексте романтизма человек стремился к высшему, абсолютному, универсальному, синтезированному, но никогда он не заявлял о себе как о том единственном идейном и божественном вдохновителе, который способен своими силами и возможностями преобразовать весь мир, наделив его, как у Соловьева, вселенской любовью и божественной энергией. Романтическому герою больше свойственно надеяться, ждать, уповать, сомневаться, чувствовать себя игрушкой неких высших сил: рока, долга, стихии — как Водан в тетралогии «Кольцо нибелунга» Вагнера. В этом — весь трансцендентализм эпохи. Именно эту романтическую неуверенность и сомнение Ницше пытается изжить, истребить своей страстной проповедью сверхчеловека.

Но важно, что сверх-сила этого ницшеанского человека обращена лишь «на самого себя», к внутреннему эгоизму, в преподнесении себя как «сильного» над остальными — «слабыми». Никогда поздне-романтический сверхчеловек Ницше не позиционировал себя как *преобразователя* всего мира; его сверхчеловек не обращен на «помощь» слабым и беспомощным, наоборот: «что падает, то нужно еще толкнуть!», — заявлял ницшеанский Заратустра [4]. Зато символистский Человек, приближаясь к Богу и выходя в «сверхиндивидуальное», решает, что способен и должен преобразовать несовершенную картину мира. И основную силу для мирового преобразования находит символистский герой в смысле вселенской любви.

В русской культуре идея вселенской любви приобретает мистико-религиозный оттенок в концепции

Соловьева в работе «Смысл любви» [9]. Соловьев усматривает в силе любви между мужчиной и женщиной ту важнейшую необходимость, благодаря которой человечество сможет приблизиться к истинной цели своей жизни, преодолев свой индивидуальный эгоизм и возвыситься над примитивностью и конечностью своего существования. «Смысл и достоинство любви как чувства состоит в том, что она заставляет нас действительно всем нашим существом признать за другим то безусловное центральное значение, которое, в силу эгоизма, мы ощущаем только в самом себе,— пишет Соловьев.— Любовь важна не как одно из наших чувств, а как перенесение всего нашего жизненного интереса из себя в другое, как перестановка самого центра нашей личной жизни. Это свойственно всякой любви, но половой любви по преимуществу; она отличается от других родов любви и большей интенсивностью, более захватывающим характером, и возможностью более полной и всесторонней взаимности; только эта любовь может вести к действительному и неразрывному соединению двух жизней в одну, только про нее и в слове Божьем сказано: будут два в плоть едину, т.е. станут одним реальным существом» [9, 160–161].

Философ наделяет полную гармоничную любовь высшей всеединой идеей — сизигией, в которой «истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих. Осуществить это единство, или создать истинного человека, как свободное единство мужского и женского начала, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свою существенную рознь и распадение,— это и есть собственная ближайшая задача любви» [9, 164–165].

Важно, что соловьевская сизигия перекликается с пониманием любви Фейербаха. «Фейербаховская любовь», управляющая жизнью человечества и аккумулирующая в себе мужское и женское начала, послужила определенной основой для вагнеровского синтеза музыкальной драмы. Соловьев, развивая романтическую линию, доводит категорию любви до некоего абсолюта: посредством вселенской сизигии символистский Творец способен на глобальное мировое преобразование. Следовательно, романтический синтез претворяется в абсолютный космизм философии символизма.

Космогоничность замыслов мыслителей рубежа веков впечатляет своим тотальным размахом. Но важно, что само творчество в контексте культуры рубежа веков остается полностью подвластным декоративному и изящному модерну, для которого компактность и некая ювелирность являются составляющими характеристиками [6]. Во многом это вызвано установкой модерна

на панэстетизм, то есть на распространение идеи преобразования мира на основах красоты и гармонии. Эта тенденция находила воплощение, в большей степени, в промышленной сфере, что привело к современному дизайну, основанному на господстве изогнутых линий, «плавающих», «природных» форм, детализированного, филигранного «украшательства» — от архитектуры до моды и предметов интерьера. В «большом искусстве» обнаруживаются те же тенденции, хотя идеологически оно ближе к символистской философии.

Соответственно, возникает определенный разлом в истории культуры рубежа веков, приводящий к эпихальному декадансу: космический размах замыслов, экстатическая накаленность миропреобразующих порывов,— и камерность воплощения этих замыслов в конкретных произведениях, где Космос становится филигранно проработанным, замкнутым в себе пространством, вмещающим субъективные смыслы и демонстрирующий любование красотой деталей. При этом философия и художественное творчество в рассматриваемую эпоху оказываются понятиями практически тождественными, что только углубляет парадоксальность ситуации.

К примеру, именно в этом миниатюризированном Космосе воплощались мистериальные установки мыслителя и композитора Скрябина, для которого миниатюра (прелюдии, фортепианные поэмы) становится совершенной и логичной формой для воплощения своей философской космогонии; в «сомнамбулической лаборатории» символизма создавался «космологический Рех» Чюрлениса, укладывающийся в размеры небольшой картонной картинки; именно в этом ключе создавалась «музыкальная поэтика» К.Д. Бальмонта, насыщенная поэтической мелизматики; и мн. др. Важно, что все великие художественные деятели времени находились под влиянием общей философской мысли эпохи, осознавая себя Творцами искусства и культуры. Таким образом, философско-литературная программа символистов оказывается полностью утопичной в реалиях земного материального мира, в то время как стиль модерн, впитавший символистские глобальные идеи времени, берущие начало из позднего ницшеанского романтизма, стал той средой, в которой идеи космизма воплотились наиболее красочно и иллюстративно.

Приведенные наблюдения заставляют думать о глубочайшем кризисе европейской культуры и — шире — европейского менталитета в целом. Не случайно после эпохи модерна во всех областях искусства возникают разнообразные авангардные направления. Дело не только в том, что авангард принципиально разрушает старые формы: проблема, скорее, в том, что обогналась абсолютная исчерпанность тех идей, которые

развивались на протяжении предыдущего века и нашли свое грандиозное и одновременно катастрофическое воплощение в творчестве символистов. Все преемники данной эпохи, в частности — русских символистов, могут быть рассмотрены только как эпигоны: они способны копировать каллиграфический стиль модерна, но утрачивают страсть и космический порыв, который был характерен для культуры предыдущей эпохи. Европейская

постмодерновая культура растворяется в иронии постмодернизма, в игре стилей, «игре в бисер». Поэтому, столь мощный внутренний разлад, который мы постарались обозначить и раскрыть в данной статье, может свидетельствовать только «о конце прекрасной эпохи», но ни в коем случае не говорит о жизнеспособности гениально проявившегося мощнейшего творческого акта в культуре рубежа XIX — XX веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Символизм: Книга статей. — М.: Мусaget, 1910.
2. Белый А. Философия культуры // Критика русского символизма. Т. 2. — М.: Олимп, 2002.
3. Иванов В. И. Экскурс о секте и догмате // Иванов В. И. Родное и вселенное. — М.: Республика, 1994.
4. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Сочинения: В 2 т. Т. 2., пер. с нем. К. А. Свасьян. — М.: «Мысль», 1990. — С. 5–237.
5. Платон. Государство (пер. В. Н. Карпова). — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 352 с.
6. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.
7. Синеокая Ю. В. Философия Ницше и духовный опыт России (конец XIX — начало XXI в.): дисс. докт. филос. наук: 09.00.03 / Синеокая Юлия Вадимовна. — М., 2009.
8. Соловьев В. С. Идея сверхчеловека // Соловьев В. С. Избранное. — М.: Советская Россия, 1990.
9. Соловьев В. С. Смысл любви // Соловьев В. С. Избранное. — М.: Советская Россия, 1990.
10. Шапошникова Л. В. Тернистый путь Красоты. — М.: МЦР; Мастер-Банк, 2001.

© Степанов Владислав Сергеевич (fortesolo@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»

