

## НИЦШЕ В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФИИ И КУЛЬТУРЕ

УДК 882

*А. Г. Аствацатуров*

### КАКУЮ МУЗЫКУ ЛЮБИЛ И СОЧИНЯЛ Ф. НИЦШЕ?

В статье прослеживается путь Фридриха Ницше как композитора, оставившего свой след в истории немецкой музыки. Автор анализирует наследие Ницше-композитора, от ранней симфонической поэмы «Эрманарих» до позднего сочинения «Манфред. Медитация», известного в версии для двух фортепиано. Особое внимание в статье уделено вокальной лирике Ницше, в частности песне «Заклинание», написанной на одноименный текст А. С. Пушкина. Знание музыки Ницше и его музыкального творчества позволяет нам яснее понять эстетические принципы философа и его философию музыки. В статье развивается мысль о том, что полемика Ницше с Рихардом Вагнером, неприятие «музыки будущего» объясняются не только разочарованием в романтическом искусстве и метафизике Шопенгауэра, но в большей степени тем, что как музыканты Ницше и Вагнер являлись антиподами.

*Ключевые слова:* Ницше, Вагнер, романтизм, метафизика, композитор, Пушкин, тема, мелодия.

*A. G. Astvatzaturov*

### WHAT MUSIC DID NIETZSCHE LOVE AND COMPOSE?

This article deals with Nietzsche's ways as a composer who left his very own mark in the history of German music. The author analyzes the legacy of Nietzsche as the composer from the early symphonic poem "Ermanarich" until the later "Manfred — Meditations", known in the version for two pianos. Special attention is paid to Nietzsche's vocal lyrics, in particular the song "Spell", setting to music the eponymous Pushkin poem.

The study of his music and individual style reveals the aesthetic principles of his philosophy of music. The article analyzes Nietzsche's debate with Wagner and his denial of the "music of the future", and explains the reasons for his disillusion in romantic art and metaphysics of Schopenhauer. The difference between Nietzsche's and Wagner's compositions clearly shows them as musical antipodes.

*Keywords:* Nietzsche, Wagner, composer, romanticism, metaphysics, Pushkin, theme, melody.

Человек, хотя бы поверхностно знакомый с творчеством Фридриха Ницше и его биографией, в ответ на вопрос: какую музыку любил Ницше? — сразу назовет имя Рихарда Вагнера. Если же сразу после этого его спросят, чье искусство и чью личность Ницше подвергал самой беспощадной эстетической и психологической

---

*Аствацатуров Алексей Георгиевич* — кандидат философских наук, профессор, Институт иностранных языков, Российская Федерация, 199178, Санкт-Петербург, 12-я линия В. О., 13; astvaz1945@yandex.ru

*Astvatzaturov Alexei G.* — Candidate of Philosophy, Professor, Institute of Foreign Languages, 13, 12 liniya, Vasilyvskiy ostrov, Saint-Petersburg, 199178, Russian Federation; astvaz1945@yandex.ru

критике, ставшей культурологическим анализом модерна, то и здесь мы услышим то же имя.

История этого восхищения, а затем разочарования Ницше в искусстве и личности Вагнера имеет несколько фаз, каждая из которых обнаруживает особую форму рефлексии. Всё началось с критического любопытства, за ним последовало озарение и восхищение, а затем — стремление всемерно содействовать байрейтскому делу великого мастера, гения, в котором культура может и должна увидеть свою цель.

В письме Ницше к Эрвину Роде от 27 октября 1868 г. мы видим, как вспыхивает и разрастается пламя восхищения музыкой Вагнера, не совсем понятное самому Ницше. «Сегодня вечером я наслаждался вступлением к “Тристану и Изольде”, а также увертюрой к “Мейстерзингерам”. Я не в силах относиться к этой музыке с критической прохладцей, каждая жилка, каждый нерв трепещет во мне, у меня давно уже не было также устойчивого чувства отрешенности во время слушания названной увертюры» [1, с. 58]. Напомним, что музыку Вагнера слушал человек, восхищавшийся философией Артура Шопенгауэра, — отсюда использование в отношении музыки слова «отрешенность».

Когда наступит разочарование, Ницше неприятно будет вспоминать о том, что он когда-то писал своему тогдашнему кумиру. Желая войти в круг избранных друзей Вагнера, Ницше откровенно признается ему в этом: «Наслаждение гениальным творением не падает этим избранникам само в руки без всякого труда, или нужно изо всех сил бороться с всемогущими предрассудками и собственными противодействующими склонностями, так что при счастливом исходе битвы они получают право на обладание творениями гения». Говоря о собственных противодействующих склонностях, Ницше несомненно имеет в виду определенное внутреннее сопротивление, которое существовало в его душе в момент постижения вагнеровского искусства. Для Ницше это постижение не было беспроblemным. Поэтому он стремился сломить внутреннее сопротивление, противопоставив ему объективную значимость деятельности Вагнера. «Что ж, я отваживаюсь видеть себя в числе этих *pauci*<sup>1</sup>; отваживаюсь после того, как ощутил, насколько почти весь мир, с которым мы имеем дело, не способен воспринять Вашу личность как целостность, почувствовать глубокий нравственный поток, который проходит через Вашу жизнь, тексты и музыку, словом — ощутить ту атмосферу серьезного и эмоционально насыщенного мировоззрения, которого нам, бедным немцам, недоставало среди всех политических бедствий, философского шатания и пронирыливого еврейства. Если я до сих пор оставался верен германской жизненной серьезности, углубленному взгляду на столь загадочное и тревожное бытие, то этим я обязан Вам и Шопенгауэру» [1, с. 64–65].

Разочарование в метафизике Шопенгауэра и в искусстве Вагнера было для Ницше долгим и мучительным процессом, в который вылились как различие в эстетических взглядах последних, так и крушение веры в гения как в цель культуры, воплотившуюся в Вагнере. Не последнюю роль играла здесь первоначальная ошибка в личности Вагнера. Кумир часто представлял перед Ницше завистливым эгоцентриком, узким в своих музыкальных вкусах, глухим к достижениям других композиторов.

Во взаимоотношениях Вагнера и Ницше мы сталкиваемся с парадоксальным обстоятельством: именно музыка оказалась для Ницше той силой, что дала ему

---

<sup>1</sup> *Pauci* (лат.) — немногие, избранные.

возможность сопротивляться вагнеровской духовной экспансии. В процессе душевного испытания — а оно сопровождало дружбу этих великих людей — важную роль играют возникшие еще в детстве переживания оформляющейся личности, названные Фридрихом Гундольфом фундаментальными. Оставаясь устойчивыми, они в силу своей интенсивности оказываются способными к различным трансформациям, а также решающим воздействиям на различные формы деятельности личности. Для Ницше таким фундаментальным переживанием была музыка. Она вошла в него с детства.

Когда Фрицу исполнилось шесть лет, мать подарила ему рояль, и его начали учить музыке. Ницше не был музыкальным вундеркиндом, какими были Моцарт, Мендельсон, Шопен, Лист и Рубинштейн. Однако мальчик оказался музыкальным, и уже подростком он показал себя талантливым пианистом. В десять лет он пробует сочинять музыку и размышлять о ней. К этому же времени относятся его поэтические опыты, но главное место в его жизни всё-таки занимала музыка. В списке желаемых подарков ко дню рождения тринадцатилетний Ницше указывает только композиции Гайдна, Моцарта, Бетховена и Мендельсона. Произведения, на которых был воспитан Ницше, — это венская классика и романтизм, музыка прежде всего инструментальная, а не оперная. Ницше продолжал заниматься музыкой во время обучения в Пфорташуре, а также в студенческие годы. Интенсивное сочинение музыки пришлось на период 1862–1865 гг. В ту пору Ницше сочинял фортепианные пьесы и вокальную лирику.

Свидетельства о том, какими были музыкальные вкусы молодого Ницше, мы находим в его письмах. О роли Шумана в музыкальном развитии и становлении Ницше как композитора говорят его письма к сестре Элизабет. Из письма от 6 сентября 1863 г., когда создавались некоторые песни Ницше, мы узнаём, что ему «жизненно необходимы “Фантастические пьесы”, “Вечером” и “Детские сцены” Шумана» [1, с. 25], а в письме к той же Элизабет от 11 июня 1865 г. он пишет о концерте, в котором принял участие в составе хора: «исполнялись ведь любимейшие мои вещи — от музыки Шумана к “Фаусту” до ля-мажорной симфонии Бетховена» [1, с. 32]. Карл фон Герсдорф 7 апреля 1866 г. получает от Ницше признание: «Три вещи суть мои отдохновения, хотя отдохнуть случается редко: мой Шопенгауэр, музыка Шумана, наконец, одинокие прогулки» [1, с. 37].

Поэтому нет ничего удивительного в том, что после первого знакомства с музыкой Вагнера Ницше высказался о ней осторожно. Сыграв дома клавир «Валькирии», Ницше пишет Герсдорфу, что впечатление от произведения «самое противоречивое», так что он не решается высказать никакого суждения: «Большие красоты и достоинства уравниваются столь же заметными уродствами и недостатками» [1, с. 40]. К этому времени уже было создано большинство фортепианных и вокальных произведений Ницше, сформировался и вкус Ницше-музыканта. Его любимые композиторы представляли «абсолютную музыку», концепция которой развивалась романтиками и Шопенгауэром. В рамках этой концепции музыка понималась как язык невыразимого.

В 1861 г. Ницше написал небольшое историческое сочинение «Эрманарих, король остготов. Исторический набросок». Оно возникло в русле рожденного романтизмом интереса к германской древности. Внимание Ницше привлек, как он сам об этом пишет, яркий персонаж истории Великого переселения народов, человек,

охваченный страстью к завоеваниям, чей образ «для истории важнее, чем это может показаться поверхностному наблюдателю» [2]. Молодой Ницше ставит Эрманариха в один ряд с Аттилой, Теодорихом и Одоакром, видя в нем личность, имеющую не меньшее всемирно-историческое значение. Возникает вопрос: что влекло Ницше к этому остготскому властелину?

О Эрманарихе писали историки Аммиан Марцеллин и Иордан. Римский историк Аммиан Марцеллин был современником Эрманариха; о готах он был осведомлен хорошо, и нужно признать, что он сообщает о них правду. Согласно его сведениям, гунны напали на царство готов внезапно, и Эрманарих не был готов к этому нападению. Не сумев отразить неприятеля, он предпочел добровольно уйти из жизни. Это произошло в 376 г. Иордан писал о готском короле спустя 150 лет. К этому времени остготы, пройдя из Северного Причерноморья через страны, лежащие по берегам Дуная, переселились в Италию. Во время этого переселения возникли готские песни об Эрманарихе: он стал героем саги, сюжет которой дошел до Иордана, передавшего, как выразился Ницше, его «скелет». В саге речь шла о событиях, произошедших в землях, которые когда-то занимали остготы [3, S. 4–6]. У Иордана эта сага была объединена со сведениями Аммиана Марцеллина.

Род росомонов обманул Эрманариха, отпав от него. В отместку король казнил Сунильду, женщину из этого рода. Это была месть ее мужу за предательство. Сунильду привязали к лошадям, которые волокли ее по земле, пока она не испустила дух. Братья Сунильды Сар и Аммий жестоко наказали Эрманариха: они напали на него и нанесли ему страшные раны, причинявшие ему мучительные страдания, которые сделали его совершенно беспомощным.

Интерес молодого Ницше к германским древностям был несомненно не только академическим, а его восприятие давно исчезнувшего мира остготов основывалось в том числе на таких романтических механизмах, как яркое воображение и активное эмоциональное вчувствование, оживляющее образы воображения. Не удивительно, что свою эстетическую очарованность древним германским миром Ницше связал с музыкой, начав работать над симфонической поэмой «Эрманарих». Образцами для нее служили программная музыка Ф. Листа, его симфонические поэмы «Венгрия» и «Битва гуннов». Замысел «Эрманариха» был осуществлен лишь частично — Ницше оставил нам завершенную фортепианную фантазию. Это целостное произведение, в некоторых местах показывающее пути возможной оркестровки, которая так и не была осуществлена. В текстах Ницше, датированных сентябрем—октябрем 1862 г., мы находим очень интересный и яркий фрагмент «О музыкальной композиции “Эрманарих”». В нем рассказано о замысле этого произведения и его осуществлении. Оно было задумано для двух фортепиано, и должно было стать гораздо больше по размеру, нежели дошедшая до нас фантазия. Ницше вдохновлялся симфонией «Данте» Листа, с которой он незадолго до этого познакомился, а также его симфонической поэмой «Венгрия». Ницше пишет, что история Эрманариха очень сильно побуждала его к творчеству, однако мощное эмоциональное потрясение и волнение мешали воплощению этой темы в поэзии, и он «был далек от того, чтобы создать объективную драму». Музыка стала для Ницше той средой, «в которой полностью инкарнировалась сага об Эрманарихе» [4].

В рассказе Ницше о своем музыкальном произведении можно встретить интересные замечания, характеризующие творческий процесс молодого композитора.

Они отмечены модернистской рефлексивностью. Этот процесс оказывается сложным многосоставным образованием, включающим в себя, наряду с сагой об Эрманарихе, порожденные ею ассоциации, закрывающие лакуны представлений о времени и пространстве полуторатысячетной давности. Понимая несоответствие образов сурового, анархического, неуправляемого дикого мира древних германцев с его упрощенными чувствами тому музыкальному языку, на котором он был воспитан, Ницше сознательно модернизировал домодернистский текст.

«Эрманарих», по замыслу Ницше, — программная музыка. Он детально излагает программу этого произведения, и она соответствует дошедшей до нас фортепианной фантазии: «Первые такты — героически мрачно — показывают нам старого Эрманариха, суровую дикую героическую личность, далекую от добросердечия и нежности, с высоты он холодно взирает на отшумевшие волны жизни» [4]. Решительная маршеобразная и динамичная тема Эрманариха отличается непреклонностью, даже исступленностью, которая характеризует остготского властителя. Дальнейшее развитие и обогащение музыкальных образов делает их многомерными, не столь однообразными, как в теме Эрманариха. В них «больше живости и беспокойства, светится тихая радость, старый герой ожидает брачную процессию с милой Сунильдой, которую ведет его сын Рандве» [4]. Тем не менее музыкальная мысль молодого композитора концентрируется на образе Эрманариха, его чувства стремительно разрастаются, выражая «нетерпение, или же он охвачен мыслями о своем пылком сыне Рандве» [4]. Разрядкой тематической напряженности в фантазии стал эпизод «кротко и задумчиво». Он относится к образу Сунильды. Окруженная девушками, она подходит к королю, сопровождаемая звуками арф, «кротко, как солнечный луч, что светится в покоях» («Эдда»), однако ее охватит тревога, когда она встретит молниеподобный взгляд Эрманариха. Дальнейшее воплощение сюжетной канвы идет в направлении усиления драматизма. Темы Эрманариха и Сунильды сближаются, завязываясь в трагический клубок, всё движется к неминуемой катастрофе, выражением которой должен был стать крик отчаяния Эрманариха.

Наряду с «Эрманарихом», в период 1862–1865 гг. Ницше создал большую часть своих песен, которые, без сомнения, связаны с традицией немецкой песни от Шуберта до Гуго Вольфа. Ярким творением Ницше в области вокальной музыки стала песня «Заклинание», написанная на одноименный текст А. С. Пушкина.

Выбор «Заклинания» не был связан с поисками какой-то специфически русской экзотики, которую в этом стихотворении найти невозможно. Ницше нашел в нем мощное воплощение темы посмертной любви, существующей в европейской поэзии со времен Данте и Петрарки. Ницше написал свою музыку на точный перевод «Заклинания», сделанный Теодором Опицем. Переводчик сохранил все образы, размер, строфику оригинала, ритмика перевода точно совпадает с пушкинской. Поэтому песню можно спокойно петь на русском языке.

«Заклинание», как и стихотворение «Для берегов отчизны дальней...», принадлежит к вершинам пушкинской любовной лирики и также связано с любовью поэта к Амалии Ризнич и переживанием ее смерти. Вряд ли Ницше хорошо знал факты жизни русского поэта, тем более что в стихотворении возлюбленная выведена под именем «Лейла» (в оригинале — «Леила»). На это Ницше не мог не обратить внимания, так как Лейла не условное имя — так звали возлюбленную героя в поэме Дж. Г. Байрона «Гяур», и её страшная гибель, постоянное присутствие её образа

в памяти и мысли о мести за неё целиком захватывают сознание героя. Ницше прекрасно знал поэзию Байрона. «Заклинание» имеет явное сходство с видением Гяура в конце поэмы, когда умирающий герой вызывает из загробного мира возлюбленную, которая была смыслом его жизни. Ницше был знаком и с другими подобными обращениями романтической поэзии к теням, в частности по «Гимнам к ночи» Новалиса.

Прекрасный текст обусловил частые обращения композиторов к «Заклинанию»: музыку к нему писали Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи, Полина Виардо, Н. К. Метнер, Ю. А. Шапорин. Чтобы показать уникальность ницшевской композиции, следует хотя бы кратко коснуться других воплощений пушкинского стихотворения. Н. А. Римский-Корсаков представил свой романс как драматический монолог, близкий к оперной арии, с сильной экспрессивной кульминацией в третьей строфе, пройдя мимо момента отречения и сострадания, которые есть в тексте, и придав тем самым романсу излишний демонизм. У Ц. А. Кюи мелодия в целом статична и однообразна, она подходит скорее для речитатива, и кажется даже, что композитор боится текста и потому выставляет его на передний план, забыв о музыке. Этого, конечно, нельзя сказать о музыке Полины Виардо. Здесь мелодия очень красива, очень чувственна и рассчитана на темпераментное исполнение. Однако она «запеваёт» печальный и в целом трагический текст. Романс Ю. А. Шапорина — быстрая, страстная песнь, в которой, как это часто бывает, из-за инерции мелодии теряется изменчивость лирического высказывания.

Среди этих воплощений пушкинского текста в музыке песня Ницше не выглядит бледной и подражательной. Это подлинный шедевр, и в ней есть то, чего нет у других. Красивая, грустная, немного меланхоличная мелодия льётся от стиха к стиху, как бы обвивая их, охватывая половину восьмистишия, давая стихам высказаться, не торопя их. Экспрессивность текста несколько снижается, на передний план выдвигаются слова о страданиях любимой, а меланхоличность музыкальной темы превращает желание заклинателя в робкую надежду воскресить любимую. Обращаясь к вечности, к потустороннему миру, к тени, он согласен мучительно переживать страдания любимой. В вокальной музыке Ницше отдавал приоритет мелодии перед словом, музыка всегда была для него целью, а не средством.

Четыре песни, четыре шедевра, написанные на стихи выдающегося венгерского поэта-романтика Шандора Петёфи в переводе Карла Марии Хертбени, можно рассматривать как маленький цикл, отражающий разные стадии любовного чувства. В лирике самого Ницше мы не найдем стихов о любви в романтическом понимании, однако композитору Ницше эта сфера была открыта. В песнях на стихи Петёфи диапазон настроений простирается от возникновения любви через её расцвет, утрату любимой до отречения от неё, что составляет сущностное выражение романтической любви. В песне «Серенада», которую логично рассматривать как первую песню цикла, психофизический параллелизм стихотворения — соединение образов весенней природы с любовным чувством гармонически сочетается с запоминающейся нежной, «раскачивающейся» мелодией, простой и одновременно выразительной. Центром цикла выглядит песня «Бесконечное». Открытая миру светлая мелодия и искренние, проникновенные стихи стремятся охватить в радостном чувстве весь мир; здесь мощно дает о себе знать желание сделать любовь бесконечной, бессмертной, и это, конечно, самая романтическая из песен Ницше. В песне «Увядшая» звучит старый мотив: смерть возлюбленной уподобляется увяданию цветка, а потеря

её вызывает замерзание души и жизни. Печальная мелодия показывает безвозвратность потери. В песне «Эпилог» звучит тема отречения от любви: любовь — иллюзия земного мира, а исцеление от неё — одиночество, и только природа может принести спокойствие и гармонию души.

Искренней задушевностью и чистотой мелодических линий отличается музыка песен «Из времен юности» на стихи Ф. Рюккерта и «Течёт ручей» К. Грота. Она прямо-таки трансцендирует слова стихотворений, превращая их в неотторжимую часть целого.

Три песни на стихи Адальберта фон Шамиссо «Буря», «Всё лучше и лучше» и «Дитя перед потухшей свечой» — это удавшиеся опыты романтической музыкальной баллады, где музыка акцентирует и развивает драматический характер текста.

Анализ вокальной лирики Ницше свидетельствует о его большой композиторской одаренности, особенно в этой музыкальной форме. Несомненный мелодический дар позволил ему создать ряд оригинальных мелодий.

Фортепианные пьесы Ницше часто рождались из импровизаций, что было одной из характерных черт романтического музицирования (Шопен, Шуман; признаки импровизационности можно найти также в произведениях Скрябина). Сближение с Вагнером и его байрейтским кругом сыграло роковую роль в судьбе Ницше-композитора. Как музыканта его в доме Вагнера всерьёз не воспринимали. Для Вагнера и Козимы он был лишь пропагандистом творчества и идей великого мастера, в роль которого Вагнер с какого-то момента вжился. Так, очень интересную, мелодичную, в некоторых местах проникновенную музыку для скрипки и фортепиано (которая затем была переработана для двух фортепиано и получила название «Отзвуки новогодней ночи»), посвященную и подаренную Козиме Вагнер на Рождество, в доме мастера восприняли со смехом, а сам он вышел из комнаты, не дослушав ее до конца. Такой реакции эта композиция не заслуживала. Возможно, она была написана под влиянием листовского шедевра «Женевские колокола» из «Годов странствий», и эффект колокольного звона с разной интенсивностью проходит через всю пьесу.

То, что Вагнер ничего в музыке Ницше не услышит, было ясно заранее. Она разделила судьбу симфонической и фортепианной музыки Мендельсона, Шумана и Брамса.

Не менее печальной была судьба другого значительного произведения Ницше — «Манфред. Медитация», известного в версии для двух фортепиано (1872). Из названия понятно, что музыка была вдохновлена драмой-мистерией Байрона. Замысел «Манфреда», несомненно, шире и интересней, чем воскрешение образа остготского короля Эрманариха. Байроновская драматическая поэма давала прекрасный материал для композиторской фантазии Ницше. Вместо стихийного, непреклонного и жестокого варварского короля здесь перед нами предстал человек модерна, широкая трансцендирующая личность, чувствующая и рефлексирующая. Размах личности и стремление к всезнанию, истине становятся для Манфреда источником постоянных страданий. Чем больше сознание Манфреда охватывает желание преодолеть конечность человеческого бытия и его форм, тем яснее для него становится безнадежность всех попыток достичь богоравности. Антиномичность сознания человека модерна в конце концов рождает в нем отчуждение от всех стремлений.

Стремления, страстные порывы, завершающиеся разочарованием, страдания личности, утрачивающей надежды, осознание своей вины обусловили тематизм и настроения этого сложного программного произведения Ницше. Как талантливая,

яркая композиция, «Манфред» заслуживал вдумчивого анализа и скорее одобрения, нежели порицания. Но всё случилось как раз наоборот. Отправленное на отзыв известному пианисту и дирижеру Гансу фон Бюлову произведение было подвергнуто им уничтожающей и издевательской критике. Бюлов писал Ницше: «Ничего более безотрадного и антимузыкального, чем Ваш “Манфред”, мне давно уже не доводилось видеть на нотной бумаге». Посоветовав Ницше сочинять песни и не искать себя в крупной форме, Бюлов самым критическим образом высказался о его музыке: «Она пагубна не для окружающих, но хуже того, для Вас самих, коль скоро Вы не смогли убить излишки Вашего досуга иначе, чем подобным образом насилуя Эвтерпу» [1, с. 94].

Это суждение Бюлова было потрясением для Ницше-музыканта, он почти перестал писать музыку, склонившись перед его авторитетом. Никому на протяжении многих десятилетий вплоть до конца прошлого века не приходило в голову сомневаться в правильности оценки Бюлова, потому что ему принадлежали глубокие мысли о музыке Бетховена и Мендельсона, а некоторые его суждения стали хрестоматийными. Однако эстетические суждения могут и должны пересматриваться, так как каждой эпохе присущи свои звуковые и слуховые ожидания, свое восприятие формы и допустимости отступления от канонов, нетерпимость или же толерантность к диссонирующим звучаниям. Композитор Ницше был автодидактом. Музыкальную теорию он изучал по учебнику Альбрехтебергера, которым пользовался еще Бетховен. Много он постигал интуитивно. У него не было такого учителя, каким для Шумана стал Фридрих Вик, — учителя, который мог бы предостеречь от излишней экспрессивности.

Людям XXI в., привыкшим к более резким и жестким звучаниям как в классической, так и в рок-музыке, «Манфред» не кажется устрашающим произведением, и современный слушатель, несомненно, может получать эстетическое наслаждение от этой музыки. Великолепное исполнение «Манфреда» Джоном Беллом Янгом и Томасом Куттом, Арибертом Райманом и Эльмаром Будде в конце 1990-х годов показало, что мы имеем дело с очень интересным произведением, достоинства которого значительно превышают его недостатки. Мощный трагический пафос «Манфреда» успешно передает замысел гениальной драматической поэмы Байрона.

С самого начала на фоне мрачного тремоло возникает в басу тема Манфреда. В ней слышится упорство, переходящее в демонический титанизм байроновского героя, который не боится духов ада. Фон темы указывает на связь Манфреда с подземными силами, часть которых он носит в себе. Монотематическое развитие и рапсодическая импровизационность создают у слушателя представление о темпераменте, силе, негибкости героя и одновременно — о его глубокой погруженности в бездну своей души, о его рефлексивности, вызывающей страдания, доводящей его до отчаяния. Лишь изредка мрак ненадолго проясняется, но просветление опять омрачается натиском жесткого звучания. Конечно, современному слушателю, привыкшему к музыке поздних сонат Скрябина с ее атональным исступлением, творение Ницше не кажется насилием над Эвтерпой. В трансформации тем, в ярком, поистине дионисийском эпизоде медитации он услышит упорное самоутверждение Манфреда, его торжество над духами и Ариманом, перед которым герой отказывается склониться. Порою тема непреклонного героя выливается в вакхическое исступление. Непосредственно перед финалом музыка несколько смягчается, и просветление



можно понять как видение Астарты, но на самом деле оно представляет собой завершение жизни Манфреда.

В 1872 г. Ницше создал изумительное по красоте и мощи сочинение, назвав его сначала «Гимн дружбе». Красивая, широкая, гимнически приподнятая мелодия немало напоминает 4-ю песню без слов Мендельсона (op. 19 A-dur). Ницше написал на мотив этого гимна фортепианную фантазию. Позднее, уже после разрыва с Вагнером, Ницше подобрал к гимну слова Лу Андреас фон Саломе и назвал его «Гимном жизни», несколько расширив композицию, приспособив ее для хора, а Петер Гаст сделал оркестровку этого произведения.

В варианте «Гимна жизни» для хора и оркестра в распеве жизнь воспевается очень спокойно, никакого намека на бравуру — скорее здесь выражается подлинное благоговение перед жизнью как таковой, ее непостижимостью и загадочностью.

Преодоление вагнерианства было важнейшим этапом жизни Ницше, с которого начался взлет его творчества, оно стало также возвращением к самому себе, к своей музыке и музыке, которую он любил смолоду. Ницше теперь стал связывать сам феномен музыкального творчества с игрой и музыкой Юга. Можно уверенно сказать, что если бы Ницше не был музыкантом, его философия была бы иной — не экспериментальной, в ней не было бы концепции воли как игры, а его проза не была бы пронизана музыкой.

Мир музыки Юга у Ницше многолик, и напрасно мы стали бы искать в его философской прозе и поэзии точное и непротиворечивое описание этой музыки. Открытый модернистский характер текстов Ницше полностью исключает такую возможность.

Музыку Юга нельзя отделить от образов ее создателей, от личностей, охваченных ее духом. Они создали Ницше, и во многом они представляют собой художественные образы. Не замечать эту особую остранинность — значит попросту игнорировать и форму ницшевской экспериментальной философии, обрывая ее связь с искусством, поэзией и музыкой, превращать ее в мертвую систему, вместо того чтобы анализировать в ней великое искусство, ее внутреннюю музыку. Впрочем, есть нечто общее, что объединяет образы творцов музыки Юга: свобода игры. Моцарт — это неповторимость жизни в игре, ее всеохватная импульсивность и многообразие. Бетховен — метафизическое искушение жизнью, музыка как идея. Мендельсон — благодарность всем за открытие ему сферы свободы, где композитор может демонстрировать дарящую добродетель своего таланта. Шопен — очарованность красотой и совершенством формы, рожденной благородством, внутренним изяществом и аристократизмом души. Музыка Юга — вечное «да» жизни. В письме Петеру Гасту от 19 ноября 1886 г. Ницше пишет: «Требуется антиромантическое программное высказывание о музыке, чтобы в музыке была не воля “к морали” и “подъему народного духа”, но искусство, искусство для художников, некая божественная индифферентность, некая непозволительная лучезарность за счет всех “важных” вещей, искусство как чувство превосходства, как “возвышенность” по отношению к низине политики, Бисмарка, социализма и христианства и т. д., и т. д.» [5, с. 264–265].

В этой музыке будет восстановлена гармония целого и детали, ритм перестанет быть выражением аффекта, он будет властвовать над ним, морально и эстетически он станет уздой для страсти, а музыка — игрой, свободой воли, принятием жизни [5, с. 445–446].

## Литература

1. Ницше Ф. Письма / сост. и пер. И. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2007. 400 с.
2. Nietzsche F. Ermanarich, Ostgottenkonig: Eine historishe Skizze // The Nietzsche Channel: [site]. URL: <http://www.thenietzschechannel.com/works-unpub/youth/1861-ekotog.htm> (дата обращения: 25.06.2014).
3. Boer R. C. Die Sagen von Ermanarich und Dietrich von Bern. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhausen, 1910. 227 S.
4. Nietzsche F. Uber musikalische Komposition «Ermanarich» // The Nietzsche Channel: [site]. URL: <http://www.thenietzschechannel.com/works-unpub/youth/1862-omceg.htm> (дата обращения 25.06.2014).
5. Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра. Герменевтическое исследование творчества И. В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: Геликон Плюс, 2010. 496 с.

Статья поступила в редакцию 30 июня 2014 г.