

УДК 130.2

Эстетические идеи Ф. Ницше в австрийской литературе

© Щербакова Елена Валерьевна*,

ГОУ ВПО МО «Коломенский государственный педагогический институт».

Россия, 140410, Московская область, Коломна, ул. Зеленая, 30.

E-mail: kgpi_all@mail.ru

Статья поступила 12.10.2009 г.

В статье рассмотрено художественное восприятие творчества Ф. Ницше в австрийской литературе. На примере творчества Р. Музиля и Ф. Кафки показывается, что многоаспектность идей Ницше дала импульс развития как аналитического, так и «абсурдного» направления в литературе.

Ключевые слова: Музиль, Кафка, Ницше, «веселая наука», дионисическая трагедия.

The author investigates Nietzsche's creative work interpretation in Austrian literature. Masterpieces of R. Musil and F. Kafka are used as examples of multiple Nietzsche's ideas nature that gave the start of analytical and "absurd" trends in literature.

Key words: Musil, Kafka, Nietzsche, la gaya scienza, Dionysical tragedy.

Наиболее ранняя документированная австрийская культурная реакция на творчество Ф. Ницше датируется второй половиной 1870-х годов. Творчество философа вызвало повышенный интерес в студенческих, в первую очередь литературных, кругах. В 1875 г. в «Читательском объединении немецких студентов Вены» состоялась дискуссия по второму «Несвоевременному размышлению» «О пользе и вреде истории для жизни». Как следует из некоторых данных, в дискуссии принимал участие Зигфрид Липинер (1856–1911) — поэт и философ, эпическая поэма которого «Освобожденный Прометей» (1876) вызвала интерес Р. Вагнера и Ф. Ницше. З. Липинер занял лидирующую позицию в «Читательском объединении», в которое входили В. Адлер, Э. Пернерсторфер, М. Грубер. Очевидна вагнерианско-ницшеанская направленность этого творческого кружка, в рамках которого был организован «ораторский клуб» как форум для обсуждения философских и музыкальных новинок, в том

числе «Несвоевременных размышлений» Ницше (об этом вспоминает Липинер в своем письме Ницше от 15.10.1877) и вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга», поставленной во время Байрейтского фестиваля 1876 года. Подтверждение того факта, что «Несвоевременные размышления» вызвали большой интерес в столичных университетских кругах, мы получаем из двух писем, которые писатель и журналист Йозеф Эрлих (Ehrlich) «от имени Ваших воодушевленных почитателей» 21 апреля и 9 июня 1876 г. послал из Вены Ницше. Восторженно отзываясь о нонконформизме немецкого философа, его критике современности с позиции переоценки ценностей, Эрлих пишет, что «в наших студенческих кругах обсуждается Ваш Дух... он обретает в нас Жизнь, Истину, Значение» [8. Р. 449]. Эстетические идеи Ф. Ницше в своеобразном преломлении можно уловить в австрийской литературе в творчестве Р. Музиля и Ф. Кафки.

Все творчество Р. Музиля, начиная с 1902 г., развивается «под знаком Ницше». Размышляя над собственной духовной биографией, он отметил в дневнике, что в молодости воспринял Ницше не более чем на треть, и все же влияние философа

* Щербакова Е.В. — кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музыки Коломенского государственного педагогического института.

оказалось решающим для его творческого формирования. Отзвуки Ф. Ницше составляют часть духовного наполнения первого романа Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» (1906) и сборника «Соединения» (1911). Прочтение Р. Музилом «Ессе Номо» в 1911 г. сыграло роль творческой стимуляции: идеи книги Ницше были идентифицированы писателем с личностью подруги, Алисы Донат, образ которой стал исходным пунктом для построения темы основного труда жизни Музиля — романа «Человек без свойств» (1930-е гг.).

Музиль воспринимает творчество Ницше как воплощение нереализованных новых возможностей, что рождает образное сравнение его с «общественным парком», в который никто не входит [7. Р. 309]. Писателю XX в. стала созвучна ницшевская замена неоспоримых истин плюрализмом возможных, истины — гипотезой, системы — постоянным экспериментальным процессом в рамках духовного поиска «мудрого». У Ницше Музиль заимствует стремление к новой форме, пробуждению к жизни уже имеющихся элементов путем изменения их взаимосвязи.

В произведениях Ницше ставится проблема новой личности, путь к созданию которой — художественно-познавательный пафос, «веселая наука». Музиль заимствует ницшевское понимание науки как инструмента для психологического анализа, определения этических ценностей, норм человеческого поведения. Гармония научного и художественного мышления для Музиля достижима в рамках персонального переживания. Воспринимая искусство средством познания, он подчеркивает в нем разумно-аналитическую природу. «Несвоевременное» творчество Ницше воспринимается им как результат «математики чувств», возможность изобретения путем аналитического отбора новой этической позиции. Это находится в рамках австрийской культурной традиции с ее единством рационального (этического, познавательного) и эстетического начал; традиции, в которой человек понимался как *animal rationale* [2. С. 60]. Уже первые опыты Музиля предпринимают

психо-физиологическую вивисекцию человеческих чувств как поиск возможностей для перехода в качественно иное творчески-дионисическое состояние личности (новелла «Мсье вивисектор»). Душевной вивисекции предшествует научный анализ человека: рассмотрение людей как «препаратов» в свете этого анализа выявляет «таинственные процессы скрытого существования», обогащающие жизнь, и создает глубину перспективы познания в неожиданно новом ракурсе — не только обычное «изнутри вовне», но и «извне вовнутрь» [7. Р. 305].

Необходимость научно-художественного самопознания как способ самоутверждения в ситуации «двоемирия», раздвоения жизни описана Р. Музилом на примере юности воспитанника Тёрлеса: «Он чувствовал себя как бы разрываемым между двумя мирами — солидно-буржуазным, где, в общем-то, царили порядок и разум... и авантурным, полным темноты, тайны, крови...» [3. С. 79]. Подобно «внутренней раздвоенности» Тонио Крегера Т. Манна, «двоемирие» Тёрлеса и его попытки найти истину, не упустив из рук живую, сложную, полную сомнений жизнь, — это пример процесса, ведущего от кризиса буржуазии к новому сознанию. Многие страницы романа, тесно родственные дневниковым записям Р. Музиля о Ницше, указывают на внутреннюю, темную и страстную сторону жизни, скрываемую математикой и научной логикой (например, размышление Тёрлеса о живых и мертвых мыслях и мнимых числах). Стремление Тёрлеса к ясности вновь подтверждает влияние Ницше. В заметках по поводу «Веселой науки» Музиль говорит о стремлении писать «без брутального пафоса — писать светло, воздушно, просторно!» [7. Р. 319]. Музиль завершает роман способностью ставшего «эстетически-интеллектуальной натурой» Тёрлеса ясно выражать свои смятенные чувства: она становится смыслом целого, средством анализа и преодолением раскола между мирами, возможностью прояснить тьму и рационализировать страсть, то есть осуществить «веселую науку» искусства. Внутренний духовный рост становится единственным ценностным масштабом,

оставшимся после кризиса ценностей и традиционной морали. Представление Музиля о духовном росте расширяет ницшеовское понимание блага как плодотворности («Рихард Вагнер в Байрейте»).

Признавая неисчерпаемость комбинаторики «веселой игры», Музиль ищет свой путь в искусстве как продолжение научной работы Ницше, а именно проверяя намеченные возможности и разумно систематизируя их. Интеллектуализм Музиля, подчинение стилистических деталей и психологических тонкостей общей созидательной идее стали отражением его антидекадентской позиции, проявлением нового типа искусства, художественным выражением которой стал главный герой романа «Человек без свойств». Заметки Музиля свидетельствуют о критике декадентства при сохранении содержащейся в нем психологической полноты и глубины: «Занять позицию против всего болезненного в себе... включая все современное «человечество»... Мы другие; мы, имморалисты, выступаем за все, что можно понять, постигнуть, одобрить. Отрицание дается нам нелегко, мы почитаем за честь быть утвердителями». Для Музиля только моральное экспериментальное искусство, научный метод психологического анализа, понимание мира как «лаборатории» могут решить парадоксальную ситуацию прогресса, вызывающую «прибыль в частности и убыток в целом», «рост силы, которая вливается в прогрессирующий рост бессилия», как говорит писатель в единодушии с формулировками Ф. Ницше [7. P. 314, 316].

Незавершенный монументальный роман «Человек без свойств» имеет ницшеанское обоснование, поскольку все центральные герои связаны с Ницше. Роман был задуман как история трех друзей детства писателя — Густля, Алисы и Роберта, которые выведены в нем под именами Вальтера, Клариссы и Ульриха. Образ Алисы вызывает прямые параллели с немецким философом: жизнь героини проходит в постоянном диалоге с его идеями. Ницшеанская фигура Клариссы стала воплощением размышлений Музиля о собственном отношении к философу.

Кларисса верит в гения, появление которого зависит, как ей кажется, только от ее воли. Музиль отмечает, что ее жизнь разворачивается как некий спектакль, в котором должна завершиться «громкая драма индивида», противостоящего толпе. Знаменательно, что Кларисса хочет ребенка от Ульриха, которого, в духе Заратустры, считает «дьяволом», ставшим Богом в результате связи с нею. Возможный ребенок предполагается «избавителем мира». Подоплекой ее идеи освобождения преступника Моосбругера является указанная в романе цитата из Ницше о пессимизме силы и умственной склонности к жестокому, страшному и злему [4. Т. 1. С. 492].

Ульрих отказывается как от освобождения «музыкального преступника», так и от связи с Клариссой, однако это не означает его полного освобождения от ее идей. Произведения Ницше, служившие юношеским чтением героев, представляют теперь почву для их существенных разногласий. «Дилетант» Вальтер является персонификацией ницшеовской критики Вагнера. На его примере показывается взаимосвязь между упадком воли и художественной несостоятельностью, аргументированная уместными цитатами из «Казуса Вагнера» [4. Т. 1. С. 73].

Вальтер и Ульрих представляют две различные возможности, возникшие в ситуации «духовного переворота» эпохи, и Музиль описывает обоих, ссылаясь на Ницше. Декаданс Вальтера таков же, как у Вагнера: «...поскольку все становилось у него этическим волнением, он мог убедительно говорить о безнравственности украшения, о гигиене гладкой формы и о пивных парах вагнеровской музыки, как то соответствовало новому художественному вкусу» [4. Т. 1. С. 690]. В случае Вальтера нет созидания: он объясняет свое творческое бессилие таинственной болезнью эпохи, ища защиты в «наркозе» вагнеровской музыки. Музиль противопоставляет два мировоззрения: с одной стороны, бессилие Вальтера, с другой — агрессивность Ульриха; позитивные ценности (простота, близость к земле, здоровье), которые проповедует Вальтер, и готовность к отрицанию Ульриха, его

постоянную критику обыденных понятий добра и зла в стремлении определить свои собственные ценности; отказ Вальтера от своего времени и его бегство в прошлое и выраженный в «чувстве возможности» пафос будущего у Ульриха. Использование открытых «духовным переворотом» возможностей приводит к развитию в романе понятия «математики чувства». А. Вентурелли раскрывает авторскую дефиницию: «Он воспринимал любовь к математике как образец чувства, а не только как одну из особенностей Ницше, великого многостороннего учителя нашего поколения. Математикой чувства именовалась у него... та диалектика, которая уже готова найти в зле только крайний, случайный выброс добра...» [7. С. 329]. Для духа все понятия теряют свое прочное значение, становясь членами функции, величинами, зависящими от своих взаимосвязей. «Он тайно ненавидит, как смерть, все, что притворяется установленным раз навсегда, великие идеалы и законы и их маленький окаменевший слепок — ограниченного человека. Он ничто не считает прочным... поскольку знания наши меняются с каждым днем, он не верит ни в какие связи, и все обладает той ценностью, какую оно имеет лишь до следующего акта творения, подобно тому, как лицо человека, к которому обращена твоя речь, меняется с каждым твоим словом», — пишет Музиль [4. Т. 1. С. 186].

В отличие от Р. Музиля, непосредственно оперировавшего текстами Ф. Ницше, влияние философа на Ф. Кафку (1883–1924) имеет косвенный характер. Юношеский интерес Кафки к произведениям Ницше подтверждает подруга детства писателя Сельма Робичек в приложении к изданной Максом Бродом переписке Ф. Кафки. В начале XX в. Кафка знакомится с высоко ценившимися Ницше сотрудниками журнала «Kunstwart» («Приют искусств»), что укрепляет его читательскую позицию.

Ф. Кафка порывает с традицией социально-психологического аналитизма и переходит к «синтетическому» конструированию символической модели абсурдного мира и человеческой жизни. Такой моделью в творчестве писателя стал

ницшевский образ лабиринта. Ситуация, в которую попадает герой романа «Замок», напоминает ницшевскую символику «Злой мудрости»: «Лабиринтный человек никогда не ищет истины, но всегда лишь Ариадну — что бы ни говорил нам об этом он сам» [5. С. 758]. В эпилоге героя уже поджидает Минотавр, требующий искупительной жертвы. Хотя роман не окончен, и в опубликованном виде финал имеет довольно мирный характер — продолжение странствий по лабиринту, — Кафка сообщал о своем замысле завершить произведение сценой мнимой победы героя: последний получает наконец разрешение на проживание в замке, но уже на смертном одре. Герою кажется, что его борьба была тщетной, и он сам виноват в своем поражении: «не могло быть ничего бессмысленнее и ничего отчаяннее, чем эта свобода, это ожидание, эта неуязвимость» [1. С. 104]. Лабиринтный образный характер кафкианского текста позволил Густаву Хокке определить романы писателя как «лабиринтные эпосы» [6. С. 264]. В микромасштабе «лабиринтную структуру» описывает афоризм Кафки: «Мы с запорошенными пылью глазами, в ситуации железнодорожного путешественника, которого, к несчастью, поглощает какой-то длинный туннель в некоем месте, где не видно больше начала, а свет конца еще столь крохотный, что взгляд должен настойчиво искать его и все время обречен терять... даже не имея уверенности, начало это или конец. А вокруг нас мы в смятении видим явственных чудовищ и — в зависимости от настроения каждого — изумительную или утомительную калейдоскопическую игру» [6. С. 264].

Такой «калейдоскопической игрой» становится в романе «Процесс», когда в попытке оправдания жизни разрушается видимость трансцендентного порядка бытия и вся «игра» становится непредсказуемым и непроницаемым следствием ее правил, ужасным непостижимым чудовищем, неким «нечто», которое не вытекает ни из какого трансцендентного синтеза предположений ни в какое определенное понятие. В. Политцер разработал специфическую архитектуру замка и суда как

историческую модель лабиринта и определил литературный принцип композиции «Замка» как круговой лабиринтной формы, восходящей к Ницше [6. С. 264].

Различные версии «лабиринтной» творческой модели у Ф. Кафки, как и у Ф. Ницше, изложены в форме притчи. Содержанием этих притч является бытие человека в «обезбоженное время»; в жанровом отношении они могут быть истолкованы как современная версия «дионисической трагедии». Абсурдный мир романов Кафки несколько проясняется, если сравнить его с «притчами» Ницше. Сопоставим с этой точки зрения «Рождение трагедии» и «Процесс», а именно, легенду об ответе спутника Диониса Силена царю Мидасу («Наилучшее для тебя... недостижимо: не родиться, не быть вовсе, быть ничем. А второе по достоинству для тебя — скоро умереть») и рассказ о человеке у врат Закона. Пришедший поселянин долго ждет у врат, давая не пускающему его стражу небольшие взятки. Он ждет так всю жизнь и, умирая, спрашивает, отчего за все время никто не приблизился к воротам. Ответ стража гласит, что эти ворота были предназначены только для него одного и теперь их можно закрыть.

Необходимо отметить близость мифологической символики и литературной манеры Ф. Кафки и Ф. Ницше. Пояснения-притчи встречаются не только в романах писателя, но и в его новеллах, некоторые из которых сами в той или иной мере относятся к жанру притчи. Спецификой мифотворческого художественного метода Кафки является его символистская опредмеченность, образность мышления и художественного высказывания. Трагизм литературных миражей Ф. Кафки обусловлен своеобразным повторением писателем «ситуации Ницше» в применении к иной стране и историческим обстоятельствам: он был не только свидетелем, но и жертвой больного мира. Это объясняет

значение для его героев, бредущих по лабиринту, так и не осуществляющихся «возможностей», образов одиночества, страха и болезни.

Как представляется, творчество Р. Музиля и Ф. Кафки характеризует многозначность австрийской культуры: с одной стороны, раскрывается почвенная для нее рациональная традиция (Музиль), с другой — показывается ее гротескно усиленный «резонанс» в социальной практике (Кафка). Показательно, что в комплексе идей, раскрытых авторами в ярко индивидуальной манере, можно усмотреть ницшеанский компонент.

Литература

1. *Кафка Ф.* Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М.: Политиздат, 1991.
2. *Михайлов Ал. В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 1 / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахназарова. М.: Музыка, 1981. С. 9–73.
3. *Музиль Р.* Душевные смуты воспитанника Тёрлеса // Музиль Р. Малая проза. Избранные произведения в 2 т. Т. 1. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 1999. С. 39–186.
4. *Музиль Р.* Человек без свойств. Роман в 2-х кн. М.: Художественная литература, 1984.
5. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Сост. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990.
6. *Ries W.* Kafka und Nietzsche // Nietzsche-Studien. Berlin–New York. Bd. 2. 1973. S. 258–275.
7. *Venturelli A.* Musils zu Nietzsche // Nietzsche-Studien. Berlin–New York. Bd. 9. 1980. S. 302–337.
8. *Venturelli A.* Nietzsche in der Berggasse 19. Über die erste Nietzsche-Rezeption in Wien // Nietzsche-Studien. Berlin–New York. Bd. 15. 1986. S. 448–480.

