

УДК 130.2

# Ницше и австро-германский модерн

© 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 06.12.2009 г.

В статье рассмотрено восприятие творчества Ницше представителями стиля модерн в искусстве Австрии и Германии. Автор показывает, что на рубеже XIX–XX веков в художественной среде наибольшей популярностью пользовались идеи Ницше, относящиеся к созданию великого стиля и сверхчеловека, а также связанные с последней категорией дионисийства.

**Ключевые слова:** Ницше, модерн, великий стиль, сверхчеловек, дионисическое искусство.

The author discusses Nietzsche's work understanding by Modern Style representatives in Austria and Germany art. The author shows that in the artistic circles in the end of XIX –XX centuries the most popular were Nietzsche's ideas considering Great Style and Super Man creation and connected to it Dionysian Art.

**Key words:** Nietzsche, modern style, great style, super man, Dionysian art.

Влияние философии Ф. Ницше на изобразительное искусство выразилось в достаточно опосредованной форме, так как прямая трансплантация идей на почву другого вида художественного творчества, видимо, невозможна. Письма и воспоминания художников дают основания утверждать, что главные произведения Ницше, особенно «Заратустра» и «Веселая наука», пользовались огромным успехом в кругах художественной интеллигенции. Философия Ф. Ницше, ориентированная на создание новых ценностей, обеспечила представителям новых стилей в искусстве идейный базис для поиска своего пути.

В начале XX в. появился ряд изображений Ф. Ницше, наиболее интересными из которых являются работы Макса Клингера (пластика), Ганса Ольде (фотография и гравюра), бюст Курта Стевинга, статуэтка Макса Кляйна и несохранившийся бюст Отто Дикса. В искусстве модерна с точки зрения ницшеанского влияния можно выделить два направления: стремление создать

адекватный времени «великий» стиль и изображение гордой и одинокой новой личности, реализующей принципы самосоздания и дионисического самопоглощения.

Идея создания нового художественного стиля, характеризующая изобразительное искусство стиля модерн и архитектурные проекты рассматриваемого периода, безусловно, восходит к ницшевской идее «великого» («большого») стиля. Подлинная культура представлялась Ницше единством художественного стиля во всех жизненных проявлениях народа (первое «Несвоевременное размышление»). С этой точки зрения реальность была для него бесстильной и исторически больной, представляя собой многократно использованный палимпсест, «родину всех красильных горшков» [З. С. 86], искусство переодевания в костюмы прошлого. Предвосхитив идею объединения Европы, Ф. Ницше говорил о необходимости осуществить новый интернациональный («европейский») стиль во всех сферах жизни, поскольку неудавшиеся «маскарады разного стиля» наилучшим образом подготовили человечество к «карнавалу большого стиля» [З. С. 343]. Идея большого стиля как одно из основных понятий культурфилософии

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

Ницше выразительно обрисовывается только в позднем его творчестве, прежде всего в наследии 1880-х годов.

Для лексики Ф. Ницше характерно частое использование слов с приставкой «сверх», а также прилагательных «большой» и «великий». Таковы выражения «великий полдень» (момент высшего самосознания человечества), великое здоровье, большая политика. Данное прилагательное не только характеризует масштаб явления, но и заключает в себе синтетическое единство противоположностей. Определение великого стиля, символом которого для Ницше становится весьма низко оцениваемая романтиками как вид искусства архитектура, мы встречаем в «Сумерках идолов»: «Высшее чувство власти и уверенности в себе выражается в том, что имеет *великий стиль*. Власть, которой уже не нужны доказательства; которая пренебрегает тем, чтобы нравиться; ... которая живет без сознания того, что существует противоречие ей, которая отдыхает в себе, фаталистичная, закон из законов» [3. С. 600]. Великий стиль как конструктивное господство целого над частью для Ф. Ницше является выражением «воли к власти» людей, осуществляющих «большую политику».

В австрийской культуре версию «великого стиля» мы находим в искусстве «Сецессиона», виднейшими его представителями были художники Г. Климт, К. Моль, К. Мозер, М. Ленц, архитекторы О. Вагнер, Й. Хоффман. «Новым словом» в искусстве «Сецессиона» стало прежде всего стремление к созданию интернационального искусства в противовес провинциальному в европейских масштабах австрийскому: «Было важно разрушить стены заповедника, созданного несколькими поколениями венских художников, в котором те самодовольно обитали» [5. С. 13].

Доминантой мироощущения художников «Сецессиона», представляющих заключительную стадию западноевропейского модерна, является панэстетизм. Они по-своему восприняли идею Ницше о единстве Искусства и Жизни: прекрасным должно было стать все окружение человека, вся бытовая сторона его жизни. Для этого по примеру английской «Гильдии ремесленников» Д. Рескина, У. Морриса и Ч. Ашбе в 1903 г.

была создана просуществовавшая до 1922 г. «Венская мастерская» — производственное товарищество художников-ремесленников Вены, обеспечивающее функционирование производственных помещений по обработке металлов, кожевенной, столярной и лакировочной мастерских. Задачей «Венской мастерской» было выработать стиль, который стал бы не копированием прошлого, а подлинным выразителем своего времени. Целью художников стиля модерн стало создание Gesamtkunstwerk — произведения, построенного на синтезе различных видов искусств — архитектуры, изобразительного и прикладного искусства, музыки; они считали, что все сферы человеческой жизни должны быть проникнуты искусством, все предметы обихода — обновлены в художественном отношении. Несомненными удачами венского «Сецессиона» были санаторий в Пурнесдорфе, брюссельский дворец барона Адольфа Стокле, а также литературно-художественное кабаре «Летучая мышь» на Кернерштрассе, 33 (архитектор — Й. Хоффман).

Идея сотворения прекрасного, которое не содержится в неудовлетворительной окружающей жизни, приобретала в искусстве модерн двоякое выражение. С одной стороны, она могла вести к созданию искусства для искусства, рафинированному эстетству; с другой — эстетически преобразовывать жизнь красотой. Ф. Ницше отмечал появление искусства для искусства как знак борьбы с морализирующей тенденцией, хотя в целом не приветствовал это движение, расценивая его название как некий алогизм в связи со своим пониманием искусства как великого стимула для жизни [3. С. 606]. В стиле модерн единственным носителем прекрасного является само искусство, в мире которого создается истинная красота: подобный эстетизм становится основой и для других художественных течений рубежа XIX–XX вв., в частности, неоидеализма в немецкой и швейцарской живописи (А. Фейербах, Х. фон Маре, А. Беклин).

Идеал Ф. Ницше, то есть трагический художник, дающий «отведать напитка... сладчайшей жестокости» [3. С. 606] привыкшему к страданию героическому человеку,

бесконечно далек от пластично-декоративного стиля модерн и утверждаемого им типа художника как «универсальной артистической личности, мечтателя и практика одновременно, способного создавать великое творение и преображать в явления искусства самые прозаические предметы быта» [4. С. 36]. Так, бельгиец А. ван де Вельде выступает как теоретик, архитектор, организатор декоративно-прикладной художественной деятельности; немец П. Беренс — архитектор, живописец, дизайнер и график.

Стиль модерн не реализовал свою программу всеобщего эстетического преобразования окружающей человека среды, но противопоставил эпигонскому следованию «историческим стилям» систему новых художественных образов, а также развил функционально направленные отрасли творчества, в частности, различные жанры тиражной графики, художественную культуру книжного дела, декоративно-прикладное искусство.

К ницшевской идее великого стиля имеет отношение также австро-германская архитектура первой половины XX века. Это вытекает из эстетической специфики архитектуры, которая, в отличие от других искусств, «творя образы», одновременно «творит бытие», определяя своими пространственно-пластическими формами непосредственную телесную канву человеческой жизнедеятельности. Архитектурная структура стимулирует новый быт, новые человеческие взаимоотношения, и подлинный зодчий, как и философ (не случайно конструирование «идеальных городов» Платоном, Т. Кампанеллой, Ш. Фурье и др.), является как бы провидцем совершенного образа жизни, к которому ведет цельный сплав материальных, технических, биологических, социальных и художественных предпосылок его искусства.

Традиция поиска художественного синтеза в искусстве и эстетической мысли XIX в. прошла через целый ряд художественных течений и локальных группировок: от философско-поэтического романтизма через символизм и постсимволизм к творчеству «назарейцев» и «прерафаэлитов», немецкого «Нового движения» и югендштиля,

голландского объединения «Стиль» и т. д. Архитекторы начала XX в. часто выстраивали свои художественные концепции на основе образного ряда произведений Ф. Ницше, видя в них своеобразный поэтически сформулированный проект. Веймарский архив Ницше, здание которого было перестроено в 1903 г. А. ван де Вельде, давал деятелям искусства исключительную возможность для самореализации, предоставляя место для проведения разнообразных выставок при поддержке Э. Ферстер-Ницше. Наиболее известными примерами ницшеанства в архитектуре начала века являются произведения П. Беренса и Б. Таута.

Петер Беренс (1868–1940), один из деятелей «Нового движения» в архитектуре, представленного именами Адольфа Лооса, Ганса Пельцига, Анри ван де Вельде, построил в Дармштадте виллу «Заратустра». Здание в виде простого куба, декорированного заратустрианскими символами (орел, змея и т. д.), стало артистическим центром города. В проекте павильона Германии на Туринской выставке 1902 г. и дизайне здания корпорации «Аллемайне Электрицитас Гемайншафт (АЭГ)» П. Беренс представлял «собственную, несколько суженную интерпретацию Ницше: не высвобождающее ликование Заратустры, но несколько сумрачный поиск Нового Порядка» [7. С. 60]. Город с его индустриальными характеристиками видится П. Беренсу не итогом разрушения ценностей и не причиной хаоса, а предвестием синтеза культуры и цивилизации в новой форме. Один из архитектурных проектов Бруно Таута (1880–1938) рожден ницшевским контрастом горы и долины, одинокого мыслителя и толпы: «ввысь хочет она двигаться с помощью столбов и ступеней, сама жизнь» [3. С. 72]. Б. Таут создал природно-антропогенный проект архитектурного комплекса в Альпах (1919), преобразив долины в ландшафт ажурных конструкций, над которыми высятся общенародные горные дворцы и храмы со стеклянными куполами.

Тема новой личности, соответствующая духу XX в. с его культом инновации и нарушением канонической системы мышления, получила активное развитие в искусстве,

начиная с творчества представителей символизма рубежа XIX–XX вв. и заканчивая ее националистической трансформацией в 1930-е годы. Большое влияние Ф. Ницше оказал на творчество художников югендштиля, прежде всего — на Макса Клингера (1857–1920), художника, гравера и скульптора. В его набросках «К свету» и «Философ» (из цикла «К смерти»), по-видимому, транспонированы воззрения позднего Ницше. В первом обнаженный юноша обращается к утренней заре со страстно воздетыми руками — «И все-таки!». На следующем рисунке он изображен рядом с дремлющей женщиной, в поисках «себя» и «сверх-себя» указывая на реку, водопад и горы; над горами в лучах света проявляется его собственное титанически-громоздкое отображение как видение одухотворенного высшего человека в духе Заратустры.

Образ личности в процессе ее становления неразрывно связан с мотивом света как целью восхождения. Символический образ света и неба Ф. Ницше рисует в 3-й части «Заратустры» в разделе «Перед восходом солнца», где пророк восклицает: «О небо надо мной чистое! Глубокое! Бездна света!.. Броситься в твою высоту — в этом моя глубина! Укрыться в твоей чистоте — в этом моя невинность! ... лететь только хочет воля моя, лететь до тебя!» [3. С. 117]. Этот фрагмент текста лежит в основе «ницшеанских» произведений соединившего в творчестве символизма и экспрессионизма Э. Мунка и Фидуса, созданных между 1912–1914 гг. Для запланированного на 1914 г. норвежского национального памятника Э. Мунк разработал эскиз, показывающий стремящегося к свету обнаженного человека — Заратустру как визионера. Схожая композиция встречается в акварели Фидуса «Молитва к свету», распространившейся в виде почтовой открытки на праздновании столетия победы Германии под Лейпцигом (1913). В отличие от наднационального восприятия текста Э. Мунком, тевтонские стражи в широко тиражированной графике Фидуса «Высокая стража» конкретизированы соответствующими «духу времени» надписями — «О духе германской верности» и т. п. Военная графика Фидуса продолжает националистическую линию

в немецком искусстве XX в., намеченную объявленным в 1910 г. конкурсом на лучший проект памятника Бисмарку в Бингербрюкке. Немецкие архитекторы и скульпторы подали на конкурс более трехсот набросков, среди которых нередки такие названия, как «Единство», «Германская кровь», «Наша мощь» [8. С. 377]. Но Ф. Ницше именно в «Германия, Германия превыше всего» увидел конец немецкого духа и культуры, то есть вырождение, которое вело к вражде с Францией, антисемитизму и идеологической подготовке Первой мировой войны. Первая волна расистско-националистического безумия Германии уже безбоязненно опиралась на произведения Ницше; разрушивший молодую республику нацизм окончательно исказил облик философа.

В австрийской культуре воздействие Ф. Ницше в области изобразительного искусства выразилось, прежде всего, в развитии дионисической темы в ее эротически-гедонистической трактовке. Показательно с этой точки зрения творчество крупнейшего представителя «Сецессиона» Густава Климта (1862–1918), которого Н. Харрис называет поэтом венской сексуальности [6. С. 5]. Творчество Г. Климта сформировано ранним Ницше, заявившим о полярности аполлонического и дионисического начал и необходимости создания нового искусства. Жизнь художника совпала с золотым веком «фрейдовской Вены», в которой стремление к наслаждениям было скрыто покровом викторианской морали; главной темой творчества Г. Климта стало воспевание эроса, будь то изображение женщины как музы, символа упоения («Портрет Эмили Флеге»), чувственной искусительницы-вампира («Юдифь») или показ любовных сцен («Поцелуй», заключительная сцена «Бетховенского фриза»).

Идейным базисом Климта были произведения Ницше, выступившего за реабилитацию в искусстве чувственного начала, истоки которого виделась ему в дионисических мистериях древних греков. Ф. Ницше разделяет дионисических греков и поклоняющихся Дионису варваров, культ которых представлял собой «дикое зверство природы» [2. С. 64]. Подобные высказывания философа (к ним же можно отнести главу

«Среди дочерей пустыни» из «Заратустры» с ее образом «кошек-девушек») создали плодородную почву для появления легенды о Ф. Ницше как теоретике сексуальной революции [1. С. 429]. Ф. Ницше оспаривает кантовское определение прекрасного, отвергая принцип его незаинтересованности, и приводит в качестве примера не освободившегося от «чар кантовской дефиниции» А. Шопенгауэра, который, однако, превозносит эстетическое созерцание за противодействие половой заинтересованности. В «Генеалогии морали» Ф. Ницше, полемизируя с А. Шопенгауэром, говорит о *преображении* чувственности «с наступлением эстетического состояния», относя этот вопрос к области своей «физиологии эстетики». Акцент, сделанный Ф. Ницше на «деликатных проблемах», во многом объясним его желанием всесторонне развенчать прежние аскетические идеалы (бедность, смирение, целомудрие; три позитивно противостоящих им видов зла в «Заратустре» обозначены как властолюбие, себялюбие, сладострастие) и воспеть новые — «веселый аскетизм обожествленного и оперившегося зверька, который больше парит над жизнью, чем почитает на ней» [3. С. 481].

Г. Климт воспринял у Ф. Ницше то, что было созвучно изысканно-чувственному духу венского модерна: помимо редуцированной трактовки дионисического начала, он прибег к субъективной мифологизации реальности. На первой афише для «Сецессиона» Климт изобразил борьбу между старым и новым искусством в образе битвы Тесея с Минотавром; та же идея, трактованная в «дионисическом» ключе, лежит в основе его «Бетховенского фриза» — живописной части Gesamtkunstwerk, предложенного зрителям «Бетховенской выставкой» 1902 г. Фриз стал образцом нового пространственного искусства, в котором все декорации иллюстрируют главную мысль — освобождение человечества. Г. Климт расписал стены левого крыла павильона на основе музыки Девятой симфонии Л. Бетховена

и вагнеровской статьи о великом композиторе, повлиявшей в свое время на Ницше. Последняя часть («Поцелуй всему миру») представляет собой изобразительный эквивалент хоровому апофеозу финала Девятой симфонии и, подобно ему, является кульминацией идейно-художественного целого. Единство силы и радости, ощущение полноты жизни выражено художником не в хоре, а в декоративном богатстве и экстатических объятиях обнаженной четы.

Стиль модерн был первым из многих, в своеобразной форме претворивших идеи Ницше. Первая мировая война стала рубежом между модерном и модернизмом при сохранении ницшеанской компоненты в художественно-идейном наполнении творческих явлений.

#### Литература

1. *Бабин А.* Тема сладострастия в произведениях Пикассо и Матисса. К вопросу о воздействии эстетики Ницше на формирование художественного авангарда XX века // Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 429–448.
2. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
3. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990.
4. *Полевой В.М.* Искусство XX века, 1901–1945. М.: Искусство, 1991 (Малая история искусств).
5. *Фродль Г.* Искусство Вены на рубеже XX века // Вена на заре XX столетия. Вена: Издательство музеев г. Вены, 1990. С. 13–15.
6. *Харрис Н.* Климт. Жизнь и творчество. М.: Спика, 1995.
7. *Aschheim S.E.* The Nietzsche Legacy in Germany, 1890–1990. Berkeley: Univ. of California press, 1992.
8. *Schubert D.* Nietzsche und seine Einwirkungen in die bildende Kunst — ein Desiderat heutiger Kunstwissenschaft // Nietzsche-Studien. Berlin–New York. 1980. Bd. 9. S. 374–382.

