

**Ю.В. Шатин**

*Институт филологии СО РАН, Новосибирск*

**Рецепция Ницше – теоретика драмы – в работах русских символистов  
(Вяч. Иванов «Ницше и Дионис» – 1904,  
Андрей Белый «Театр и современная драма» – 1908)**

*Аннотация:* В рецепции Ницше как теоретика драмы отразилась фундаментальная двойственность отношения к его философии, заданная Владимиром Соловьевым, который, с одной стороны, считал идею «сверхчеловека» самой интересной: «из этих трех идей, связанных с тремя крупными именами (Карла Маркса, Льва Толстого, Фридриха Ницше)... третья связана с тем, что выступит послезавтра и далее. Я считаю ее самой интересной из трех» (В. Соловьев. *Идея сверхчеловека*). С другой стороны, «в своей полемике против христианства Ницше поразительно “мелко плавает”, и его претензия на значение “антихриста” была бы в высокой степени комична, если бы не кончилась такую трагедией» (В. Соловьев. *Оправдание добра*).

Вслед за Соловьевым Вяч. Иванов поддерживает двойственность природы Ницше: Ницше-филолога, скитающегося по Элизию языческих теней и «Ницше-провозвестника оргийных таинств духа». Трагедия Ницше, по Иванову, в том, что тот не до конца доверился экстатическому началу и создал таким образом отчужденный продукт в образе сверхчеловека. «Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру».

Обратившись к наследию Ницше – теоретика драмы, Андрей Белый по-иному расставил акценты побед и поражений немецкого философа. Согласно концепции Белого, Ницше – величайший теоретик драмы, поскольку одним из первых понял ее природу как «примат творчества над познанием», «действительную борьбу за освобождение человечества». Вместе с тем, ошибка Ницше в том, что он канонизировал форму драмы – сцену, что и обусловило его личную трагедию. «Сначала он тешился оболочкой снаряда – возрождением современных форм драматического действия, потом, извлекая динамит жизненного творчества из драмы как формы искусства, нечаянно разбил снаряд. Снаряд разорвался не там, где следует – не у стен нашей тюрьмы, а в руках изобретателя».

В свою очередь двойственная интерпретация теории драмы Ницше, свойственная символистам в их попытках соединить несоединимое – имморализм Ницше с христианскими ценностями, вскрыла другую двойственность драмы – ее неизбежный разрыв с психологизмом реалистического искусства и переход к новым формам театра, таким как театр жестокости Арто или театр отчуждения Брехта.

Reception of Nietzsche as a drama theorist reflects the fundamental dualism of the attitude to his philosophy set by Vladimir Soloviev who, on the one hand, considered the idea of «superman» to be the most interesting: «of these three ideas associated with the three big names (Karl Marx, Leo Tolstoy, Friedrich Nietzsche) ... the third one will be proclaimed the day after tomorrow and further. I regard it as the most interesting of the three». On the other hand, «in his polemic with Christianity Nietzsche is strikingly shallowbrained and his claim to the significance of «the Antichrist» would have been

highly comical if it had not ended in such a tragedy» (V. Soloviev. «Justification of the Good»).

Following Soloviev, Vyach. Ivanov supports the dualism of Nietzsche's nature: Nietzsche as a philologist who is wandering about the Elysium of pagan shadows and «Nietzsche as a herald of orgiastic sacraments of a spirit». Ivanov believes that Nietzsche's tragedy consisted in that he failed to fully confide in the ecstatic substance, and thereby created a new aloof creature in the image of a Superman. «The tragic fault of Nietzsche is his distrust in the god that he himself discovered for mankind».

Reflecting on Nietzsche's theory of drama heritage Andrei Belyi accentuated somewhat differently the German philosopher's victories and defeats. According to Belyi's concept Nietzsche is the greatest theorist of drama because he was one of the first to understand its nature and to define the drama «superiority of creation over cognition», «real struggle for the liberation of mankind». At the same time Nietzsche's mistake was to canonize the form of drama, namely the stage, which led him to his personal tragedy. «In the beginning he amused himself with the shell – regenerating contemporary forms of drama acting, and then by accident he broke the shell making an attempt to extract the dynamite of life creativity from drama as an art form. The shell exploded in the wrong place – in the hands of the inventor but not against the walls of our prison».

In its turn the dual interpretation of Nietzsche's theory of drama peculiar to Russian symbolists' attempts to combine the incompatible, namely, Nietzsche's immoralism and Christian values, revealed another duality of drama: its inevitable breakup with the psychological realism in art and transition to new forms, i.e. to the theatre of cruelty of Antonin Artaud and the theatre of estrangement of Bertolt Brecht.

*Ключевые слова:* драма, трагедия, символизм.

Drama, tragedy, symbolism.

УДК: 1+821.0

*Контактная информация:* Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: shatin08@mail.ru.

Проблема освоения и оценки философии и эстетики Ф. Ницше занимала значительное место в системе русского символизма, особенно в той его части, которая была связана с идеями неоплатонизма, идущими от В.С. Соловьева. В рецепции Ницше и его наследия именно Соловьев задал некоторую двойственность, или точнее амбивалентность, которая характеризовала отношение его последователей, в частности, Вяч. Иванова и Андрея Белого как к творчеству немецкого мыслителя, так и к его роли в качестве теоретика драмы.

Как верно заметил М. Хайдеггер, антиплатонизм был сущностью философии Ницше. «Платон становится в истории Запада прообразом философа. Ницше не просто охарактеризовал свою философию как перевертывание платонизма. Ницшевская мысль была и есть прежде всего одно-единственное и часто надрывное препирательство с Платоном» [Хайдеггер, 2006, с. 263]. Платонизм и христианство, которому довели Соловьев и его последователи, делало невозможным приятие ницшеанство в целом. Вместе с тем дух ницшеанства, которым была буквально пропитана духовная и интеллектуальная атмосфера рубежа веков, вызывали у русских символистов неподдельный и часто глубоко личный интерес к фигуре и идеям немецкого мыслителя.

Противоречивость отношения к Ницше легко обнаруживается в оценках самого Соловьева. Так, в работе «Идея сверхчеловека» он характеризует главный тезис Ницше как философски самый интересный. Из «трех идей, связанных с тремя крупными именами (Карла Маркса, Льва Толстого, Фридриха Ницше), первая обращена на текущее и насущное, вторая охватывает завтрашний день, а третья связана с тем, что выступит послезавтра и далее. Я считаю ее самой интересной из трех» [Соловьев, 1988, т. 2, с. 627]. Однако в своей главной работе

«Оправдание добра» русский мыслитель резко осудил антихристианский пафос Ницше. «Несчастный Ницше в последних своих произведениях заострил свои взгляды против христианства, обнаруживая при этом такой низменный уровень понимания, какой больше напоминает французских вольнодумцев XVIII века, нежели современных немецких ученых... В своей полемике против христианства Ницше поразительно “мелко плавает” и его претензия на значение “антихриста” была бы в высокой степени комична, если бы не кончилась такой трагедией» [Соловьев, 1988, т. 1, с. 88].

Пытаясь подвести итог подобной двойственности, нельзя не отметить, что в исторической перспективе символисты оказались правы в главном: основная притягательность идей Ницше и необыкновенной стилиевой энергии его произведений обуславливались не полемикой с Платоном и христианскими мыслителями, но тем, каким образом ему удалось пережить античность и выразить свое переживание в столь неповторимой эстетической форме. Как раз переживание и проживание античных форм и прежде всего форм художественных предстала перед русскими символистами как незыблемая ценность.

В 1886 году, за 14 лет до смерти, в афоризмах, составивших книгу «По ту сторону добра и зла», Ницше записывает: «Вокруг героя все становится трагедией, вокруг полубога – все сатировой драмой; а вокруг Бога – чем? Быть может, «миром»? Парадоксальным образом, не написав ни одной специальной работы по театру, Ницше в сущности закладывает пролегомены будущих теорий театра и драмы XX века.

Уже в первой работе «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше мастерски превращает рассказ о рождении в эпитафию смерти, прочерчивая таким образом линию упадка театральных форм, низшей точкой падения которых становится мещанская драма, переложившая в сценическое действие мотивы семейного романа, полностью исключившего дух музыки. Вследствие учения Сократа и Платона «оптимистическая диалектика гонит бичом своих силлогизмов музыку из трагедии, т.е. разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация дионисических состояний, как видимая символизация музыки, как мир грез дионисического опьянения» [Ницше, 2000, с. 140]. Согласно философу, начиная с Еврипида задается механизм самоуничтожения трагедии вплоть до смертельного прыжка в область психологии маленького человека. Позже, в «Веселой науке» Ницше с горечью заметит, что для современного европейца «театр и музыка – гашиш и бетель! Это уже почти история нашего «образования», так называемого «высшего образования!»» [Ницше, 1997, с. 148].

В.С. Соловьев и Ф. Ницше умерли практически одновременно, в 1900 г., и с большой долей вероятности можно предположить, что для таких искренних последователей русского неоплатоника, как Вяч. Иванов и Андрей Белый, такое совпадение выглядело как некое знамение. Продолжая дело учителя, оба исходили из принципа двойственности Ницше, хотя каждый подчеркивал различные аспекты такой двойственности и выводил из них различные следствия.

Характерно, что отношение к Ницше у Вяч. Иванова на протяжении десятилетий претерпело значительные изменения. В начале 1990-х, испытав сильное влияние немецкого философа, русский поэт и мыслитель пытается моделировать свою судьбу, ориентируясь на этический сценарий произведений Ницше. Один из биографов Иванова, справедливо замечает, что «как и для почтенного писателя Ашенбаха из хрестоматийного рассказа Т. Манна «Смерть в Венеции» (1912), знакомство Иванова с автором «Происхождения трагедии из духа музыки» оказалось по-своему роковым. Направившись в Италию, Иванов поселился в Риме и в июле 1893 года повстречал там Лидию Дмитриевну Зиновьеву-Аннибал, ради которой в 1895 году покинул жену и дочь. Эта, по его собственному выражению, «“дионисийская гроза” привела со временем к рождению поэта от философии и философа от поэзии» [Толмачев, 1994, с. 4].

Тем не менее, философия Ницше не смогла полностью поглотить этические и эстетические запросы Иванова. На рубеже веков поэт-символист испытывает сильнейшее влияние антагониста Ницше – В.С. Соловьева. Именно к этому периоду относятся настойчивые попытки Иванова синтезировать дионисийство немецкого философа с софийностью русского платоника. Так, «Рождение трагедии из духа музыки» попадает в новое смысловое поле, подвергаясь решительному переосмыслению в сравнении с событиями десятилетней давности. Особый интерес в этой связи представляет статья «Ницше и Дионис» (1904).

Вслед за Соловьевым Иванов вскрывает двойственность учения Ницше о трагедии: Ницше – филолога, скитающегося по Элизию языческих теней, и Ницше – провозвестника оргийных таинств духа. Посланичество и одновременно пророческое безумие стали, по Иванову, причиной трагедии самого Ницше. Анализируя двойственность философской диссертации Ницше, Иванов вносит в сам образ Диониса черты, принципиально невозможные в контексте «Рождения трагедии». Ивановский Дионис и жрец, и жертва в одно и то же время, предвосхищая тем самым судьбу нашего Спасителя. «В героическом боге Трагедии Ницше почти не разглядел бога, претерпевающего страдание... Он знал восторги оргийности, но не знал плача и стонаний страстного служения, каким горестные жены вызывали из недр земных пострадавшего и умершего сына Диева» [Иванов, 1994, с. 30].

Открыв своего бога, дух Ницше отказался уверовать в него и тем самым смириться – в этом, по мысли Иванова, кроется основная причина двойственности философа, обусловившая его безумие. Синтез ницшеанского дионисийства и соловьевской софийности привел к тому, что собственно эстетический момент философии Ницше вымывался из размышлений Иванова, причем с течением времени эта тенденция только углублялась. Созданная концепция театра как ритуального, обрядового коллективного действия, совмещающего эмморфозу и метаморфозу, строилась Ивановым на совершенно иной основе. Сопоставляя концепция Ницше и Иванова, московская исследовательница Ю. Синеокая точно заметила, что «зачинный диалог о значении культуры, Бога, смысле жизни и путях преодоления кризиса гуманизма, состоявшийся на страницах сочинений двух «добрых европейцев» – Фридриха Ницше и Вячеслава Иванова, отражает оппозицию между устремлением к творческой свободе через ниспровержение кумиров и авторитетов (у Ницше) и оптимистическим приятием культурной традиции, опирающимся на христианскую веру (у Иванова)» [Синеокая, 2008, с. 138]. К сказанному Ю. Синеокой следует добавить, что Иванов, как и многие последователи Соловьева, прошел мимо элемента театральности, являющейся важной составной частью эстетического учения Ницше.

Между тем Ницше был первым, кто открыл и эксплицировал перформативную природу греческой трагедии и античного театра. Хотя сама теория перформатива была создана Д. Остиным гораздо позднее, концепция Ницше с абсолютной точностью вписывается в это понятие. «Дионисийское возбуждение способно сообщить целой массе это художественное дарование, этот дар видеть себя окруженным толпой духов и чувствовать свое внутреннее единство с нею. Этот процесс трагического хора есть драматический прафеномен: видеть себя самого превращенным и затем действовать, словно ты действительно вступил в другое тело и принял другой характер. Этот процесс стоит во главе развития драмы» [Ницше, 2000, с. 96].

В 1880-е гг. Ницше свяжет перформативный акт трагедии с понятием ритма. «Формула заклинания требовала точного воспроизведения – словесного и ритмического, только тогда она могла подчинить себе будущее; формула заклинания была дана Аполлоном, который, будучи богом ритма, мог подчинить себе и богинь судьбы. Рассмотрев все это в самых общих чертах, можно задать вопрос:

было ли для человека древности, человека, пребывающего в суеверии, вообще что-нибудь более полезное, нежели ритм?» [Ницше, 1997, с. 145].

Проблема Ницше как крупнейшего теоретика драмы далека от полного изучения и не может быть сколько-нибудь обстоятельно рассмотрена в данной статье. Важно однако подчеркнуть, что в контексте русского символизма Андрей Белый был первым, если не единственным, кто взялся за ее разрешение. Оценив вклад своего предшественника Иванова в освоение наследия Ницше, он подчеркнул различие. По Белому, Ницше раскрыл тайны Диониса. А Иванов пошел дальше, провозгласив «братский союз» Аполлона и Диониса – не только началом античной трагедии, но и истоком всей европейской культуры. Вместе с тем самого Белого античная драма интересовала как зерно, из которого должны прорасти драма и театр XX в., и здесь Ницше оказался его надежным союзником.

Подчеркивая перформативный характер драматического искусства, Белый указывает на целеполагание драмы «содействовать преобразению человека в том направлении, чтобы он сам стал творить свою жизнь, населяя ее роковыми событиями» [Белый, 1994, с. 153]. Белый абсолютно прав, когда заявляет, что Ницше первый понял и описал энергичный характер драмы. «Драма есть начало, соощающее искусству энергию творчества. В драме – маневры грядущего боя с роком. Драматическая культура и есть культура. Так осознал культуру Ницше, этот великий теоретик драмы. И осознал ее более правильно, чем Вагнер или, например, Шюре» [Там же, с. 156].

Прозрев в конфликте аполлонического и дионисийского начал истоки новой драмы, Ницше, по мысли Белого, не до конца разобрался в роковом противоречии современной драмы. Вместо того чтобы понять драму как новое содержание действительности, немецкий мыслитель канонизировал конкретную форму драмы, отнеся действие разрывного снаряда к оболочке бомбы. Непонимание драматической специфики греческой трагедии обернулась личной трагедией философа, когда «снаряд разорвался не там, где следует – не у стен нашей тюрьмы, а в руках изобретателя» [Там же, с. 157].

Итогом развития современной драмы и театра становится подавление доминирующей роли актера и возникновение режиссерского театра. «Режиссер теперь самодержец театра. Он возникает между актерами, зрителями и драматургом. Он разделяет их друг от друга. Так узурпирует он права автора, вмешиваясь в творчество. Поэтому должен он быть мудрее драматурга: не только знать сокровенные переживания драматурга, но и окружать эти переживания должной оправой» [Там же, с. 165]. Однако и режиссерский театр не станет идеальной формой современного театра, поскольку не может обеспечить экстатический выход сценического действия за пределы сцены. Режиссерский театр, как и театр актерский, по-прежнему базируется на аристотелевском определении катарсиса как очищения через страдание.

Идеальная форма театра будет возможна, считает Белый, только при слиянии автора, режиссера и актера в одном лице. «Автор должен сам стать режиссером. Настоящее творчество его не в моменте написания пьесы, а в постановке» [Там же, с. 166].

Подводя итог сравнению подходов к философии и творчеству Ницше трех главных теоретиков русского символизма – Соловьева, Иванова и Белого, можно сказать, что никому из них не удалось соединить несоединимое – имморализм Ницше с этическим пафосом христианства. Вместе с тем особую значимость приобрела не сверхзадача, поставленная каждым из них, но побочный продукт, которому остальные современники Ницше практически не уделили сколько-нибудь серьезного внимания. Таким побочным продуктом оказалась теория драмы Ницше, позволившая Вяч. Иванову создать теорию коллективного ритуального действия как драмы будущего, а Андрею Белому разглядеть в будущем театре неизбежный разрыв с иллюзионизмом и психологизмом реалистического театра, про-

зреть будущие плоды, воплотившиеся в театре жестокости А. Арто, в театре отчуждения Б. Брехта или в «пустом пространстве» П. Брука.

### Литература

- Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Иванов В.И. Ницше и Дионис // Иванов В.И. Родное и Вселенское. М., 1994.
- Ницше Ф. Песни Заратустры. Веселая наука. СПб., 1997.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000.
- Соловьев В.С. Оправдание добра // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1.
- Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2.
- Толмачев В.М. Саламандра в огне. О творчестве Вяч. Иванова // Иванов В.И. Родное и Вселенское. М., 1994.
- Хайдеггер М. Ницше и пустота. М., 2006.