

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

**Сысолятин Александр Андреевич**

**Принципы философской методологии  
Ф. Ницше в “Так говорил Заратустра”**

5.7.2. История философии

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Научный руководитель:  
доктор философских наук, доцент  
Фалёв Егор Валерьевич

Москва – 2023

## Оглавление

Введение.....	3
Гл.1. Роль главного героя в «Так говорил Заратустра».....	20
1.1. Смысловая неопределённость как ключевая характеристика главного героя.....	20
1.2. Избыточное производство смысла в «Так говорил Заратустра». ....	40
Гл.2. Отношение главного героя к другим элементам текста «Так говорил Заратустра». ....	56
2.1. Риторические режимы «Так говорил Заратустра». ....	56
2.2. Женские персонажи как элементы главного героя. ....	73
Гл.3. Эпистемический статус Заратустры. ....	93
3.1. Эксцесс как эпистемическая характеристика. ....	93
3.2. Философское знание как самообоснование. ....	105
Гл.4. Проблема автономии текста «Так говорил Заратустра».....	118
4.1. Насилие как дискурсивная форма. ....	118
4.2. Телесность текста «Так говорил Заратустра». ....	133
Заключение .....	145
Библиография: .....	150

## **Введение**

### **Актуальность исследования.**

Актуальность исследования философской методологии в «Так говорил Заратустра» состоит в том, что, несмотря на традиционное для ницшеведения положение о своеобразности этого произведения в рамках корпуса текстов Ницше, источник своеобразия остаётся не вполне очевидным. Независимо от того, считается ли текст «Так говорил Заратустра» одним из проявлений некой господствующей тенденции в ницшевской философии, или же он оценивается как стоящий особняком артефакт мышления Ницше, – различным интерпретациям не удаётся составить единую картину того, как и с какой целью этому произведению была придана его оригинальная форма.

Проблема методологии в случае «Заратустры» связана с вопросом о философском статусе этого текста: если Ницше считал своё произведение философским, и если мы также хотим считать его частью именно философии, а не литературы, например, – то необходимо определить, какие теоретические задачи текст решает и каким образом он их решает. Любая попытка сформулировать эти положения относительно «Так говорил Заратустра» сталкивается, во-первых, с отсутствием внутри самого текста явной рефлексии о методе, действующем в нём, а во-вторых, с отсутствием явной рефлексии на эту тему также в других текстах Ницше. Каждое свидетельство, которое мы можем зафиксировать, оказывается энигматичным, требующим интерпретации описанием совершённого в «Заратустре» открытия. Это приводит к тому, что многочисленные исследовательские подходы к анализу «Заратустры», накопленные ницшевведением, также могут стать объектом интерпретации, поскольку придерживаются разных исходных установок относительно текста Ницше. Проблема, таким образом, заключается не только в том, какова философская методология, действующая в тексте «Так говорил Заратустра», но ещё и в неопределённости самого способа, которым следует искомую методологию описывать.

Книга «Так говорил Заратустра» многократно оценивалась самим Ницше как ключевое произведение его философского проекта, однако это обстоятельство создало специфическое препятствие для её полноценного прочтения. Тематически другие тексты Ницше, так или иначе, связаны с «Заратустрой», в том числе и не оформленный им самим свод фрагментов «Воля к власти». Реконструкция определённых компонентов его философии или же проекта как целого может быть проведена без привлечения текста «Заратустры» непосредственно. Этому способствует и литературная дистанция, отделяющая центральное ницшеовское произведение от остальных его работ. Несмотря на то, что афористичное письмо используется им во множестве текстов, только «Так говорил Заратустра» обладает полностью развитой художественной формой и не содержит ничего даже напоминающего аргументативные рассуждения.

Тем не менее, нельзя не заметить, насколько большое значение Ницше придавал среди всех написанных текстов именно этому: «Вы присутствуете при возникновении самой возвышенной и чреватой будущим книги, которая когда-либо была написана; Вам выпала честь жить в эпоху этой книги. И что же? Ничто в Вас не благословляет бытие за то, что такие вещи могут появляться на свет?»<sup>1</sup> Кажется невозможным полностью проигнорировать такие оценки, когда их даёт сам автор, и если довериться автору в этом отношении и допустить, что Ницше по крайней мере иногда высказывался подобным образом не только из-за личной привязанности к своему произведению, но и потому, что хотел показать, как следует другим читателям относиться к нему, – то проблема методологии «Так говорил Заратустра» становится центральной проблемой при анализе этого текста.

Эту проблему следует отличать от других общих для исследования философии Ницше проблем, что ставит нас перед вопросом: имеются ли какие-то пути интерпретации, которые были бы ясно указаны самим текстом,

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Письма. М., 2007. С. 222.

и не переносились бы из общего контекста философии Ницше? Для того чтобы избежать такого переноса, нам нужно сконцентрировать своё внимание на элементе, отсутствующем в остальных произведениях, и через него раскрывать специфичность «Заратустры», – таким элементом, несомненно, является сам главный герой. Это далеко не единственное философское произведение, в котором присутствует вымышленный персонаж, и также не единственное произведение Ницше, в котором задействованы вымышленные персонажи. И всё же автор «Так говорил Заратустра» настаивал на том, что этот его текст отличается от всех остальных, поэтому частью вопроса о методологии становится вопрос о статусе главного героя: действительно ли в рамках произведения он производит нечто уникальное, и если да, то что именно.

Одной из главных особенностей «Так говорил Заратустра» является даже не уже упомянутая литературность, а то, что сам Ницше называл экспериментальностью: «Мы сами хотим быть собственными экспериментами и подопытными животными!»<sup>2</sup> – что подразумевает постановку под вопрос не только нашего знания, но и нашего существования. Эксперимент в данном случае соотносится с ницшевской идеей «философии будущего», т. е. такой философии, которая, предположительно, изменила бы сам способ философского мышления. Заратустра, будучи сюжетным предвестником сверхчеловека: фигуры, которая равно соотносится со всеми фундаментальными трансформациями, предполагавшимися Ницше, – позиционировался своим автором как ни с чем не сравнимое открытие, причём такое открытие, которого он не мог ожидать. Заратустра появляется в жизни Ницше, а не только производится им, что делает вопрос о намерениях автора относительно своего центрального персонажа самостоятельной проблемой.

Поиск такого способа рассмотрения текста «Так говорил Заратустра», который исходил бы, насколько это возможно, из самого текста, требует от

---

<sup>2</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 3 / «Весёлая наука». М., 2014. С. 506.

нас обращения к Заратустре не только как к одному из персонажей, но и как к собственно элементу методологии, т. е. такому элементу философской работы Ницше, который несёт на себе нагрузку по производству искомым решений. Оригинальность литературной формы произведения Ницше должна быть воспринята нами не как загадка, осложняющая восприятие его идей, а как необходимое для философа средство достижения определённых целей или же вовсе как один из искомым им результатов. Именно в качестве такого средства и одновременно результата Заратустра будет интересовать нас в рамках этой работы.

### **Степень разработанности темы.**

Из всего множества касающихся философии Ницше исследований для нашего проекта релевантны те, предметом которых является, прямо или косвенно, формальная сторона текстов Ницше. Под этим подразумеваются ницшевские проблематизации языка, процесса познания, истины, письма и письменной культуры, позиции автора, а также методологически важные идеи, связанные с ницшевской критикой метафизики. Отдельную группу составляют исследования, предметом которых выступает сам текст «Так говорил Заратустра» и его центральный персонаж.

Внимание к Заратустре как к философскому инструменту в руках Ницше является традиционным для исследовательской литературы, однако рассмотрение дискурсивных характеристик главного героя «Так говорил Заратустра» в качестве основного средства интерпретации этого произведения можно назвать относительно молодым подходом. Саймон Вортман указывает в качестве одного из отправных для литературно-дискурсивного истолкования Заратустры текстов книгу Сары Кофман «Ницше и метафора»<sup>3</sup>, изданную впервые в 1972 году. Сфокусированная, прежде всего, на концептуализации ницшевского понимания метафоры, данная работа показывает разнообразие способов, каким тексты Ницше

---

<sup>3</sup> Sarah Kofman, *Nietzsche and Metaphor*. Stanford University Press, 1994.

задействуют метафору в качестве философского инструмента. В частности, С. Кофман демонстрирует, что метафоричность текста в случае Ницше следует считать необходимым условием философской работы, поскольку сам язык, с точки зрения Ницше, обладает неотъемлемой метафоричностью. Заратустра как персонаж является ярким примером того, что отношение между субъектом и объектом оказывается эстетическим на фундаментальном уровне.

Структура Заратустры как персонажа Ницше рассматривается в значительном числе работ, при этом нельзя сказать, что существуют лидирующие линии концептуализации: авторы фокусируют внимание на разных элементах. В качестве наиболее распространённых объектов исследовательского интереса можно назвать речи Заратустры, относительно которых ставятся вопросы о том, обладает ли Заратустра как рассказчик действительным знанием или же он имитирует пророческое знание? является ли Заратустра «успешным» пророком или его фигура должна считаться символом риторического поражения? следует ли считать, что Заратустра сконструирован своим автором как герой, пребывающий в неведении о своём действительном статусе «неудачника», или же Заратустра производит саморазоблачение? Эта линия анализа характерна для Вернера Штегмайера<sup>4</sup>, Саймона Вортманна<sup>5</sup>, Джозефа Саймона<sup>6</sup>. Концептуальным пересечением их работ является образ Заратустры как персонажа и главного рассказчика произведения, пребывающего в состоянии неопределённости. Именно этот образ служит отправной точкой данной диссертации в анализе места Заратустры в дискурсивной структуре произведения.

Следует обратить внимание также на исследования, в которых разрабатывается идея специфичности самого текста «Так говорил

---

<sup>4</sup> Werner Stegmaier, *Europa im Geisterkrieg. Studien zu Nietzsche*, Open Book Publishers, 2018.

<sup>5</sup> Simon Wortmann, «das Wort will Fleisch werden». *Körper-Inszenierungen bei Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche*, Springer, 2011.

<sup>6</sup> Josef Simon, *Ein Text wie Nietzsches Zarathustra // Friedrich Nietzsche. Also Sprach Zarathustra*. Herausgegeben von Volker Gerhardt, Akademie Verlag, 2012.

Заратустра», т. е. способности текста производить на читателя некий эффект в силу особенностей самой его дискурсивной структуры. Ирис Дарманн пишет о трагической структуре заратустровской драмы, которая приводит читателя к экстатическому эффекту<sup>7</sup>. Пауль Лоэб стремится продемонстрировать, что вечное возвращение является не только концептом, который текст «Так говорил Заратустра» транслирует, но что оно также воплощено в структуре произведения и становится ясным для читателя посредством самого действия чтения<sup>8</sup>. Александр Нехамас утверждает, что текст «Так говорил Заратустра» намеренно не проясняет свои ключевые идеи, поскольку основной целью Ницше в этом произведении является создание условий для того, чтобы провоцировать поиск понимания со стороны читателя<sup>9</sup>. Подходы исследователей опять-таки не концентрируются вокруг каких-либо базовых концепций, но общей их линией является экспликация средств, с помощью которых текст «Так говорил Заратустра» превращается из завершённого символического объекта в активную сторону отношений с читателем. В данной диссертации прояснение смысла активной роли текста «Так говорил Заратустра» является одной из основных задач.

Другая группа исследований включает в себя работы, демонстрирующие концептуальную связь между философией и биографией Ницше, а также связь литературного и философского аспектов его произведений<sup>10</sup>. Предлагаемый в них способ рассмотрения ницшевских текстов наиболее близок тому способу, который используется в нашей работе, поскольку демонстрация прямой связи между содержанием ницшевских произведений и его пониманием самого себя раскрывает ещё

---

<sup>7</sup> Iris Därmann, Rausch als «ästhetischer Zustand». In: Nietzsche-Studien, Band 34, 2005.

<sup>8</sup> Paul S. Loeb, The Death of Nietzsche's Zarathustra. Cambridge University Press, 2010.

<sup>9</sup> Nehamas A. For whom sun shines: A Reading of Also sprach Zarathustra. In: Also sprach Zarathustra. Akademie Verlag, Berlin, 2012.

<sup>10</sup> Paul De Man, Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. Yale University Press, 1979; Alexander Nehamas, Nietzsche. Life as Literature. Harvard University Press, 1987; Sean Burke, The Ethics of Writing. Authorship and Legacy in Plato and Nietzsche. Edinburgh University Press, 2008.

один контекст для анализа «активного» характера текста «Так говорил Заратустра».

Значительное число сравнительных реконструкций, ставящих Ницше или текст «Так говорил Заратустра» в общий ряд с какими-либо иными текстами и философами и стремящихся продемонстрировать наличие многообразных традиций, пронизывающих ницшевское творчество<sup>11</sup>, будут иметь для нас ситуативное значение. Концептуальное сопоставление является продуктивным в той мере, в какой любое развёрнутое сравнение точек зрения внутри общей темы позволяет обогатить понимание каждой из них в отдельности. В случае Ницше это кажется особенно важным, поскольку его нигилистический пафос может создавать впечатление отказа от всякой связи с философией предшественников и даже последователей. Тем не менее, поскольку фокусом нашего внимания являются не связи Ницше с каким-либо философскими традициями, а произведённые в рамках отдельного текста методологические эксперименты, мы не будем уделять сопоставительным работам большое внимание.

Среди реконструкционных работ отдельное внимание привлекают исследования, которые пытаются включить в общий контекст философии Ницше источники, часто остающиеся на периферии: поэтическое и музыкальное наследие<sup>12</sup>. Они также позволяют расширить границы интерпретаций, будучи не только дополнением к привычному корпусу текстов, но и «пробным камнем» для них: если мы предполагаем, что Ницше придавал своим текстам художественные черты, исходя из своей

---

<sup>11</sup> T. K. Seung, *Goethe, Nietzsche and Wagner. Their Spinozan Epics of Love and Power*. Lexington Books, 2006; Laurence D. Cooper, *Eros in Plato, Rousseau, and Nietzsche: the politics of infinity*, The Pennsylvania State University Press, 2008; Ernst Behler, *Nietzsche in the twentieth century* // *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge University Press, 2006; Alan D. Schrift, *Nietzsche's French legacy* // *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge University Press, 2006; etc.

<sup>12</sup> Benjamin Moritz, *The Music and Thought of Friedrich Nietzsche*, 2002; Grundlehner P., *The Poetry of Friedrich Nietzsche*. Oxford University Press, 1986.

философской методологии, то его собственно художественные произведения могут содержать ключи для понимания этой методологии.

Рассмотрение традиции ницшеведения в России в рамках исследования основывалось на сборниках под редакцией Ю. В. Синеокой<sup>13</sup>, благодаря которым мы, в том числе, сконцентрировали внимание на знаковых для возрождения изучения Ницше в России текстах В. А. Подороги<sup>14</sup>. Статья Ю. В. Синеокой, посвящённая отношениям Ницше и Лу Саломе, повлияла на нашу работу с биографическим контекстом создания «Так говорил Заратустра», указав на необходимость реконструировать романтический сюжет «Заратустры» для полноценного анализа методологии произведения<sup>15</sup>. Среди русскоязычных источников, касающихся проблемы методологии Ницше, следует также отметить статью Н. В. Мотрошиловой, в которой предпринята попытка описания «системы», скрытой в тексте «По ту сторону добра и зла»<sup>16</sup>.

Значительная часть текстов, относящихся к нашей теме, являются апроприирующими или «наследующими» Ницше, т. е. обращаются к ницшевской философии или отдельным её элементам как к источнику собственных концепций. В рамках таких работ центральный персонаж «Так говорил Заратустра» рассматривается как часть некоего большего философского события, источником которого является сам Ницше. В работах М. Фуко и Ж. Деррида<sup>17</sup> специфическая форма рассматриваемого нами текста оценивается как наиболее ценная и первичная в смысловом отношении его

---

<sup>13</sup> Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей. Спб., 1999; Фридрих Ницше: наследие и проект. М., 2017; Ницше сегодня. М., 2019.

<sup>14</sup> Подорога В. А. Мир без сознания. Проблема телесности в философии Ф. Ницше // Проблема сознания в современной западной философии. Критика некоторых концепций. М., 1989; Подорога В. А. Выражение и смысл. М., 1995.

<sup>15</sup> Синеокая Ю.В. Фридрих Ницше и Лу Саломе: «На гребнях волн бытия» // Историко-философский ежегодник. 2014. С. 83–118.

<sup>16</sup> Н. В. Мотрошилова. «По ту сторону добра и зла» как философская драма // Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей. Спб., 1999. С. 221-292.

<sup>17</sup> Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // Кентавр, 1994, №2; Фуко М., О трансгрессии // Танатография Эроса. Спб., 1994; Деррида Ж., Ухобиографии. Спб., 2012.

часть. Ж. Батай развивает свой философский проект «метода медитации»<sup>18</sup> (и предлагает так понимать) как продолжение проекта Ницше. М. Хайдеггер и К. Ясперс проводят целостные интерпретации философии Ницше в отношении к своим философским проектам<sup>19</sup>, полагая отношение между собой и им в контексте европейской философии вообще (Ницше как рубежная фигура европейской философии).

### **Цели и задачи исследования.**

*Целью* диссертации является реконструкция «дискурса Заратустры» в качестве руководящего методологического принципа текста «Так говорил Заратустра» и выявление его элементов, способов действия и производимых им эффектов.

Для достижения этой цели должны быть решены следующие *задачи*:

- Описать дискурсивную роль главного героя и связанные с ним способы производства смысла в «Так говорил Заратустра»;
- Показать связь дискурсивных характеристик Заратустры с другими персонажами текста и продемонстрировать, что существует прямая связь между «дискурсом Заратустры» и формой произведения в целом;
- Проанализировать эпистемические характеристики выявленного «дискурса Заратустры», чтобы охарактеризовать предполагавшиеся Ницше философские результаты применения этого дискурса;
- Проанализировать онтологические характеристики «дискурса Заратустры», чтобы показать его специфическую позицию относительно автора и читателя.

---

<sup>18</sup> Батай Ж., Сумма атеологии. М., 2016.

<sup>19</sup> Хайдеггер М., Кто такой ницшевский Заратустра? // Вестник Московского университета. М., 2008. № 4; Хайдеггер М., Ницше в 2 т. / Спб., 2006, 2007; Ясперс К., Ницше. Спб., 2003.

## **Объект и предмет исследования.**

*Объектом* исследования являются текст «Так говорил Заратустра», тексты философских и поэтических произведений Ницше в целом, а также рефлексии автора относительно статуса этого текста в его философском проекте, содержащиеся в дневниках и письмах.

*Предметом* исследования является методологическая роль дискурсивной структуры текста «Так говорил Заратустра»: задействованных в нём риторических средств, системы персонажей, состава и строения речи главного героя, а также статуса текста по отношению к своему автору.

## **Научная новизна исследования заключается в следующем:**

- 1) Предложено понятие «дискурса Заратустры» в качестве инструмента описания методологического своеобразия произведения Ницше. Указание на наличие у персонажа произведения собственного дискурса, не тождественного философскому дискурсу автора, позволяет подвергнуть анализу ранее не испытанный в ницшеведении в полной мере подход к интерпретации «Так говорил Заратустра» через идею автономии текста.
- 2) Проведён оригинальный анализ системы женских персонажей текста «Так говорил Заратустра» и «романтического» сюжета, связанного с главным героем. В ходе этого анализа удалось продемонстрировать, что Заратустра не является лишь художественным инструментом ницшевской философии, но и выступает в качестве самостоятельного философского эксперимента, нацеленного на поиск не-трансцендирующего языка.
- 3) Для описания дискурсивной трансформации Заратустры было адаптировано батаевское понятие эксцесс, которое в данной работе понимается, прежде всего, как отказ Заратустры от завершённых форм знания. Это позволило концептуально объединить проблему интерпретации «Так говорил Заратустра» с темами статуса

философского знания и возможных форм философии в ницшевском проекте в целом.

- 4) Продемонстрирована методологическая роль насилия в «Так говорил Заратустра». На основе ницшевских представлений об эстетическом проведён анализ отношений между автором и персонажем, на основе которого сформулирована идея взаимного творческого насилия и телесности текста Ницше, т. е. тенденции «Так говорил Заратустра» влиять на способ существования читателя.

### **Теоретическая и практическая значимость результатов исследования.**

Теоретическая ценность работы заключается в обращении к новому слою анализа текста «Так говорил Заратустра» и демонстрации того, как на его основе может быть сформулирована методологическая идея Ницше. Избранный в работе подход позволяет говорить о ницшевской мысли как о едином проекте без погружения в прямое истолкование наиболее известных её элементов.

Материалы диссертации могут послужить основой для чтения учебных курсов по истории зарубежной философии XIX века, а также спецкурсов, посвященных философии Ницше и её современным рецепциям. Данное в работе описание эксцессуального текста может быть использовано в качестве исследовательского инструмента при анализе философских произведений других авторов.

### **Методология исследования.**

Данная работа является, в первую очередь, концептуальной реконструкцией, т. е. стремится путём сопоставительного анализа текстов как самого Ницше, так и других текстов, посвящённых ему, максимально уточнить понимание высказанных им идей. Мы не уделили внимание проблеме статуса Заратустры как фигуры одновременно литературной и

исторической<sup>20</sup>, поскольку возможный конфликт между образом Заратустры, изобретённым Ницше, и реконструируемым на основании исторических источников не является важной частью интересующей нас темы. Заратустра производит специфические трансформации в способе написания и чтения текста, независимо от того, какой именно исторический контекст связан с центральным ницшевским персонажем.

Необходимо, однако, оговориться, что основным фокусом историко-философской реконструкции идей Ницше в нашей работе является не автор и созданная им философия, а сам текст «Так говорил Заратустра». В отличие от исследований, которые Вальтер Кауфман считал мистификациями на тему философии Ницше за их пренебрежение структурой и биографическим контекстом рассматриваемых текстов<sup>21</sup>, мы вовсе не стремимся показать, что мысль Ницше лишена целостности, что она составлена из противоречий и потому рациональной реконструкции не поддаётся. Продолжая сказанное, мы также не стремимся обосновать идею, будто авторский замысел в случае Ницше – это совершенно незначительный параметр творчества, который можно не принимать во внимание, поскольку он ничем не обогащает понимание ницшевской философии. Однако мы выбрали объектом своего исследования специальным образом именно «Так говорил Заратустра» для того, чтобы, обособив его в рамках корпуса текстов Ницше, описать, в чём заключается его исключительность и какие концептуальные средства действуют в нём. Автор при этом будет рассматриваться нами как один из источников, содержащих информацию об устройстве текста «Заратустры».

Автономия текста Ницше и его главного героя заявлена нами в качестве проблемы, подлежащей рассмотрению. То обстоятельство, что объектом нашего внимания становится не просто отношение автора к своему произведению, но и предполагаемое отношение произведения и персонажа к

---

<sup>20</sup> David Wyatt Aiken, Nietzsche's Zarathustra. The Misreading of a Hero. In: Nietzsche-Studien, 2006.

<sup>21</sup> Kaufmann W. Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist. Princeton University Press. 1974. P. 3–18.

своему автору, накладывает специфическое требование на то доверие мнению Ницше, о котором мы говорили выше. Для того, чтобы соответствовать поставленной перед собой цели, нам необходимо во время анализа и реконструкции отстраняться от идеи о своего рода онтологическом преимуществе автора перед написанным текстом. В противном случае мы предвосхитим результаты нашей работы: автономия Заратустры (что бы она ни значила) окажется художественным эффектом, мнимостью, которую Ницше конструирует в интересах своей фантазии и полноты воздействия на читателя.

Для того чтобы воздержаться от иерархического подчинения текста своему автору, мы должны изменить порядок нашей исследовательской речи. Среди прочего, это значит, что Заратустра, продолжая быть персонажем произведения, будет рассматриваться нами как один из агентов того высказывания, которым является текст «Так говорил Заратустра». В некоторых случаях это приведёт к тому, что мы будем говорить о ницшевском тексте как о высказываниях Заратустры. Такой подход вновь создаёт риск предвосхищения результатов исследования, однако, в соответствии с представлением Ницше об «эксперименте» над самим собой, мы будем считать это одним из вариантов постановки эксперимента: что мы получим, если станем относиться к Заратустре как к самостоятельному агенту речи?

Ещё одним элементом избранного подхода является необходимость использования и даже введения терминов, не характерных для самого Ницше. Предоставление слова самому тексту «Так говорил Заратустра» предполагает, что далеко не все способы описания, практиковавшиеся Ницше как автором по отношению к своему произведению, являются эффективными, т. е. способными объяснить интересующий нас методологический аспект обсуждаемого текста. Правило, согласно которому мы будем привлекать к описаниям те или иные «не-ницшевские» термины, заключается в том, чтобы вводить их уже по результатам определённого

шага анализа, т. е. на основе промежуточного описания, которое придерживается терминологии Ницше, – с целью прояснения этого описания.

Наконец, следует сказать, что преимущественной теоретической опорой работы являются «наследующие» Ницше авторы, т. е. те, кто видел своё философствование продолжением (тем или иным образом) философствования Ницше: Деррида, Батай, Хайдеггер, Фуко и т.д. Это требует отдельного объяснения. Позиция «наследника» Ницше, что особенно ярко проявляется в том случае, когда подобный титул принимается добровольно, – требует от претендента не буквального продолжения той работы, которую Ницше вёл, а её преодоления. Александр Нехамас усматривал в этом одну из основных черт «Так говорил Заратустра»: «Он [Ницше] отчаянно хочет передать другим идеал того, что жизнь индивидуальности является самой ценной формой человеческой жизни, но не может передать его прямо. Его идеал не имеет никакого предопределённого содержания: существует бесчисленное множество способов быть индивидуальностью... а индивидуальность – это тот, кто учреждает образ жизни, который другие не могут предвосхитить»<sup>22</sup>. Автор «Заратустры», по словам Нехамаса, вынужден воздерживаться от формулирования в окончательном виде своих концепций, чтобы не подорвать главную идею – необходимость для читателя становиться самим собой.

Кажется, что объявив в самом начале о необходимости довериться мнению самого Ницше о значимости его произведения, мы неизбежно присоединяемся к логике преодоления, заданной также высказываниями Ницше. Это, однако, верно лишь отчасти. Автор «Так говорил Заратустра» не может являться инстанцией последнего мнения для кого-либо из своих «наследников», что и позволяет говорить о совершающемся преодолении самого Ницше тоже. Заданность философских проектов его высказываниями (а также и нашей работы) не запрещает затем трансформировать идеи

---

<sup>22</sup> Nehamas A. For whom sun shines: A Reading of Also sprach Zarathustra. In: Also sprach Zarathustra. Akademie Verlag, Berlin, 2012. P. 125.

Ницше, когда для этого создаётся основание. В нашем же случае основанием исследования является намерение не развить с помощью Ницше некий свой собственный философский проект, а удержаться между двумя вариантами: проведением чистой реконструкции, которая невозможна без насыщенного контекстуального рассмотрения, отвергнутого нами, и тем самым «наследованием» Ницше, забирающим себе «своё». Образ и позиция Заратустры не могут быть представлены исключительно в рамках первого способа исследования, но и не должны быть растворены внутри второго. Для этого мы будем пользоваться обоими способами сразу, – с расчетом на то, что они уравновесят друг друга.

### **Положения, выносимые на защиту.**

- 1) В дискурсе произведения «Так говорил Заратустра» можно выделить специфическую часть, сконцентрированную вокруг главного героя и несущую на себе основную методологическую нагрузку – «дискурс Заратустры». Главный герой «Так говорил Заратустра» позиционируется как ключевая инстанция понимания, к которой отсылают остальные элементы текста. При этом задачами «дискурса Заратустры» в рамках произведения являются саморазоблачение текста и учреждение автономной художественной реальности. Основными компонентами «дискурса Заратустры» являются дискурсивная неопределённость и неполнота.
- 2) Дискурсивное саморазоблачение, т. е. одновременное притязание на знание и отказ от какого-либо определённого знания, выступает в качестве методологического принципа, который руководит отношениями Заратустры с другими элементами текста. В случае романтических отношений главного героя саморазоблачение реализуется как утрата главным героем своей художественной определённости. Заратустра трансформируется в особый дискурсивный комплекс, предположительно способный производить знание,

основываясь на неопределённости. Этот дискурсивный комплекс мы обозначили батаевским термином «эксцесс».

- 3) Эксцесс можно назвать наиболее общей дискурсивной характеристикой «Так говорил Заратустра», а также одним из главных методологических достижений этого текста. Эксцесс соотносится с ницшевскими представлениями об автономии языковой действительности и является выражением парадоксального положения дел, при котором фиктивный мир произведения обладает степенью реальности, сопоставимой с реальностью фактического мира, в котором существуют автор и читатель. При этом эксцесс не может обнаруживаться в тексте «Так говорил Заратустра» прямым образом, не теряя своего методологического значения, и остаётся риторически скрытым.
- 4) Эпистемически эксцесс можно охарактеризовать как принцип избыточности понятийной формы знания. Заратустра в качестве эксцессуальной фигуры стремится нарушить границу дискурсивного и внедискурсивного, настаивая на том, что ключевым методологическим требованием к производимому знанию должна быть его незавершённость. Это требование распространяется также и на самого знающего, равно читателя, автора и главного героя, от которых требуется всегда рисковать знанием о самих себе.
- 5) Эксцессуальный характер текста «Так говорил Заратустра» проявляется в отношениях с автором/читателем как взаимное эстетическое насилие. В случае Заратустры и Ницше это означает, что и автор, и литературный персонаж являются источниками эстетической трансформации, которая затрагивает способ существования другого. Дискурсивная неопределённость не может состояться в качестве методологического принципа «Так говорил Заратустра», если её действие ограничено фактическими рамками текста. Это предполагает,

что эксцесс захватывает не только содержание произведения, но и весь контекст его существования.

### **Степень достоверности и апробация результатов исследования.**

Степень достоверности результатов исследования определяется опорой на широкий круг источников и исследовательской литературы по теме диссертации, включающей в себя отечественные и зарубежные работы, а также избранной методологией исследования, предполагающей анализ источников и предмета исследования с позиции включённого наблюдателя. Мы оцениваем текст «Так говорил Заратустра» и даём ему проблематизирующие описания в первую очередь на основе тех затруднений, которые текст создаёт при чтении, и позволяем им вести нас за собой, чтобы обнаружить неявные связи между ними.

Основные положения и выводы исследования были изложены в 4-х статьях, опубликованных в изданиях, отвечающих требованиям п. 2.3 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова:

Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной философии философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Результаты исследования прошли апробацию в рамках Всероссийской научной конференции «Философия перед лицом новых цивилизационных вызовов» (Россия, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, философский ф-т, 4-5 февраля 2022 г., доклад «Женское и мужское как дискурсивные элементы “Так говорил Заратустра”»).

### **Структура диссертации.**

Диссертационное исследование состоит из введения, четырёх глав, заключения и библиографии.

## **Гл.1. Роль главного героя в «Так говорил Заратустра».**

Текст «Так говорил Заратустра» представляет собой историю главного героя, которую он рассказывает сам. Это нетривиальный факт, требующий нашего внимания. Заратустра не является героем повествования, в котором рассказчик описывает читателю историю жизни пророка или историю его проповеди. Текст не представляет собой также и автобиографию Заратустры. Речь не идёт об изображении саморефлексии героя, отделённой каким-либо образом от событий его жизни. Текст «Заратустры» является речью главного героя о самом себе. Можно сказать, что жизнь Заратустры совпадает с его речью, что Заратустры не существует за пределами его высказываний о самом себе. Всё это делает Заратустру не просто героем произведения, выполняющим определённую художественную задачу, а ключевым элементом, без которого текст становится недееспособным. В первой главе мы предложим описание того, как устроена речь главного героя, и соответственно – как устроен сам Заратустра в качестве персонажа. Объектом нашего внимания станет проповедь главного героя: что он сообщает о ней, как он говорит о том учении, которое якобы принёс, к кому обращена его речь и достигает ли его проповедь каких-либо результатов.

### **1.1. Смысловая неопределённость как ключевая характеристика главного героя.**

Оправданность и цель использования художественных средств при создании «Так говорил Заратустра» является традиционной проблемой в исследованиях философии Ницше. Очевидно, что, несмотря на все стилистические особенности его текстов, Ницше был способен выразить идеи своего центрального произведения в ином виде, так как относительно полное описание его философии по составу концепций может быть дано без обращения к «Заратустре» и изоощренным интерпретациям его художественной формы. Ницше может быть прочитан и был не единожды прочитан исследователями не через призму «Заратустры», и это не помешало

состояться развернутым интерпретациям его философии<sup>23</sup>. Очередной анализ текста «Так говорил Заратустра», проводимый нами, обусловлен не столько белыми пятнами в существующих интерпретациях ницшевского проекта, сколько стремлением ответить на вопрос, чем может быть значим для нас «Заратустра» сам по себе. Другими словами, проблема, стоящая перед нами, заключается не в определении роли Заратустры как олицетворения автора или же какой-либо философской идеи Ницше, а в определении его роли исключительно как элемента текста. Заратустра интересует нас как персонаж, который вместе с этим является дискурсивной формой.

Рассмотрение текста «Заратустры», осложнённое уже самой его художественной формой, тем не менее можно вести вполне открыто и прямолинейно, – как это делает, например, Хайдеггер в докладе «Кто такой ницшевский Заратустра?» Мысль начинает двигаться так же, как движется чтение и понимание того, что прочитывается. Подзаголовок «Книга для всех и ни для кого» раскрывается Хайдеггером как двусоставный смысл: эта книга направлена, адресована всем вообще, предназначена для всего человечества, и вместе с этим «ни для кого из отовсюду нахлынувших любопытных, которые увлекаются только разрозненными частями и необычными высказываниями»<sup>24</sup>. Значимость высказывания Заратустры заключается в его недоступности: если мы хотим понять, кто такой Заратустра и что он нам сообщает, мы должны быть готовы к отказу с его стороны.

В похожем, вероятно, смысле Хайдеггер подбирает слово для того, чтобы обозначить ницшевского героя: защитник (*fürsprecher*), то есть говорящий за кого-то и для кого-то (другой вариант перевода – ходатай). То же самое слово можно найти в весьма интересном для произведения, где утверждается идея «смерти Бога», контексте: «Ходатай бога я перед

---

<sup>23</sup> Наиболее популярным текстом для различных систематизаций философии Ницше стал, вероятно, сборник фрагментов «Воля к власти».

<sup>24</sup> Хайдеггер М. Кто такой ницшевский Заратустра? // Вестник Московского университета. М., 2008. № 4. С. 3.

дьяволом»<sup>25</sup> (Gottes Fürsprecher bin ich vor dem Teufel). Заратустра может отказаться говорить с тем, кто в чём-либо противоречит его задаче, но при этом всё равно показать, что им совершается некое провозглашение. Говоря о самом себе и подбирая для себя сравнение, он опять же упоминает Бога: «Бога скрывает (verhüllt – дословно: сдерживает, окружает) его красота, – так скрываешь (verbirgst) ты свои звезды»<sup>26</sup>.

Заратустра оказывается весьма неудобным персонажем ницшевского текста. Несмотря на то, что он исполняет роль главного героя некой проповеднической драмы, мы не можем ясно и однозначно зафиксировать его позицию. Предположив вслед за Хайдеггером, например, что он является защитником, далее мы должны спросить, что защищает Заратустра? Попытка дать ответ внезапно становится бесконечной, поскольку в каждой из глав «Так говорил Заратустра» обнаруживается новая разоблачающая речь. Собеседники центрального персонажа при этом никогда не говорят достаточно много (если вообще что-то говорят), но его собственные слова чётко фиксируют их.

В главе «О великих событиях» происходит разоблачение Государства. «И как только сказал я это, огненный пес, как бешеный, стал извиваться от зависти. “Как, – кричал он, – самым важным зверем на земле? И в этом также верят ему?”»<sup>27</sup> – фактически противник Заратустры не имеет никакого самоописания в тексте. Всё, что сообщается о нём, является словами другого персонажа. Иную форму разоблачения можно наблюдать в главе «О видении и загадке», где происходит беседа с духом тяжести: «”Всё прямое лжет, – презрительно пробормотал карлик. – Всякая истина крива, само время есть круг”. “Ты, дух тяжести! – сказал я сердито, – не притворяйся, что это так легко! Или я оставлю тебя сидеть на корточках, где ты сидишь, хромоногий,

---

<sup>25</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 112.

<sup>26</sup> Там же, С. 169.

<sup>27</sup> Там же, С. 138.

– а ведь я нес тебя наверх!»<sup>28</sup> Другому персонажу принадлежит некая часть речи, но Заратустра затем включает эту речь в свою собственную, то есть как бы отнимает, лишает другого права на смысл. Для читателя это означает, как прагматическое следствие, что без центрального персонажа не могут быть вообще никак поняты все остальные. Не будет слишком большим преувеличением сказать, что они совершенно несамостоятельны.

Интересно, что Ницше, судя по всему, и сам пытался занять, подобно своему герою, позицию скрывающей себя речи (то есть речи, которая стремится высказаться, но не хочет быть понятной «легко»). Её он описывает в черновике письма Овербеку 1888: «Однако нести на себе весь мир этой книги [«Так говорил Заратустра»] ... никогда ещё доселе невиданного и неслыханного, а затем, попытавшись поделиться им, то есть облегчить своё бремя, встретиться лицом к лицу с мёртвым тупым одиночеством, – это, я скажу, чувство, с которым едва ли что сравнится»<sup>29</sup>. Очевидно, что Ницше ни в чём не собирался сообразовывать свою речь с тем, что и как говорится его возможными слушателями, и тем не менее он хочет говорить с ними, одновременно ожидая вовлечённости и не ожидая её совсем.

Загадка Заратустры, если мы будем рассматривать уже сам текст «Так говорил Заратустра», оказывается даже ещё сложнее, чем это выражено выше. Это центральное произведение Ницше им же самим характеризуется впоследствии порой совершенно неожиданно (письмо Овербеку 22 марта 1883 года: «Тут я вспоминаю свою последнюю глупость, я имею в виду «Заратустру» <...> я хочу понять, имеет ли она хоть какую-то ценность»<sup>30</sup>), внутри самого текста нередко встречается самоирония главного героя и т. д. Мы замечаем здесь ту же двойственность отношения, которая обнаруживается в стихотворении «Сильс-Мария»: появление Заратустры

---

<sup>28</sup> Там же, С. 162.

<sup>29</sup> Ницше Ф. Письма. М., 2007. С. 322.

<sup>30</sup> Там же, С. 202.

описывается *gieng an mir vorbei*<sup>31</sup>, что стоит перевести «прошёл мимо», но возможно также прочесть «прошёл рядом». В строфе «Просьба» из поэтической прелюдии к «Весёлой науке» Ницше также пользуется этой двусмысленностью: связь понимания самого себя и понимания другого оказывается столь тонкой, что единственная возможность говорить о нём – встать на некую «середину» (*die Mitte*)<sup>32</sup>, которую герой просит «угадать». Обращение к другому человеку (приближение ли, отдаление ли), насколько бы этот человек ни был дорог, ничего не прибавляет к известному о самом себе. Заратустра, тем самым, вряд ли может быть назван олицетворением Ницше в тексте интересующего нас произведения: наряду со всеми многочисленными героями этой книги, пророк должен нечто показать нам, но не искомую самость философа. При этом мы вправе ожидать, что именно Заратустра близок к своему автору настолько, насколько вообще возможно (в этом произведении), но эта близость не означает, повторим, что в Заратустре Ницше достигает понимания самого себя.

Следующий этап, приближающий нас к Заратустре, это композиция произведения. Чтение текста оставляет впечатление, что большая его часть представляет собой аллегорические повествования и проповеди главного героя. Разные речи Заратустры являются, по-видимому, основным содержанием книги. Однако значительная часть главок имеет сюжетные связи, прямо прописанные в тексте. Из всего множества главок, имеющих название (восемьдесят одна), в сорока мы находим эти связи. Это свидетельствует о том, что развёртываемые аллегории погружены в некий сюжет и не оторваны друг от друга. За яркой образностью упомянутых выше стихотворений мы обнаруживали то же самое: Ницше каждый раз создаёт сюжетные произведения. Если не пытаться реконструировать их общую форму или форму только «Так говорил Заратустра», а сосредоточиться на динамике сюжета, основной схемой движения окажется опять же

---

<sup>31</sup> eKGWB, FW-Lieder-13.

<sup>32</sup> eKGWB, FW-Vorspiel-25.

повторение. Выделенные «сюжетные» главки описывают (на уровне фабулы), как главный герой переходит из одного места, неясно локализованного, в другое, потом возвращается назад и пребывает там в одиночестве; возвращается и снова уходит и так далее. И самый финал произведения заканчивается чем-то, напоминающим начало: Заратустра выходил из своего отшельничества и выходит снова, но уже иначе; при этом, в финале так же не ясно, куда именно и зачем именно уходит главный герой. Внешне – сюжет не испытывает переворотов, не содержит каких-либо экстремальных точек, сложно установить место кульминации (при чтении вместе с четвёртой частью), – раз за разом повторяется движение по схеме повторения. Сюжет как неперемнная составляющая драмы в тексте Ницше не оправдывает наши ожидания. Заслуживает внимания интересная попытка Н. В. Мотрошиловой<sup>33</sup> показать систематичность ницшевского текста как постановки «философской драмы», «философско-драматургического действия»: уже сама необходимость в реконструкции систематичности представляется симптоматичной.

Если же наши ожидания не оправдываются, но «сюжетность» текста всё-таки обнаруживается, то возникает вопрос, какую именно драму Ницше ставит для Заратустры? Естественно предположить, что при отсутствии драмы «внешней» мы сталкиваемся с драмой «внутренней», что традиционно можно понимать как драму духовного развития героя. Однако нельзя сказать, что, например, герои классических греческих трагедий не переживали такого развития. В их случае, тем не менее, события и действия воплощали приходящее понимание своего преступления и т. п. Не менее важно, что дела этих героев становились причиной бедствий, которые касались огромного множества людей. С Заратустрой ничего подобного не наблюдается: совершенно всё значительное в этой драме происходит в его душе, в разговоре с самим собой и, кажется, не выходит своими следствиями за эти

---

<sup>33</sup> Н. В. Мотрошилова. «По ту сторону добра и зла» как философская драма // Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей. Спб., 1999. С. 221-292.

пределы. Более того, переживаемая драма как бы принадлежит Заратустре целиком: он выступает одновременно её героем и её постановщиком, совмещая взгляд изнутри и со стороны<sup>34</sup>. Центральный ницшевский персонаж живёт в удивительном одиночестве, которое никто из прочих персонажей не разделяет и не понимает («... нет ни чёрта, ни преисподней»<sup>35</sup>).

Из письма, написанного в год завершения текста «Заратустры», следует, что Ницше переживал некое специфичное одиночество и сам: «В том, что меня занимает, заботит, поддерживает, у меня никогда не было ни сообщника, ни товарища; жаль, что нет Бога, а то был бы всё-таки хоть один посвящённый...»<sup>36</sup>. Отнесённость этой фразы именно ко времени «Заратустры» чрезвычайно важна, поскольку образ Бога также является одним из объектов разоблачения в тексте: «Творением страдающего и измученного бога показался тогда мне мир. ... Ах, братья мои, этот бог, которого я создал, был человеческим творением и человеческим безумием, подобно всем богам!»<sup>37</sup> Нуждался ли Ницше всего лишь в некоем воображаемом противнике, чтобы ярче демонстрировать свою мысль? Или же Бог является не просто одним из множества отвергаемых образов, а, подобно Заратустре, центральным образом сред них? На первый вопрос следует ответить отрицательно, поскольку таких противников обнаруживается более, чем достаточно, но только Бог наделяется особым статусом. Однако не совсем ясно, в каком отношении находится он ко всем остальным элементам текста, то есть нужно ли понимать особый статус как наиболее важный.

Сопоставления своей позиции с божественной у Ницше далеко не фрагментарны и не случайны: их ряд, расположенный хронологически,

---

<sup>34</sup> Simon Wortmann, «das Wort will Fleisch werden». Körper-Inszenierungen bei Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche, Springer, 2011. S. 73.

<sup>35</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 20.

<sup>36</sup> Ницше Ф. Письма. М., 2007. С. 232.

<sup>37</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 31.

демонстрирует определённую связность. Ещё одна цитата из письма 1885 года: «К тому же для всех тех, кто так или иначе находился в обществе “Бога”, ещё не существовало по-настоящему того, что я зову “одиночеством”»<sup>38</sup>. Оба существенных для нас слова поставлены в кавычки, как если бы говорилось и подразумевалось при этом вовсе не одно и то же. Самое простое и, кажется, необходимое предположение: Ницше таким способом освобождает себя от вопроса об онтологическом статусе Бога и предлагает нам обратить внимание на другие производимые им эффекты. И на следующем же шаге оказывается, что эти эффекты полностью совпадают с тем, что сам Ницше и его центральный персонаж производят в тексте обсуждаемого нами произведения: «Вокруг героя всё становится трагедией, вокруг полубога – сатирической драмой, а вокруг Бога всё становится – чем же? быть может, “миром”?»<sup>39</sup> Именно миром называет текст «Так говорил Заратустра» Ницше в черновике письма Овербеку, а Заратустра, вероятно, и является для этого мира Богом.

Из этого можно сделать даже несколько комичный вывод, что Заратустра, будучи защитником, то есть тем, кто держит речь, когда все остальные почти не говорят, защищает самого себя. То духовное путешествие, которое он совершает на протяжении всего текста, постоянно уточняя, повторяя или опровергая то, что было сказано ранее, действительно напоминает огораживающее хождение по кругу, вокруг самого себя, в попытке стать как можно более близким самому себе. На это же обращает своё внимание Хайдеггер в уже названном докладе: «Заратустра должен прежде всего стать тем, кто он есть. ... Вся книга, в которой запечатлён Заратустра, проникнута страхом»<sup>40</sup>. Что пытается защитить Заратустра и чего он боится?

---

<sup>38</sup> Ницше Ф. Письма. М., 2007. С. 239.

<sup>39</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 5 / «По ту сторону добра и зла». Москва, 2012. С. 92.

<sup>40</sup> Хайдеггер М. Кто такой ницшевский Заратустра? // Вестник Московского университета. М., 2008. № 4. С. 6.

Ницше, как уже было отмечено, усматривает принципиальную близость или даже одинаковость своей позиции автора текста и позиции Бога. Следует отметить, что «божественное одиночество» и одиночество «без Бога» – явно не тождественные позиции. Однако исследуя роль Бога в упорядочивании речи, Ницше обнаруживает, что именно Бог принципиально лишён какого бы то ни было общения с Богом. Пояснить эту мысль можно, обратившись к буквальному значению термина Абсолют, наиболее известного философского «имени» Бога. Прямое значение при переводе с латинского – «отвязанный»<sup>41</sup>, то есть лишённый каких-либо связей с другими вещами, полностью независимый. Тем не менее, Ницше подозревает, что считать Бога зрителем самого себя, свободным от мира, совершенно невозможно, так как прежде и больше всего является Бог зрителем мира: «Его сострадание не знало стыда: он проникал в мои самые грязные закоулки. Этот любопытнейший, сверх-назойливый, сверх-сострадательный должен был умереть. <...> Бог, который всё видел, не исключая и человека, – этот Бог должен был умереть!»<sup>42</sup> Это означает, что авторская позиция, традиционно отождествляемая с всемогуществом в отношении произведения, не в меньшей степени оказывается позицией слабости. «Автор» любого рода действительно дистанцирован от своего произведения, но именно это и ставит его в специфическую зависимость от своего изделия. Одиночество божественной позиции заключается в одновременном невладении результатами своих действий и самим собой.

Однако пока что нам вовсе не был понятен смысл этого одиночества, которым Ницше характеризует Бога и самого себя, и его центральный персонаж, Заратустра, как раз позволяет описать этот смысл. Мы сказали ранее, что главный герой «Так говорил Заратустра» является практически единственным источником речи в тексте. Едва ли не всё, что мы знаем о других персонажах, мы узнаём из речей Заратустры. Кроме того, мы

---

<sup>41</sup> Латинско-русский словарь. М., «Русский язык», 1976. С. 15.

<sup>42</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 268.

замечаем, что Заратустра не вполне владеет своей речью: вместе с привилегией речи он не получает привилегии понимания. Проявляется это, прежде всего, в виде неизменной недосказанности во всём, что касается цели его проповеди. Ярчайшим примером является глава «Самый тихий час»: «И я решался долго и дрожал. Наконец сказал я то же, что и в первый раз: “Я не хочу”. Тогда раздался смех вокруг меня. <...> тогда наступила вокруг меня тишина...»<sup>43</sup> Разговор Заратустры и «безмолвного голоса» не просто скрывает конечный смысл проповеди, но и оставляет читателя в убеждении, что Заратустра действительно не понимает, что именно он должен проповедовать и что именно делать. Финал же четвёртой части книги окончательно разрушает наши надежды на откровение о смысле: «На всё это Заратустра произнес одно только слово: “Мои дети близко, мои дети”, – и стал совершенно нем»<sup>44</sup>.

Собственное пророчество словно упрекает своего пророка в нерешительности: «Вчера вечером говорил ко мне мой самый тихий час – вот имя моего ужасного повелителя. ... Тогда я еще раз услышал беззвучный (ohne Stimme<sup>45</sup>) голос: “Ты знаешь это, Заратустра, но ты не говоришь об этом!”» Две черты вызывают недоумение здесь и, вероятно, намеренно стремятся вызвать его. Раз за разом вопрошая героя о том, что он должен сделать, голос ничего не говорит о том, что же именно предстоит совершить Заратустре, – читатель при этом попадает в неудобное положение человека, который подсматривает или же подслушивает чужую беседу, предмет которой остаётся для него загадкой. Другая странная черта – это сам звучащий из ниоткуда голос: если вместо слова беззвучный дать буквальный перевод, то получится «безмолвный голос», то есть не тот, который не удаётся локализовать или о котором мы не знаем, воображаемый он или

---

<sup>43</sup> Там же, С. 154.

<sup>44</sup> Там же, С. 329.

<sup>45</sup> eKGWB, Za-II-Stunde.

действительный, а опять же почти буквально – невозможный голос. Голос, который звучит без всякого основания для этого, поскольку в нём самом заложено какое-то противоречие.

Саймон Вортманн считал источником противоречия самого Заратустру, поскольку всякий раз, когда главный герой переживает некое лиминальное состояние (подобное встрече с «безмолвным голосом»), он одновременно исполняет противостоящие друг другу роли<sup>46</sup>. Вортманн описывает Заратустру как героя, который является и актёром, и режиссёром своей драмы, – который пытается расщепить себя. Целью же, преследуемой Ницше в этой главе, Вортманн называет достижение особого состояния, когда совмещаются разнородные перспективы понимания, и читатель, подобно театральному зрителю, теряет ясное представление о том, где проходит граница между сценой и «залом». Нам представляется несколько поспешным такое решение, т. к. оно сразу же снимает переживаемый Заратустрой конфликт. Если мы примем такое объяснение, то боязнь пророка перед собственным знанием окажется частью «предрешённого» сюжетного поворота, что лишит основания и идею действительного незнания главного героя о смысле своей проповеди.

Позиция читателя в главе «Самый тихий час» – специфическая по сравнению со всеми остальными главами, поскольку ни в одной другой мы не вынуждены находиться в полном непонимании. Они могут быть эзотеричными, энигматическими, наполненными символами, которые не удаётся раскрыть, или же чрезмерно риторическими, – но во всех из них будет утверждаться нечто или разоблачаться. «Самый тихий час» представляет собой саморазоблачение главного героя, для которого текст не предоставляет никаких ключей: Заратустра не владеет своим собственным учением, он боится самого себя. Дальше в третьей части «Заратустры» он

---

<sup>46</sup> Simon Wortmann, «das Wort will Fleisch werden». Körper-Inszenierungen bei Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche, Springer, 2011. S. 164.

скажет явно о том же самом: «Ах, бездонная мысль, моя мысль! Когда найду я силу слышать, как ты роешь, и не дрожать более?»<sup>47</sup>

Привилегированный источник речи в тексте является центральным источником незнания, который постоянно разоблачает не только чужие притязания на знание (например, главы «О потусторонниках», «О тарантулах» и т.д.), но и свои собственные. Ещё более важно, что движение сюжета произведения вовсе не приближает к искомому знанию ни читателя, ни главного героя. Точно так же, как для самого Ницше был «невыносим» созданный им мир книги, так же и Заратустра не может совладать со своим собственным учением – до такой степени, что не может даже исчерпывающе объяснить его. Бог, понятый как исключённый центр «мира», в конечном счёте, приводит речь к угасанию и, фактически, осуществляет саморазоблачение: «Так говорил однажды мне дьявол: “Даже у бога есть свой ад: это его любовь к людям”»<sup>48</sup>.

Заратустра, однако, вовсе не сверхчеловек, а лишь «учит» о грядущем появлении сверхчеловека. То, что было нами сказано о саморазоблачении божественной позиции, является действием именно Заратустры как персонажа, тогда как сверхчеловек – это как раз тот предел речи, перед которым главный герой произведения постоянно замирает. Грубо говоря, мы так ничего и не узнаём из текста «Так говорил Заратустра» о сверхчеловеке, а в свете сказанного выше можно предположить, что сверхчеловек – это нечто, расположенное после момента угасания речи. О нём стоило бы сказать – текст, переставший быть текстом, в то время как Заратустра – это текст за мгновение до наступления молчания. Сопоставляя два этих образа, мы приходим к предположению, что текст «Так говорил Заратустра», какую бы именно цель он ни преследовал, не может достигнуть этого с помощью одного лишь главного героя. Угасание речи должно преодолеваться, то есть

---

<sup>47</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 167.

<sup>48</sup> Там же, С. 93.

исходное одиночество не является и финальной точкой мысли Ницше тоже, но стремится к раскрытию.

Обратим ещё раз внимание по позицию, которую занимает образ Бога в тексте. Одновременно отвергаемый и оберегаемый, он является постоянным объектом внимания Заратустры и особенно важно – объектом сравнения, точно так же, как для самого Ницше. Нигде прямо не участвуя в тексте, он предьявляется разными персонажами, образуя некий горизонт повествования и понимания, которое стремится осуществить главный герой в отношении самого себя. В четвёртой части текста оставшийся без своего Господина первосвященник говорит: «О Заратустра, ты благочестивее, чем ты веришь, при таком безверии! Какой-то бог в тебе обратил тебя к твоему безбожию. Разве не само благочестие не позволяет тебе более верить в бога?»<sup>49</sup> Проповедь Заратустры о «смерти Бога» включает в себя как необходимую часть объяснение того, почему Бог умер и почему Бог не мог продолжать жить. Смерть приписывается Богу не как катастрофа или чьё-то преступление, но как часть Его собственного достоинства. Именно поэтому Заратустра не исполняет роль противника Бога и не разоблачает Его, но лишь показывает саморазоблачение Бога и поэтому отказывается от Него: «Бог умер; теперь хотим мы, – чтобы жил сверхчеловек»<sup>50</sup>, – как своего рода продолжение, осуществляющееся через переворот.

Это означает, что если Бог является творцом в отношении мира, то Заратустра (равно и Ницше) тоже стремится стать творцом в отношении некоего мира. Позиция Творца при любом способе рассмотрения не может оказаться однозначной: точка начала относительно возникающего из неё обладает множеством исключительных свойств. Для нас важно, однако, вовсе не описать разницу между этими свойствами или классифицировать их, а показать их общий источник, то есть божественную позицию саму по себе, в способе её учреждения. Он не будет зависеть от конкретного положения на

---

<sup>49</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 263.

<sup>50</sup> Там же, С. 288.

вертикали небесного-земного, поскольку производимые ею эффекты наблюдаются равным образом на обоих полюсах или между ними. Прежде написания «Заратустры» Ницше описывал эту позицию под именем «свободного ума» в «Человеческом, слишком человеческом»: «Можно предположить, что центральным событием для ума, которому суждено некогда достичь полной зрелости и сладости в типе «свободного ума», станет великое развязывание, и что дотоле он тем более был умом связанным и казался навсегда прикованным к своему углу и столбу»<sup>51</sup>.

«Великое развязывание» кажется не совсем случайным именем для события освобождения. Абсолют является одним из наиболее известных философских имён Бога, что позволяет дополнить наше описание божественной позиции следующим образом: некий универсальный источник, в нашем случае – источник знания внутри текста, который одновременно принадлежит ему и не принадлежит, находится за его пределами, будучи ответственным за всё, что содержится внутри. Обратимся вновь к цитате из письма: «... для всех тех, кто так или иначе находился в обществе “Бога”, ещё не существовало по-настоящему того, что я зову “одиночеством”». Нельзя теперь не увидеть остроумную находку, которую совершил Ницше: если довериться тому понимаю Бога, которое мы обнаруживаем у себя, то больше всех лишён общества Бога именно Он сам, то есть нечто, называемое одиночеством, является позицией Бога *par excellence*.

Текст «Так говорил Заратустра» позволяет увидеть божественное одиночество максимально ясно. Для того чтобы это стало возможным, не нужно тем или иным образом содержательно тематизировать Бога, хотя без этого представить центральное ницшеовское произведение и невозможно. Даже если бы количество рассуждений о роли Бога в речи Заратустры или других персонажей было намного больше, не произошло бы искомого нами принципиального рывка понимания, так как Бог (а равно и сам Заратустра) –

---

<sup>51</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 2 / «Человеческое, слишком человеческое». М., 2011. С. 13.

это не только герой повествования, но одновременно и его форма. Именно формальная роль Бога в тексте является предметом нашего интереса и, вероятно, источником странных эффектов, о которых было упомянуто ранее. Максимально точное их описание (по нашему мнению – точно тех же самых эффектов, что и в тексте Ницше) даёт Деррида в докладе о Декларации независимости США.

Его внимание привлекает достаточно простая деталь этого текста – самообоснование или самоуверенность: «Юридически, подписывающего не было до самого текста Декларации, которая сама остается производителем и гарантом своей собственной подписи. ... Она открывает себе кредит, свой собственный кредит, кредитуя себя самой себе»<sup>52</sup>. Исходящая от имени американского народа, Декларация только самой собой и учреждает этот народ, внутри самой себя впервые даёт ему имя, тем самым – единственным условием осмысленности для неё является только сама Декларация. На этом, однако, речь не заканчивается, потому что, судя по всему, она не готова положиться исключительно на саму себя, обнажить свою безосновность, – и выдвигает вместо себя другое имя, Бога: «И тем не менее, за сценой стоит еще и другая инстанция. Еще и другая «субъективность» приходит подписать, чтобы его гарантировать, произведение подписи. <...> чтобы эта Декларация имела смысл и эффект, нужна последняя инстанция. Бог – это имя, причем наилучшее, для сей последней инстанции и конечной подписи. <...> где Бог, который был здесь ни при чем и, без сомнения, не обращает никакого внимания на то, чтобы представлять в интересах всего этого доброго люда бог знает кого или что»<sup>53</sup>.

Несомненно, исторический контекст объявления независимости США связан с определённым пониманием Бога и Его роли в межчеловеческих отношениях, но наиболее существенно для нас не это понимание, а внутритекстуальная позиция – некое «Имя», необходимое единственно для

---

<sup>52</sup> Деррида Ж. Ухобиографии. Спб., 2012. С. 36.

<sup>53</sup> Там же, С. 39, 42.

того, чтобы удостовериться осмысленность всех остальных утверждений. Нельзя ни в коем случае принимать это Имя за действительное основание смысла или за первый элемент в ряду рассуждения (равно и за первоэлемент в каком бы то ни было смысле). Оно является одним из тех странных элементов, которые Ницше в своём раннем эссе «О пользе и вреде истории для жизни» обозначил как «эффекты сами по себе»: «Но до наступления этого момента [строгого установления исчерпывающей связи всех имевших место фактов] монументальная история не может нуждаться в такой полной истинности: она всегда будет сближать разнородные элементы, обобщать и, наконец, отождествлять их; она всегда будет смягчать различия мотивов и побуждений, чтобы за счет *causae* представить *effectus* в монументальном виде ... ввиду того, что она по возможности игнорирует причины, ее можно было бы назвать почти без преувеличения собранием “эффектов самих по себе” – таких событий, которые во все времена будут производить эффект»<sup>54</sup>.

Бог в качестве элемента, призванного дать объяснение любой ситуации и обосновать любое решение, обладает неустранимой значимостью независимо от конкретных обстоятельств, а это возможно только в том случае, если Он не имеет никакой реальной связи с обстоятельствами вообще. Однако Его позиция является удивительной и странной не из-за этого. Крайне неудобной её делает то, что именно отсутствие всякой связи с обосновываемым и позволяет произвести такой эффект, уже, в свою очередь, вполне реальный. Имя Бога не добавляет в содержание Декларации независимости ничего такого, чего в ней уже не было бы положено написавшими, но едва появившись, оно полностью её меняет.

Рассмотрение имени Бога, предложенное Деррида, позволяет понять, что Заратустра занимает в тексте божественную позицию, одновременно и принадлежит произведению, и не уместается в его границах. Е. А. Поляковой была предпринята попытка показать, основываясь на сравнении эстетических

---

<sup>54</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 1/2 / «Несвоевременные размышления II. О пользе и вреде истории для жизни». М., 2013. С. 101.

теорий Бахтина и Ницше, что, в отличие от наших ожиданий, Заратустра оказывается фактически не полноценным героем, а двойником автора, действующим автономно и (в терминах Бахтина) осуществляющим «эстетическое завершение». Вместо этого в «Так говорил Заратустра» мы сталкиваемся с неким эстетическим разрушением: «Уже во введении Заратустра предстает персонажем, который постоянно присваивает атрибуты других героев, которые, в свою очередь, не имеют никаких постоянных черт. И в первую очередь в силу того обстоятельства, что слово других о нем может в любую минуту стать его словом о самом себе»<sup>55</sup>. Раздвоение на автора и героя и установление границ между героями произведения является непременным условием художественного опыта – «аполлонического» опыта, в отличие от «дионисийского» опыта, когда всё сливается воедино в неразличимости<sup>56</sup>. Мы видели, однако, что Заратустра оказывается героем не только смещения границ и неустойчивости, но и повторения. Он различными способами выводится из перспективы Абсолюта, вечности или полноты, включая полноту неупорядоченной, хаотической бездны. Превращение одного в двоих не стоит понимать только как художественное удвоение (что заставляет Бахтина, например, назвать «Так говорил Заратустра» произведением с «потенцией героя»<sup>57</sup>), поскольку мотив повторения, обнаруженный у Ницше ещё в детских дневниках, в этом случае не находит здесь себе места: Заратустра не только находится в растерянности на пути к самому себе, но и особым образом эту растерянность организует. Центральный персонаж Ницше должен быть назван не просто многоликим и демонстрирующим падение любых масок (т. е. возвращающим нас к дионисийской бездне), но и стремящимся пойти дальше обоих начал творчества. За пределами Аполлона и Диониса повторение будет продолжать

---

<sup>55</sup> Полякова Е.А. «Эстетическое завершение»: к вопросу о сопоставлении философской эстетики Ницше и Бахтина // Вестник РГГУ: научный журнал. М., 2011. № 7. С. 20.

<sup>56</sup> Там же, С. 17.

<sup>57</sup> Там же, С. 19.

своё движение, создавая нечто совершенно новое и, возможно, уже не связанное с этими двумя началами.

Повторение как переход, не просто проводящий персонажа по одному и тому же набору состояний, утверждается и на уровне самого текста, который имеет собственного двойника. Ницше создаёт в данном случае не альтернативный вариант той же самой книги, а ещё один образ текста, благодаря которому становится возможен известный нам текст. Заратустре не нужно быть лидером нового учения и вступать в борьбу, потому что Ницше уже как бы провёл эту борьбу перед его глазами: то, что мы знаем о Заратустре, обеспечивается чем-то, что следует забыть относительно него. Тем самым, повторение приводит нас не просто к невозможности отличить одни состояния героя от других, а наоборот – является основанием их отличия друг от друга. Деррида в лекциях «Отобиографии» указывает на этот момент ницшевского использования текста: «Этот рассказ <...> автобиографичен не потому, что подписывающий пересказывает свою жизнь, возврат своей прошедшей жизни как жизнь, а не как смерть; но потому, что жизнь эту он пересказывает себе, он является первым, если не единственным, адресатом повествования. Прямо в тексте. И так как «я» этого рассказа адресует, предназначает себя только в кредит вечному возвращению, оно не существует, оно не подписывает, оно не достигается до рассказа как вечного возвращения»<sup>58</sup>. Здесь мы рискнём внести дополнение: не только Ницше, по мысли Деррида, выдаёт себе кредит на получение имени признанного автора, великого автора, но прежде этого и даже в качестве условия этого – кредит выдаётся Заратустре: он не получает славу в самом повествовании, потому что он же получает её в повествовании скрытом или отложенном. В движении повторения герой не может скрыться или исчезнуть полностью, но и прийти к исчерпывающему финалу он не может тоже. В этом заключается не случайность наличия «двойника» текста «Так говорил Заратустра»: «Ницшевская стратегия многоликого стиля письма оказалась в этом

---

<sup>58</sup> Деррида Ж. Ухобиографии. Спб., 2012. С. 63.

контексте эффективным выходом из неразрешимых ситуаций: суверенную экономическую реальность можно описать лишь через множество взаимодополнительных моделей<sup>59</sup>.

Обнаруженная динамика повторения вместе с настойчивым стремлением Ницше увести и героя, и сам текст произведения от окончательного завершения – заставляют задаться вопросом, возникает ли в этом непрерывном движении что-либо? Не является ли единственным результатом творчества за пределами аполлонического и дионисийского начал – некий лишь игровой эффект, своего рода наслаждение от бесконечной смены одних состояний другими?<sup>60</sup> Несмотря на то, что такое утверждение нельзя отвергнуть полностью, вероятно, не стоит и полностью соглашаться с ним, – и в этом, возможно, ещё раз проявляется определённая неподвластность Заратустры своему «автору». Отвергая простое понимание самопрозрачной самости, Ницше вместе со своим персонажем стремится войти в неопределённость человеческого существования с некой целью, подобно тому как сам Заратустра находится в состоянии повторяющегося поиска. Повествование, оставляющее для нас неясными конечные цели путешествия, если они, конечно, действительно формулируются героем, тем не менее, ведёт его, как ни странно это прозвучит, по пути углубления надежды: «Мое страдание и мое сострадание – что в них толку! Разве стремлюсь я к счастью? Я стремлюсь к моему делу! Ну что ж! Лев пришел, дети мои близко, Заратустра созрел, час мой настал. Это мое утро, брезжит мой день; вставай же, вставай, великий полдень!»<sup>61</sup> Надежда, о которой идёт речь в самом конце последней части книги, не позволяет нам получить никакого определённого знания о Заратустре, равно как и утверждать, что в

---

<sup>59</sup> Кропотков С. Л. Проблема «экономического измерения» субъективности в неклассической философии искусства. Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Екб., 2000. С. 24.

<sup>60</sup> Гоноцкая Н. В. Экзотическое Я: самопознание после Маркса, Ницше и Фрейда // Вестник Московского университета. Серия. 7: Философия. М., 2011. № 4. С. 23.

<sup>61</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 330.

этот момент он достигает того окончательного состояния, ради которого было рассказано всё предшествующее. И при этом уже угадывается другая перспектива: вся неопределённость центрального персонажа не просто кружится, не стремясь никуда за пределы этого кружения, – Заратустра не только ищет, но и находит что-то.

Когда говорится о «появлении Заратустры в жизни Ницше», эти слова не следует понимать исключительно метафорически, и даже больше: этот персонаж не может быть назван только художественным средством выражения философских идей «настоящего» человека. Обнаруженная ещё в юности задача – описание самого себя, определение своего собственного среди всего имеющегося содержания жизни – именно благодаря Заратустре становится уникальной ницшевской задачей. Этот персонаж оказывается не просто индивидуальным инструментом поиска для философа: в этом образе Ницше находит новый способ постановки самого вопроса (и в этой мере сталкивается со своим персонажем как с чем-то самостоятельно сущим). Заратустра оказывается настолько специфичен, что становится оселком философского творчества, которое Ницше пытался осуществить в отношении себя самого. Он является персонажем *par excellence* для своего автора: выступая одновременно как образ и как текст произведения, Заратустра проникает во всё творчество философа, чтобы разыграть свою драму во всей целостности.

Эта драма была охарактеризована нами как постоянно повторяющаяся себя саму, вторящая самой себе. Настоящим же её содержанием оказывается всегда только Заратустра, и в этом смысле – персонаж является самой драмой и тем, что ищется внутри неё. Ницше, тем самым, открывает персонажа как способ поиска, который позволяет войти в неопределённость человеческого существования, не отказываясь от неё и не разрушая её. Познавательная или ценностная неопределённость, с которой мы сталкиваемся, обсуждая самость человека вне перспективы Абсолюта, выражается в индивидуальном переживании как одиночество. Переживание одиночества в контексте

ницшевского философствования становится точкой, где стягиваются индивидуальная биография и концептуальное творчество, – проще говоря, точкой любого творчества, которое может быть осуществлено. И творец, находящийся в точке одиночества, не имея возможности выразить себя или свои состояния напрямую, уступает место персонажу, который сам становится теперь творцом.

## **1.2. Избыточное производство смысла в «Так говорил Заратустра».**

Одиночество, понятое через образ Бога и через божественное Имя, опознаётся Ницше как нечто предельно внезапное, относительно чего невозможны никакие предположения. Фактически, не требуется никакого развёрнутого знания о том, кому принадлежит это имя и есть ли тот, кому оно принадлежит, но само имя остаётся при этом необходимым. Умолчание, доходящее до высшей степени загадочности, которое обнаруживается в главах «Так говорил Заратустра», указывает на тот же самый эффект. Знание и учение, которыми Заратустра обладает, как бы частично высказываются им в проповедях, беседах и внутренних монологах, но обязательно наступает момент, когда объявляется максимальное приближение к «тому самому» знанию и учению, к исполнению «пророчества», а затем ничего не добавляется к уже известному и сказанному (в этом отношении Заратустра очень странный пророк, который так ничего и не предсказывает). Это остаётся неизменным даже в финале произведения, когда читатель воочию сталкивается с якобы «предсказанными» ранее событиями: «Но и голуби были не менее усердны в любви своей, чем лев; и всякий раз, когда голубь порхал перед носом льва, лев встряхивал головой, удивлялся и начинал смеяться. На всё это Заратустра произнес одно только слово: “Мои дети близко, мои дети”, – и стал совершенно нем»<sup>62</sup>.

В каждом подобном событии внутри текста наблюдается одна и та же черта – угасание или исчезновение речи. Точно так же, как невозможно

---

<sup>62</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 329.

строго обосновать образ Бога и сделать его непроблематичной частью того же, что образ Бога обосновывает, невозможно и создать ситуацию полноты выражения для Заратустры, когда он сможет высказать свою задачу целиком. Это приоткрывает существенную черту конструируемого в ницшевском тексте одиночества – своеобразную внедискурсивность или нетранслируемость. Заратустра не может и даже не вовсе не стремится рассказать ясно и отчётливо, в чём состоит (от самого начала до самого конца) его учение, при этом говорит он постоянно и достаточно много.

Содержание его речи зачастую не позволяет судить о том, в чём заключается или мог бы заключаться её смысл. Пытаясь ответить на вопрос, о чём говорит Заратустра Жизни в конце главы «Другая танцевальная песнь», Александр Нехамас замечает, что исключительным знанием, которым, по словам Жизни, обладает Заратустра, не может быть даже его «титульная» идея вечного возвращения, поскольку технически он вовсе не единственный владелец этого знания<sup>63</sup>. Перебирая варианты того, чем могло бы быть этого особое пророческое знание, Нехамас приходит к предположению, что как такового содержания у этого знания Заратустры нет вообще: «Нашёптанные им слова не являются загадкой, которую Ницше предлагает нам разгадать»<sup>64</sup>. Значение слов Заратустры он усматривает в том, что они должны оцениваться как жест, указывающий на бессмысленность поиска окончательного ответа, т.е. как указание на то, что мы должны учиться у этого персонажа некой экзистенциальной практике, а не доктрине.

Тем не менее, Нехамас сам также подчёркивает, что искомое значение речи Заратустры не может заключаться только в дидактической двусмысленности: «И хотя Ницше пишет, что “аксиомы логики... это наши инструменты для создания реальности”, нельзя на этом основании игнорировать то, что “рациональная мысль является интерпретацией в

---

<sup>63</sup> Nehamas A. For whom sun shines: A Reading of Also sprach Zarathustra. In: Also sprach Zarathustra. Akademie Verlag, Berlin 2012. P. 133.

<sup>64</sup> Ibid. P. 134.

соответствии со схемой, которую мы не можем просто выбросить»<sup>65</sup>. Можно было бы объяснить энигматичность слов Заратустры тем, что они предназначены не для рационального понимания, а для интуитивного «проживания», однако это кажется слабым подходом по отношению к детализированному тексту. Иными словами, это скачок в объяснении, которое закрывает глаза на то содержание, с которым оно не может справиться.

«Так говорил Заратустра» вовсе не единственный текст, в котором главный герой ницшевской философии заставляет читателя теряться в догадках о значении своих действий. В стихотворении «На высоких горах. Заключительная песнь», поэтическом эпилоге к «По ту сторону добра и зла», он демонстрирует уже знакомую нам двойственность:

«Умолкла песнь, томленья сладкий стон  
В устах угас.  
То сделал маг, явившись в верный час,  
Полдневный друг, – зачем вам знать, кто он -  
Один в двоих был в полдень превращен... [wurde Eins zu Zwei]  
И праздник праздников настал для нас,  
Час славы бранной:  
Пришел друг Заратустра, гость желанный!  
Смеется мир, завеса порвалась,  
В объятьях брачных со светом тьма слилась...»<sup>66</sup>

В немецком тексте на месте слова «маг» стоит Ein Zaubrer<sup>67</sup>, «некий фокусник», что заставляет вспомнить данную самим же Заратустрой себе характеристику: «Но что же сказал тебе однажды Заратустра? Что поэты слишком много лгут? – Но и Заратустра поэт»<sup>68</sup>. Некая бессодержательность или же мнимая содержательность исключительного Имени в тексте не

---

<sup>65</sup> Nehamas A. «How One Becomes What One Is». In: The Philosophical Review. Vol. 92. No.3. 1983. P. 392.

<sup>66</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 5 / «По ту сторону добра и зла». М., 2012. С. 227.

<sup>67</sup> eKGWB, JGB-Nachgesang.

<sup>68</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 133.

позволяет принять его за знак полноты смысла или за сам «скрытый» смысл, который призван быть раскрытым.

Последние строфы стихотворения также продолжают линию сравнения с образом Бога и также осуществляют переворот в ходе этого сравнения. Среди традиционных смыслов, приписываемых Абсолюту, всегда фигурирует единство, то есть точка схождения разных полюсов оппозиций любого рода. Ожидание лирического героя в «Заключительной песне» направлено на появление нового друга, то есть того, кто будет ему предельно близок, подобен. Появление Заратустры в финале соблазнительно понять, в соответствии с характеристиками его ожидания, как некое восполнение, достижение целостности, – тем самым, единства. Однако происходит нечто внешне противоположное: один становится двумя, и если не отказываться от трактовки этого события, как достижения полноты, то мы должны будем сказать, что Ницше оценивает единство как нечто меньшее, отрицательное относительно двойственности.

Здесь не следует говорить – множественности, хотя такая терминологическая пара единства и является более привычной, поскольку для Ницше, судя по всему, критически важно появление именно одного единственного другого персонажа, следующее как раз за уходом некоего множества друзей из прошлого. Кроме того, вызывает серьёзное удивление пасхальная метафорика встречи с Заратустрой. «Праздник праздников» – выражение из пасхального слова Григория Богослова: «Она у нас праздников праздник и торжество торжеств»<sup>69</sup>. Образ разрывания завесы – прямая отсылка к истории о смерти Христа из синоптических евангелий: «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась...» (Мф. 27:50-51). Кроме того, в тех же синоптических евангелиях говорится о появлении «тьмы» (Мф. 27:45, Мк. 15:33, Лк. 23:44) после шестого часа (то есть полудня, через три часа после того, как Иисус был поднят на кресте), –

---

<sup>69</sup> Григорий Богослов. Собрание творений в 2 т. Т. 1. М., 2007. С. 559.

именно это время называет Ницше временем появления Заратустры. «Брачные объятия», вероятно, тоже могут быть связаны со свадебной образностью из Нового Завета: «Посему оставит человек отца своего и мать и прилепится к жене своей, и будут двое одна плоть. Тайна сия велика; я говорю по отношению ко Христу и к Церкви» (Еф. 5:31-32).

Предполагать, что эти темы лишь случайно соседствуют в тексте стихотворения Ницше, кажется недалёковидным, однако у нас нет никакого очевидного способа их расшифровки. Постоянное возвращение в тексте «Так говорил Заратустра» к «смерти Бога» не всегда сопровождается той же образностью, а самое частотное упоминание, наиболее близкое пасхальной тематике, связано с состраданием: «Так говорил однажды мне дьявол: “Даже у бога есть свой ад: это его любовь к людям”. И недавно я слышал, как говорил он такие слова: “Бог умер; из-за сострадания к людям умер бог”»<sup>70</sup>. Также нельзя забывать, что ряд писем, посланных Ницше непосредственно после помешательства, были подписаны как «Распятый»<sup>71</sup>.

Связь, установленная Ницше между моментом крестной смерти Бога и отношением единства-двойственности может быть понята как прямая трансформация евангельского события. Смерть и сошествие Христа в Ад, понимаемые как окончательное устранение разрыва между божественным и человеческим, установление нового единства всех во Христе, теперь понимается перевёрнутым образом – как достижение точки разделения. Крестное одиночество Бога, бывшее переходом от тленного в нетленное, становится совершенно самостоятельным моментом: герой остаётся вместе с Заратустрой в точке метафорической смерти Бога, не стремясь выйти из этого состояния к некой ожидаемой «полноте». Однако, прежде чем погрузиться в анализ такой интерпретации, следует обратить внимание на текст другого стихотворения, где одна из фраз «Заключительной песни» полностью повторяется: «Сильс-Мария» из «Песен принца Фогельфрай»:

---

<sup>70</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 93.

<sup>71</sup> Ницше Ф. Письма. М., 2007. С. 360–364.

«Здесь я сидел и ждал – не ожидая,  
Вне зла и вне добра, но лишь играя:  
Весь – свет, весь – тень, в полуденном раю,  
В бесцельном времени, у моря на краю.  
И вдруг Одно, подруга, сделалось Двумя, [wurde Eins zu Zwei]  
И Заратустра показался близ меня»<sup>72</sup>.

Кроме полуденного времени, эта ситуация не содержит в себе ничего общего с «пасхальной» встречей, рассмотренной выше. Абстрактно эти два текста могут быть поняты (именно так предлагает их понимать Филип Грюндленер) как утверждение Ницше некоего философского принципа: «Поток одерживает верх над застоём, и паралич одного уступает текучести двоих»<sup>73</sup>.

«Поток» обозначает в этом случае не только изменчивость и отсутствие универсальной точки зрения: ключевой его характеристикой Грюндленер считает спонтанность. Превращение Одного в Два не является необходимостью в онтологическом смысле, это также не является осуществлением чьего-либо намерения. Воля автора или персонажа не может быть основанием встречи с другим, поскольку встреча, основанная на состоянии воли сторон, не достигает искомого Ницше результата: «повеление меняться и преодолевать себя»<sup>74</sup>. Несмотря на то, что повеление кажется явлением воли, речь не может идти о самоутверждении или самополагании «свободного ума», при котором реализуется некий образ себя, пусть и созданный им автономно. Свобода ставится в прямую связь с неизвестностью и невозможностью заранее оценивать результаты.

Однако, не вполне ясно, что именно в этих строчках указывает на неопределённость, перспективизм, множественность оценок и т.д. в качестве нового способа мыслить. Верно, что в обоих случаях текст заявляет о скачке, не основанном на предшествующем состоянии героя и даже не связанный с ним, то есть речь идёт о возникновении чего-то принципиально нового. Тем

---

<sup>72</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 3 / «Весёлая наука». М., 2014. С. 594.

<sup>73</sup> Grundlehner P. The Poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford University Press, 1986. P. 136.

<sup>74</sup> Ibid.

не менее, у этого события в обоих случаях есть одна и та же схема, которую Грюндленер тоже замечает: ожидание – утрата – решающее мгновение – обретение Второго. Если бы спонтанность была принципом в абсолютном смысле, встреча с Другим вряд ли происходила бы каждый раз одним и тем же образом, – тем самым, не стоит усматривать в «потоке» утверждение принципа мышления, который проявляется в разных текстах Ницше. Событие смерти Христа, обыгрываемое в двух рассматриваемых поэтических отрывках, нельзя назвать ни образцом, ни анти-образцом для Ницше, соответственно – нельзя так называть и сами эти отрывки.

Несмотря на это, Бог является одной из отправных точек для проповеди о сверхчеловеке, поскольку Заратустра объявляет её значимой именно в свете «смерти Бога». Рюдигер Сафрански утверждает, что сверхчеловек описывается в тексте как фигура, которая не отрицает божественность, а присваивает её, чтобы самостоятельно творить свою самость: «Сверхчеловек – это прометический человек, который открывает в себе способность к теогонии... Бог – это имя творческой силы человека... Сверхчеловек – это тот, кто больше не нуждается в окольном пути через Бога, чтобы прийти к вере в самого себя»<sup>75</sup>. Не оспаривая очевидной связи, упоминающейся в цитате, между фигурами Бога и сверхчеловека, мы вынуждены усомниться в трактовке этой связи. Сафрански далее говорит, что сверхчеловек, следующим шагом после присвоения божественной силы, определяется способностью принять доктрину вечного возвращения, буквально – её принятие показывает, что некто становится сверхчеловеком: «Заратустра говорит ему [пастуху], что он должен преодолеть свой страх и отвращение и откусить голову змее... Пастух делает это и таким образом начинает своё превращение в сверхчеловека»<sup>76</sup>. Отказ от опосредования своей самости через фигуру Бога позволяет человеку начать становление сверхчеловеком. Вероятно, будет верным назвать такую трансформацию восполнением и

---

<sup>75</sup> Safranski R. Nietzsche: A Philosophical Biography. Granta Books. London. 2003. P. 272.

<sup>76</sup> Ibid. P. 273.

восстановлением раздробленного единства самого себя. Однако если мы скажем, что вечное возвращение позволяет нам обрести «подлинную» самость, мы окажемся в ситуации, когда одновременно происходит и отказ от метафизического «удвоения мира», и сохранение идеи полноты в традиционном метафизическом же смысле.

Объяснение отношений между образами Бога и Заратустры, которое в итоге предлагает лишь модифицировать идею единства, придав ей имманентный характер, через «вечное возвращение» – представляется слишком мягким по сравнению с резкостью самого Ницше. Даже если отношения человека и сверхчеловека могут быть оценены как отношения онтологически ниже и вышестоящего, не следует переносить этот взгляд на Заратустру, т. е. объявлять его целью как персонажа реализацию того, на что оказался не способен божественный образ. Трактовать связь фигур Бога и Заратустры как преемственность, в рамках которой наследник разоблачает предшественника, однако доводит начатое им до конца, означало бы лишь задним числом объявить провозглашение «смерти Бога» вовсе не таким уж фатальным, а соответственно и ницшевский проект вовсе не таким уж антиметафизичным, каким он стремится его показать.

Упомянутый выше переворот в понимании крестной смерти Бога может быть теперь описан точнее. Евангельская история, стремящаяся к финалу как к точке окончательного выяснения истины, погружается Ницше внутрь странной игры, где тоже участвует «пророк» новой веры, но даже самые масштабные события ничего не предъявляют в качестве окончательного утверждения и окончательного знания: устраняется целевое понимание этого события. Нужно подчеркнуть, что Заратустра не является и учёным, то есть он не пытается занять позицию некоего «неокончательного» (гипотетического) знания. Выход за пределы добра и зла приводит нас только к полному прекращению полагания чего бы то ни было. Пасхальная метафорика оказывается необходимой именно для того, чтобы показать

скрытое внутри оселка любого европейского телеологизма («Ибо христианство есть платонизм для “народа”»<sup>77</sup>) нестабильное ядро.

Наилучшим, вероятно, образом это объясняется в главе «О видении и загадке»: «Взгляни, – продолжал я, – на это Мгновенье! От этих врат Мгновенья убегает длинная вечная дорога назад: позади нас лежит вечность. <...> И если всё здесь уже было – что думаешь ты, карлик, об этом Мгновении? Не должны ли и эти ворота уже однажды – здесь быть? <...> и возвратиться и пройти по той другой дороге, вперед, вдаль, по этой длинной ужасающей дороге, – не должны ли мы вечно возвращаться?» Едва ли можно найти более содержательный образ абсолютной полноты в ницшевских текстах: вечное возвращение, понятое как одновременное (то есть полагаемое в одном мгновении) утверждение всего во всех допустимых модальностях, требует, как ни странно, прекращения движения (концептуального в том числе). Тотальная перспектива, внутри которой любая позиция является повторением какой-либо другой и даже самой себя, то есть смысловое пространство, принципиально лишённое финальности. Это почти дословно (при некоторых заменах) совпадает со знаменитой интерпретацией философии Ницше в докладе Фуко: «Не существует ничего абсолютно первичного, что подлежало бы интерпретации, так как все, в сущности, уже есть интерпретация, любой знак по своей природе есть не вещь, предлагающая себя для интерпретации, а интерпретация других знаков»<sup>78</sup>.

Пасхальное событие встречи с Заратустрой становится своеобразной пародией на крестную смерть Бога, так как показывает необязательность приписываемого этому событию значения. Достижение с помощью смерти Христа «полноты времён» (Гал. 4:4-5), то есть усыновления людей Богом, не может быть названо действительной полнотой, поскольку полнота оказывается самоустраняющейся величиной: полагание абсолютно всего

---

<sup>77</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 5 / «По ту сторону добра и зла». М., 2012. С. 10.

<sup>78</sup> Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // Кентавр, 1994. №2.

сразу («Так это была жизнь? Ну что ж! Еще раз!»<sup>79</sup> – жест, направленный на жизнь как незавершаемое целое) приводит к замиранию, внезапной приостановке языка, которое может быть затем лишь скрыто той или иной метафорикой «эффектов самих по себе».

Следует ли из этого, что текст «Заратустры» ничего не утверждает и не выражает сам по себе, а является лишь очень сложным фокусом, который должен скрыть (или же показать) невозможность знания? Такой вывод был бы поспешным, поскольку все рассмотренные нами фрагменты содержат ещё одну деталь. Речь идёт об особой позиции смеха, следующей за всяким прекращением утверждения. Глава «Самый тихий час» с самого начала указывала на скорое её появление: разговор Заратустры с «безгласным голосом» с самого начала опознаётся, как невозможный, доступный выражению только как сновидение («До самых пальцев ног пугается он, ибо почва уходит из-под ног его и начинается сон. Такое сравнение даю я вам»<sup>80</sup>). Финалом этого разговора оказывается именно смех: «И я решался долго и дрожал. Наконец сказал я то же, что и в первый раз: “Я не хочу”. Тогда раздался смех вокруг меня. Увы, смех этот разрывал мне внутренности и терзал мое сердце! Тогда я в последний раз услышал беззвучный голос: “О Заратустра, твои плоды созрели, но ты не созрел для своих плодов! Надо тебе опять уединиться: ибо ты должен еще дозреть”. И вновь раздался смех и улетел; тогда наступила вокруг меня тишина, как будто двойная тишина»<sup>81</sup>.

Смех звучит при появлении Заратустры в конце «Заключительной песни» («смеётся мир») и следует за утверждением вечного возвращения в главе «О видении и загадке»: «Но пастух откусил, как советовал ему мой крик; он откусил уверенно! Далеко отплюнул он голову змеи – и вскочил на ноги. Ни пастуха, ни человека более, – преображенный, просветленный, который смеялся! Никогда еще на земле не смеялся человек, как он смеялся!

---

<sup>79</sup> Ницше Ф., Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 162.

<sup>80</sup> Там же, С. 152.

<sup>81</sup> Там же, С. 154.

О братья мои, я слышал смех, который не был смехом человека, – и теперь пожирает меня жажда, тоска, которая никогда не стихнет. О, как вынесу я еще жизнь? И как мог бы вынести я теперь смерть!»<sup>82</sup> Смех нарушает границы ведомой до этого речи: момент её прекращения является ключевым. Его позиция двойственная: равно пугающая и отсылающая к образам полноты смысла. Она двойственна и в отношении к божественному образу: то, что учреждается этим смехом, не является частью обосновываемого знания, но не является и обосновывающим Именем. В названных моментах «Так говорил Заратустра» смех разрушает какую бы то ни было связность ситуации, выступает чем-то принципиально неожиданным и переводит персонажа из одного события в совершенно иное мгновенно.

Весьма распространённой в исследованиях Ницше является оценка фигуры пастуха как альтер эго Заратустры. Уже Густав Науман считал юношу из видения Заратустры и самого Заратустру одним и тем же лицом<sup>83</sup>, т.е. что Заратустра видит в иносказании самого себя, откусившего голову змее. В силу этого видение может считаться символом продолжающегося освобождения Заратустры и позволяет говорить о нём, как о приближении к сверхчеловеку. Однако в контексте ведомого нами рассуждения такая оценка финала главы «О призраке и загадке» представляется рискованной. Ранее мы показывали, что даже будучи главным героем произведения, Заратустра не обладает полнотой знания о своём учении и не владеет им всецело. Установив же ассоциацию между ним и сверхчеловеком, мы невольно превращаем динамику знания Заратустры в чисто художественный приём. Колебания главного героя в этом случае оказываются лишь средством воздействия на читателя, т. к. сам герой нарративно продвигается к «откровению». Если же мы будем считать, что Заратустра видит в пастухе не самого себя, а образ сверхчеловека, который не ясен ему до конца, то финал

---

<sup>82</sup> Там же, С. 164.

<sup>83</sup> Gustav Naumann. Zarathustra-Commentar, Dritter Teil. Leipzig. 1900. S. 28.

главы станет критическим моментом не только нашего чтения текста, но и движения самого персонажа внутри текста.

Интересно, что момент исполнения «пророчества» (то есть появление стаи голубей и льва в конце четвёртой части) тоже располагается внутри позиции смеха: «И всякий раз, когда голубь порхал перед носом льва, лев встряхивал головой, удивлялся и начинал смеяться», – после чего Заратустра «стал совершенно нем». Место «пророчества», одно из самых странных и сложных во всём тексте, оказывается неизменно сопровождаемым смехом, который, однако, лишён какой-либо комичности, даже если настойчивое избегание Заратустрой того, чтобы сказать «прямо», и способно вызвать улыбку. Хотя в каждом случае называется некое лицо, которому смех принадлежит, представляется не существенным указывать источник, – тем более что он всегда оказывается весьма странным (лев, мир, безгласный голос и т.д.). Если же вновь обратить внимание на то, что обязательным участником этого смеха является Заратустра, то есть исключительное Имя ницшевского текста, становится ясным, где именно смех производит переворачивание позиций, – и это опять же божественный образ.

Именно этот переворот, уже без каких-либо модификаций, стал предметом мысли Фуко в статье «О трансгрессии»: «Возвращая опыт божественного в самое сердце мысли, философия, начиная с Ницше, понимает или должна была бы понять, что она вопрошает беспозитивное начало и то зияние, которому неведома терпеливость негативного»<sup>84</sup>. Рискнув говорить о Заратустре, как об отсутствующем пророке, то есть как об отсутствии пророка, которое громко заявляет себя, мы затем сталкиваемся со смехом. Это не является дезавуированием его проповеди или его позиции как таковой, но показывает, что смысл утверждений Заратустры не основывается на раскрытии некой истины (даже если это «истина о сверхчеловеке»). Отказываясь подчиняться порядку речи, состоящему из связи оппозиций, Ницше не становится адептом множественности или

---

<sup>84</sup> Фокин С. Л. Танатография Эроса. Спб., 1994. С. 119–120.

релятивизма, а открывает странную непозициональную позицию, с которой можно столкнуться в смехе.

Фуко обнаруживает это столкновение в прозе Батая: «Эпони́на, явно пробудившись от ошеломлявшей ее грезы, увидела аббата и в тот же миг захохотала, да так сильно, что от смеха даже не удержалась на ногах; она отвернулась и наклонилась над балюстрадой, она покатывалась со смеху, как ребенок. Она хохотала, обхватив руками голову, а когда аббат, перебитый этим полуприглушенным кудахтаньем, поднял голову, то он, с простертыми вверх руками, увидел перед собой голый зад: ветер приподнял полы пальто, которое ей уже не удалось удержать, когда смех обезоружил ее»<sup>85</sup>. Несмотря на то, что так может показаться, провокационная сцена едва ли стремится эпатировать читателя, поскольку дело вовсе не в публичном обнажении девушки во время мессы (то есть не в оскорблении святыни, нравственности и т.д.), а в необходимой связи между моментом проявления божественного имени и некоего безграничного смеха, не связанного никакой социально закреплённой ситуацией. Смех не отрицает речь и не отменяет знание, также и не пытается встать на их место, но уводит нас от них в совершенно иную область.

Позиция Фуко может показаться здесь не вполне удачной, поскольку терминологически текст Ницше, несомненно, не содержит чего-то, прямо заменяемого на трансгрессию и т.д. В самой тематически близкой к смеху книге «Весёлая наука» о смехе как особом событии говорится не слишком много. Обратим внимание на цитату: «Всякий раз, когда “герой” вступал на подмостки, достигалось нечто новое, до жути противоположное смеху, то глубокое потрясение множества индивидуумов при мысли: “Да, жить стоит! Да, и я стою того, чтобы жить!” – жизнь, и я, и ты, и все мы вместе снова на некоторое время становились себе интересными»<sup>86</sup>. Оголение Эпонины, ставшее важной частью сюжета, напоминает выход «героя» на сцену, и

---

<sup>85</sup> Батай Ж., Ненависть к поэзии. М., 1999. С. 329–330.

<sup>86</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 3 / «Весёлая наука». М., 2014. С. 343.

предлагаемое Ницше изменение оценки «героя» тоже кажется похожим на него. Нагота, появляющаяся во время мессы в храме, должна была бы подвергнуться действительно трагическому запрету, так как это не просто нарушение некоторых принятых правил, но и оскорбление святости момента. То, что святыня оскорблена, нисколько не умаляет её святости, и наоборот – подтверждает её «серьёзность». В том же случае, когда вместо оскорбления святыня сталкивается со смехом, «серьёзность» события ускользает от внимания.

Несмотря на наличие общих смысловых точек с текстами Батая и Фуко, отрывок из «Весёлой науки» всё же занимает иную позицию: в нём речь не идёт о каком-либо событии, подобном встрече с Другим, о событии превращения Одного в Два. Смех в нём описывается как ценностная и исследовательская установка, ключевым элементом которой является разоблачение. Вместо того, чтобы принимать ценности как нечто определённое, следовать за ними (ценностями жизни, блага других и т.д.) и наказывать тех, кто противится им, то есть вести «праведные войны» (равно искренние и притворные), смех указывает на неокончателность любой ценности и на её «скрытую» сторону. Важно, что такая установка не стремится отрицать «серьёзность» и трагизм, а уклоняется от них. Ницше не демонстрирует здесь тот или иной исключительный момент, который был бы связан с учреждением позиции смеха, однако «Так говорил Заратустра» состоит именно из таких моментов, то есть, при всей смысловой общности с «Весёлой наукой», сообщает о смехе нечто другое.

Божественный компонент речи, то есть то в ней, что позволяет нам высказываться как бы с чистого листа, говорить от своего собственного лица, при этом не беря на себя всю полноту ответственности (её и принимает на себя «Бог»), приходит неожиданно для себя к самообману. Заратустра, укрывающийся за самим собой от собственной же проповеди, действительно был бы комическим персонажем, который безосновательно откладывает все по-настоящему важные решения и высказывания, если бы не приводил себя

всякий раз к такому смеху. Голос, полный смысла, в ситуации, ожидающей появления этого смысла, произносит вместо разумного слова какой-то эксцесс, производит избыток: «Смерть Бога обращает нас не к ограниченному и позитивному миру, она обращает нас к тому миру, что распускает себя в опыте предела, делает себя и разделяется с собой в акте эксцесса, излишества, злоупотребления, преодолевающих этот предел, преступающих через него, нарушающих его – в акте трансгрессии»<sup>87</sup>. Смех – это одновременно слишком много по сравнению с тем, чего мы ожидаем, и слишком мало, – больше, чем осмысленное высказывание, и меньше, чем самое простое слово. И в силу этого, смех является преимущественным выражением избыточности смысла в ницшевском тексте, т. е. замещения главным героем искомого пророческого знания многочисленными речами, не достигающими откровения.

Текст «Так говорил Заратустра» может быть прочитан как своеобразный художественный шифр, оставленный Ницше, по странной прихоти или литературной склонности автора замещающий открытое и недвусмысленное выражение его идей. И если мы соглашаемся с этим, то ловим сами себя в ловушку, вероятно, действительно расставленную автором на читателей такого рода. Шифр в случае «Заратустры» является не оболочкой искомого смысла, а самой его формой, то есть тем, что превращает чтение и слушание в опасный процесс с непредсказуемым результатом, – не потому, что верное понимание не гарантировано или затруднено, а потому, что предмет понимания, каким бы он ни был, не предоставляется текстом. Центральный персонаж этого текста является предельно одиноким персонажем, а одиночество данного произведения наиболее точным образом может быть понято как новая форма речи и слушания, демонстрирующая избыточность речи и слушания как таковых и учреждающая эту избыточность.

---

<sup>87</sup> Фокин С. Л. Танатография Эроса. Спб., 1994. С. 116.

\*\*\*

Анализ речи Заратустры позволил нам установить, что хотя история героя и совпадает полностью с его собственной речью о себе, этот рассказ не обладает реальным финалом. Принципиальным состоянием Заратустры является состояние смысловой неопределённости, то есть избегания высказываний, которые каким-либо образом финализируют или обобщают смысл его проповеди. Более того, мы выяснили, что Заратустра не обладает определённой смыслом даже в отношении самого себя и потому производит множество разнородных высказываний, не позволяющих дать ясное описание героя. Текст «Так говорил Заратустра» был охарактеризован нами как источник смысловой неопределённости, внутри которого происходит избыточное производство смысла.

## **Гл.2. Отношение главного героя к другим элементам текста «Так говорил Заратустра».**

Заратустра, будучи главным героем, раскрывает текст «Так говорил Заратустра» в качестве неопределённого, уклоняющегося от завершения произведения. Неверно, однако, было бы считать Заратустру исключительным источником неопределённости в тексте. Помимо главного героя существуют и другие персонажи, которые производят эффекты, схожие с эффектами Заратустры. Более того, можно предпринять попытку обобщить характер действия главного героя на весь текст, продемонстрировав, что Заратустра является венцом дискурсивной структуры, ответственной за производство смысловой неопределённости. Во второй главе мы проанализируем ницшевские представления о риторике, чтобы описать дискурсивную структуру «Так говорил Заратустра» и место главного героя в ней. Затем мы обратимся к системе персонажей, связанных с Заратустрой, чтобы показать, как проявляется обнаруженная дискурсивная структура за пределами фигуры главного героя.

### **2.1. Риторические режимы «Так говорил Заратустра».**

Реконструкцию представлений Ницше о природе языка можно начать с его ранних текстов. Прежде всего, вызывают интерес его заметки, сделанные во время чтения курса риторики в Базельском университете в 1872–1873 гг. Поль де Ман указывает, что Ницше не рассматривал риторику как искусство красноречия и убеждения: главным объектом риторики он считал фигуры (метафору, метонимию и т.д.)<sup>88</sup>. Для нас в этом важнее всего то, что фигуративный взгляд на риторику Ницше распространял на язык в целом. Приведем цитату из заметок Ницше: «Мы можем пойти даже столь далеко, чтобы назвать риторику продолжением средств, встроенных в сам язык <...> Не существует такой вещи, как внериторический, “естественный” язык,

---

<sup>88</sup> Paul De Man. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979. P. 105.

который можно было бы использовать в качестве точки отсчёта: язык сам по себе является продуктом чисто риторических средств и уловок. <...> Фигуры – это не что-то, что может быть добавлено в язык или изъято из него; они составляют его подлинную природу»<sup>89</sup>.

Противопоставляются здесь два взгляда на язык. С одной стороны – язык как средство связи с окружающим миром, существование которого непредставимо без указания на нечто внеположенное. С другой стороны – язык как реальность самих фигур, которые не нуждаются для своего существования в отсылании к чему-то иному. Следствия позиции Ницше оказываются достаточно радикальными: фактически, Ницше ставит под вопрос способность языка быть медиумом знания и медиумом общения. Будучи фигуративным по своей природе, язык в принципе не указывает на что-либо вне своих границ: метафора всегда связывается с другой метафорой и т.п. Поль де Ман, рассматривая ницшевское понимание языка, приходит к выводу, что фигуративному «разрушению» подвергается также идея истины – как наиболее общая метафизическая метафора: «Критическая деконструкция, приведшая к открытию литературной, риторической природы философского стремления к истине... не может быть отвергнута: литература становится основной темой философии и моделью истин, которыми философия вдохновляется. <...> Философия становится бесконечной рефлексией своего собственного разрушения от рук литературы»<sup>90</sup>.

Вместо того чтобы дополнительно обосновывать риторическую природу метафизики на материале философии Ницше, мы предлагаем сейчас взять эту мысль в качестве допущения и обратить внимание на другую проблему. Если Ницше считал фигуративный взгляд на язык единственно адекватным, то как мы можем зафиксировать эту адекватность? На каком основании мы способны пользоваться языком, который, если буквально принимать приведенную выше цитату, не имеет никакого основания? В несколько ином

---

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid., P. 115.

виде эту проблему Александр Нехамас формулирует как проблему «всего лишь интерпретации»<sup>91</sup>: в конечном счете, мы перестаем понимать сам момент нашего согласия с утверждениями самого Ницше, если каждое утверждение – всего лишь метафора, фигура, интерпретация и т.д. Необходимо не просто обнаружить фигуры, из которых язык состоит и которые он постоянно воспроизводит, но и указать на источник фигур, то есть на движущую силу риторики.

Для этого мы обратимся к другому раннему тексту Ницше, «Об истине и лжи во вненравственном смысле». В нем предлагается своеобразная генеалогия идеи достоверности, то есть распространенного среди людей убеждения, что средствами языка может быть выражено действительное существование вещей. Корнем этого убеждения Ницше считает заинтересованность людей в обеспечении своей безопасности: «Интеллект, как средство для сохранения индивида, развивает свои главные силы в притворстве; ибо благодаря ему сохраняются более слабые и беззащитные особи; <...> Что собственно знает человек о самом себе? ... Разве не умалчивает от него природа почти все, даже о его теле – извороты кишок, быстроту кровообращения, сплетение волокон, – для того, чтобы загнать его в область гордого обманчивого сознания и запереть его в ней!»<sup>92</sup> Стоит отметить, что безопасность здесь понимается не как исключительно витальная: Ницше усматривает особого рода эпистемологическую угрозу для человека со стороны его самого. Единственной непосредственно доступной реальностью для человека (и потому единственно ясной) Ницше объявляет реальность, производимую силой человеческого же интеллекта, а она совпадает с реальностью языковой: «Мы называем человека “честным”; почему он сегодня поступил честно? спрашиваем мы. И наш ответ гласит: благодаря своей честности. ... Снова то же самое: лист есть причина листьев.

---

<sup>91</sup> Alexander Nehamas. Nietzsche. Life as Literature. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999. P. 63.

<sup>92</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 1/2. / «Об истине и лжи во вненравственном смысле». М., 2013. С. 436.

Мы не знаем совершенно ничего об основном качестве, которое называлось бы “честностью”, но лишь о многочисленных индивидуальных и вместе с тем неодинаковых поступках, которые мы сопоставляем, не обращая внимания на их различие, и называем честными поступками; наконец, из них мы заключаем об одной *qualitas occulta* по имени “честность”»<sup>93</sup>. Отношение между реальностью вещей и языковой реальностью можно назвать отношением «замещения»<sup>94</sup>: интеллект производит языковую реальность, которая объявляется в интересах безопасности человеческого индивида реальностью вообще. Более того, языковая реальность становится действительным содержанием человеческой жизни, поскольку только благодаря ей возможны устойчивые отношения индивида с другими людьми и с самим собой<sup>95</sup>.

Ницше прямо называет производимое интеллектом замещение обманом, но смысл обмана заключается вовсе не в том, что язык скрывает от нас действительное положение дел. Иллюзорность «мира метафор» подразумевает, что единственная форма, в какой мир может быть доступен сознанию, – это языковая, то есть риторическая форма, и обман интеллекта состоит не в сокрытии вещей, а в забвении изначальной метафоричности мира: «Только благодаря тому, что человек забывает этот первоначальный мир метафор, только благодаря отвердению и застыванию изначально струившейся расплавленным потоком из первобытного богатства человеческой фантазии массы образов, только благодаря непобедимой вере в то, что *это* солнце, *это* окно, этот стол есть истина сама по себе, короче, только потому, что человек забывает, что он – субъект, и притом художественно создающий субъект, он живет в некотором спокойствии, уверенности и последовательности; если бы он на мгновение мог выйти из

---

<sup>93</sup> Там же, С. 439.

<sup>94</sup> Paul De Man. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979. P. 113.

<sup>95</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 1/2. / Об истине и лжи во вненравственном смысле. М., 2013. С. 437.

стен тюрьмы, в которую его заключила эта вера, тотчас бы пропало его “самосознание”»<sup>96</sup>. Языковая иллюзия, таким образом, оказывается сущностной характеристикой человеческого существования. Мы заинтересованы в ней ровно в той мере, в какой иллюзия способна удерживать наше сознание на границе реальностей, то есть до тех пор, пока язык будет казаться в одно и то же время автономным от вещей и фундаментально связанным с ними. Иными словами, мы не можем ни признать язык полностью иллюзорным, ни отождествить его с миром полностью.

Следует обратить внимание на мнение Хайдеггера о роли субъективности в ницшевском понимании творчества. Он определяет искусство как одну из форм воли к власти, однако приписывать человеку статус субъекта искусства, противопоставленного произведениям-объектам, кажется ему неадекватным философии Ницше. Отталкиваясь от описания эстетических состояний как состояний «опьянения», Хайдеггер утверждает, что для Ницше «в обладании чувством по отношению к красоте субъект выходит за пределы себя самого и таким образом утрачивает субъективное и перестает быть субъектом», а также, что «красота разрывает круг внеположного, в себе самом утвержденного “объекта” и делает его сущностной и изначальной принадлежностью “субъекта”»<sup>97</sup>. Если сопоставить эту мысль с цитатой из предыдущего абзаца, мы увидим, что человек в отношении к языку действительно находится в неопределенной позиции. Самообман интеллекта приводит к тому, что субъект языка оказывается как бы его частью, при этом он продолжает быть автором, а не произведением.

Ницше формулирует два взгляда на риторику, которые мы будем называть двумя риторическими режимами; они противоположны, но не противоречат друг другу, поскольку являются частями единого процесса

---

<sup>96</sup> Там же, С. 442.

<sup>97</sup> Хайдеггер М. «Ницше» в 2 т. Т. 1. Спб., 2006. С. 125.

конструирования языковой реальности. Оба режима уже указаны в приведённой выше цитате. Первый – это стабилизация метафор; на этом риторическом режиме основан «естественный» язык человеческого общения и язык, посредством которого мы организуем наше познание мира. Основная цель риторики в рамках этого режима состоит в организации устойчивых, воспроизводимых и, в конечном счёте, конвенциональных общепринятых связей метафор друг с другом. Для того чтобы обеспечить стабильность системы метафор, интеллект как бы дезавуирует самого себя, т. е. производит намеренное забвение. Человек отказывается от знания о себе как об источнике метафор для того, чтобы облегчить себе пользование ими. Второй режим, который генеалогически предшествует стабилизации метафор – это безудержное, беспорядочное производство метафор. Описывая его, Ницше говорит о некой условной первобытности, в рамках которой человек, как бы переживая праздник риторического творчества, создаёт языковые фигуры, совершенно не считаясь с окружающими его вещами. Творчество метафор предполагает создание средствами риторики целых миров; интеллект ничем не сдерживает себя и производит многочисленные неоднородные системы метафор и наслаждается наблюдением за ними.

Необходимо уточнить позицию Ницше по поводу творчества метафор: то обстоятельство, что человек наслаждается свободой, данной ему средствами языка, вовсе не означает, что в этом состоянии он обладает также более точным знанием о действительности. Специфика второго режима риторики состоит как раз в том, что в его рамках познание не является вовсе сколько-нибудь значимой ценностью. Метафоры ценятся исключительно ради них самих, безотносительно их совместимости с другими метафорами. Сара Кофман отмечала, что употребление Ницше самого термина «метафора» может препятствовать ясному пониманию его замысла, поскольку сам термин имплицитно указывает на различие непосредственного и опосредованного<sup>98</sup>, которое теряет эффективность внутри фигуративного

---

<sup>98</sup> Sarah Kofman, *Nietzsche and Metaphor*. Stanford University Press, 1994. P. 16-17.

понимания языка. Тем не менее, мы продолжим использовать метафору как основной описательный термин в данном рассуждении, держа в уме соответствующую оговорку.

Сконструированная Ницше пара риторических режимов смежна по времени с другой, намного более известной парой аполлонического и дионисийского. В данном случае можно говорить о том, что это соседство не случайно, поскольку режимы риторики и два начала из «Рождения трагедии» содержательно имеют много общего. Обратим внимание на то, как Ницше проводит различие между аполлоническим и дионисийским искусством в докладе «Дионисийское мировоззрение»: «Бог прекрасного блика, прекрасной иллюзии, должен быть одновременно и богом истинного познания. Однако в природе Аполлона необходимо должна присутствовать и та нежная грань, через которую не может преступить сновидение, чтобы не оказать патологического действия, когда иллюзия не только тешит, но и обманывает, – то ограничивающее чувство меры, та свобода от диких порывов, тот мудрый покой бога-художника. <...> Дионисийское искусство, напротив, основывается на игре с опьянением, с экстазом. <...> Он чувствует себя богом, и то, что жило прежде лишь в силе его воображения, ныне воплощено в нем самом. Что ему теперь картины и статуи? Человек больше не художник, он стал произведением искусства; он сам шествует теперь восторженно <...> Если человек сам не испытывал этого состояния, то постигнуть его можно лишь путем сравнения: это похоже на то, как если бы человек видел сон и при этом ощущал его как сон»<sup>99</sup>. Несмотря на то, что Ницше явно приписывает некую более высокую степень подлинности дионисийскому искусству, нельзя не заметить соответствие между безудержным творчеством метафор и дионисийским экстазом. Точно так же соответствуют друг другу стабилизация метафор и стремление к прекрасной иллюзорной гармонии аполлонического художника. Кроме того, в обоих

---

<sup>99</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 1/1. / «Дионисийское мировоззрение». М., 2012. С. 204–205.

случаях один из полюсов характеризуется состоянием забвения: аполлонический художник не смотрит на художественные образы как на иллюзии, чтобы не помешать их «успокаивающему» воздействию; то же самое было существенным и для стабилизации метафор.

Обе обсуждаемые сейчас пары связаны весьма сложным отношением. Аполлоническая стабильность конструирует идеал истины (в той мере, в какой она вообще является областью действия идеалов), идеал гармоничного законосообразного мира. В то же время дионисийское экстатическое творчество само по себе «истинно», то есть являет свой исток открыто, однако при этом оно не имеет никакого отношения к идеалу истины<sup>100</sup> как гармоничного знания: «Чтобы держаться в границах, нужно их знать: отсюда – аполлонийский призыв γυνῶθι σεαυτόν. Но зеркалом, в котором аполлонийский грек только и мог видеть, то есть познавать себя, был олимпийский мир богов, в котором он, однако, узнавал свою сокровенную сущность закутанной в прекрасную иллюзию сновидения. <...> Сокровеннейшей же целью культуры, ориентированной на иллюзию и меру, может быть лишь затушевание истины»<sup>101</sup>. Вопрос о том, каким смыслом наделяется истина у Ницше в отличие от идеала истины и даже в противоположность ему, в контексте нашего рассуждения примет следующий вид: производит ли второй режим риторики что-то еще, кроме потенциально бесконечного мира метафор?

Обратим еще раз внимание на проблему «всего лишь интерпретации», обсуждаемую Александром Нехамасом. Анализируя критическую позицию Ницше в отношении метафизики и эссенциалистского языка, Нехамас отмечает, что Ницше предлагает подвергнуть разоблачению не саму нашу языковую способность, а ее применение: «Однако Ницше не утверждает, что

---

<sup>100</sup> На внутреннюю противоречивость позиции художника в философии Ницше указывает Натали Шульте. Поэту никогда не удастся обмануть себя и полностью поверить в созданную им действительность, что приводит к саморазоблачению [Natalie Schulte. Nur Narr, nur Dichter? Das Lied der Schwermuth in Nietzsches Zarathustra. In: Nietzsche als Dichter. Berlin: De Gruyter, 2017. S. 291–292].

<sup>101</sup> Там же, С. 213–214.

сам наш язык ошибочен. <...> Даже если грамматические категории субъекта и предиката являются частью нашей природы, это вовсе не значит, что онтологические категории субстанции и атрибута, или любые другие, корректны. Логика и язык сами по себе – нейтральны»<sup>102</sup>. Утверждение о нейтральности языка относительно реальности хорошо согласуется с обсужденными нами выше режимами риторики, однако из него следует неоднозначное решение проблемы интерпретации у Ницше. Если принять идею нейтральности языка буквально, то мир метафор обретает действительную автономию, как если бы дионисийский художник мог полностью «переселить» нас в изобретенный им мир. Такое решение кажется рискованным, а кроме того – сам Ницше указывает, что дионисийское творчество метафор всегда связано с саморазрушением создаваемых миров<sup>103</sup>. Кажется почти несомненной позиция Ницше в этом вопросе: мир метафор не пригоден для жизни, хотя и является неотъемлемой частью человеческого существования, – из чего следует, что, несмотря на относительную автономию, он не может считаться самодостаточной действительностью.

Следующий шаг в нашем рассуждении будет связан с терминологической устойчивостью, которую демонстрирует Ницше в отношении двух режимов риторики. Мы уже указали на содержательное соответствие между ними и парой аполлонического-дионисийского. Каждому члену этой пары Ницше приписывает преимущественное состояние, в котором Аполлон и Дионис полнее всего раскрывают свое действие: это сон и опьянение. В немецком тексте<sup>104</sup> мы видим термины Traum и Rausch. Traum буквально стоит перевести как сновидение или греза, чтобы отличить его от просто состояния сна (физиологического), а Rausch –

---

<sup>102</sup> Alexander Nehamas. Nietzsche. Life as Literature. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999. P. 96.

<sup>103</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 1/1. / «Дионисийское мировоззрение». М., 2012. С. 207.

<sup>104</sup> eKGWB, DW.

как упоение или экстаз, то есть опять-таки имеется в виду не просто физиологическое состояние. Эти два термина используются, судя по всему, одним и тем же образом в «Рождении трагедии», сопряженных ранних текстах и текстах поздних. Например, в «Сумерках идолов», где Ницше называет главным эстетическим состоянием и условием всякого творчества опьянение (Rausch)<sup>105</sup>, то есть избыток силы, благодаря которому художник заставляет вещи стать больше того, чем они являются. Наше же внимание привлекает употребление термина Traum в тексте «Так говорил Заратустра», которое, как нам кажется, следует описанной выше логике различия двух режимов риторики.

С самого начала следует отметить, что Rausch как термин – совершенно отсутствует в «Заратустре» и употребляется лишь в своем обычном значении, «шум». Traum, напротив, играет весьма существенную роль и встречается в ряде ключевых для произведения мест. Так, очередной поворотный момент в истории Заратустры, оставление учеников, связан со столкновением главного героя с «самым тихим часом», которое происходит именно в сновидении<sup>106</sup>. Далее, в начале третьей части «Заратустры» Ницше описывает видение о карлике и воротах Мгновения. В конце этого видения, перед появлением образа пастуха, откусившего голову змее, Заратустра восклицает: «Было ли это во сне? Или наяву?»<sup>107</sup> В немецком тексте: «Träume ich denn? Wachte ich auf?»<sup>108</sup> – то есть буквально он спрашивает, грезил ли он или пробудился, перестал грезить. Предпоследняя глава третьей части завершается чем-то напоминающим расставание Заратустры с возлюбленной, Жизнью, и отмечающим этот поворотный момент стихотворением, где «Полночь» говорит: «Из сна теперь очнулась я»<sup>109</sup>. В немецком тексте: «Aus tiefem

---

<sup>105</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6. / «Сумерки идолов». М., 2009. С. 64; eKGWB, GD-Streifzuege-8.

<sup>106</sup> Ницше Ф., Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 152.

<sup>107</sup> Там же, С. 163.

<sup>108</sup> eKGWB, Za-III-Gesicht-2.

<sup>109</sup> Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. / «Так говорил Заратустра». М., 1996. С. 165–166.

Traum bin ich erwacht»<sup>110</sup>, – то есть этот момент также символически отмечается как момент прекращения грезы. Здесь также стоит отметить, что в стихотворении нельзя обнаружить явного рассказчика, субъекта этой речи: Вернер Штегмайер говорит, что искомый рассказчик оказывается невыразим в пределах языка<sup>111</sup>. Наконец, в финале четвертой части, когда Заратустра преодолевает сострадание к «высшим людям», он говорит о них: «... ihr Traum kät noch an meinen Mitternächten»<sup>112</sup>, – их греза, мечта продолжает «пережевывать» полуночи Заратустры, то есть то, что им было уже давно преодолено.

Это далеко не исчерпывающий список появлений термина Traum в тексте «Заратустры», и в дальнейшем мы обратим внимание также на некоторые другие. Эти примеры были выбраны нами как достаточно показательные для того, чтобы схематично описать риторическую динамику, управляющую центральным ницшевским персонажем. Тот факт, что именно сновидение, греза, а не опьянение – занимает ведущее место в сюжете «Заратустры» (при всей энигматичности этого сюжета), не должно напрямую вести нас к интерпретации позиции главного героя через идею художественного обмана. Нельзя спорить с тем, что Заратустра является именно художественным персонажем, однако Ницше не стал бы придавать ему столько значения, если бы он был подвержен описанной нами выше метафорической «деконструкции» точно тем же образом, что и разоблачаемые им самим метафизические понятия.

Во всех случаях, когда используется термин Traum, мы сталкиваемся с Заратустрой в каких-либо пограничных состояниях, как бы между сновидением и действительностью. Даже кажущаяся финальность главы «Знамение», завершающей четвертую часть, не должна вводить нас в

---

<sup>110</sup> eKGWB, Za-III-Tanzlied-3.

<sup>111</sup> Werner Stegmaier, *Europa im Geisterkrieg. Studien zu Nietzsche*, Open Book Publishers, 2018. S. 344.

<sup>112</sup> eKGWB, Za-IV-Zeichen.

заблуждение. Пришествие к герою смеющегося льва, которое упоминалось им в тексте ранее как знак исполнения его пророчества о сверхчеловеке, вовсе не означает пробуждения к «подлинности» и достижения откровения. В отличие от высших людей, Заратустра не грезит, однако его действительность едва ли является противоположностью грезам. Он лишь провозглашает наступление «великого полудня»<sup>113</sup> и покидает свою пещеру, что само по себе не дает достаточных ключей для интерпретации.

Каждый момент столкновения со сновидением, так или иначе, указывает на нестабильность позиции Заратустры, то есть вместо сокрытия метафорической иллюзии производит частичное ее раскрытие – в отношении других персонажей или самого главного героя. При этом сны, которые видит Заратустра, не подвергаются разоблачению, – если сравнивать их с другими разоблачениями из текста, как в главе «О новом кумире». Риторический режим этой главы и подобных ей глав как раз в большей степени напоминает стабилизацию метафор, то есть аполлоническое «сновидение» по формальным признакам, поскольку в них мы обнаруживаем прямую речь, сообщающую какую-либо идею: «Государство? Что это такое? Итак, наострите уши, сейчас я скажу вам слово о смерти народов. Государством называется самое холодное из всех холодных чудовищ. И холодно лжет оно; эта ложь ползет из его уст: “Я, государство, есмь народ”»<sup>114</sup>. Именно такие главы и предоставляют читателю некий кусочек системы знания, притом не всегда только негативного: Ницше делает достаточно много содержательных утверждений.

Во всех же случаях, когда мы встречаем в тексте действительно прямое упоминание сновидения, риторический режим меняется: образность речи интенсифицируется, становится крайне затруднительным свести читаемое к набору связанных суждений и т.д. В конечном итоге, упоминания сновидения представляют собой риторические загадки. Вспоминая же о

---

<sup>113</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 330.

<sup>114</sup> Там же, С. 50.

фактическом отсутствии термина Rausch в «Так говорил Заратустра», мы получаем возможность сделать следующее предположение. В качестве художественного произведения «Заратустра» является литературной иллюзией – точно так же, как иллюзорны и все упорядоченные системы метафор. Однако принципиальное значение для «Заратустры» имеет выход на границу этой иллюзии, то есть смена риторического режима внутри самого «сновидения», в соответствии с характеристикой дионисийского творчества: «Это похоже на то, как если бы человек видел сон и при этом ощущал его как сон». Термин Rausch как таковой отсутствует в тексте именно потому, что Rausch является формой этого текста.

Следует добавить к сказанному еще несколько наблюдений. Предполагая относительную терминологическую однородность ницшевских текстов, можно установить связь ряда существенных фрагментов, принадлежащих различным произведениям, однако составляющих своего рода единую мысль. Глава «О возвышенных» из «Так говорил Заратустра», где Ницше постулирует необходимость для ума, разоблачающего ценности других, разоблачать также самого себя, завершается загадочной фразой: «Это и есть тайна души: только когда герой покинул ее, приближается к ней, в сновидении [im Traume], – сверхгерой»<sup>115</sup>. Интерес представляет фигура «сверхгероя», а именно: что значит быть сверхгероем в отличие от героя? и почему он приближается к душе именно в сновидении? Афоризм, который, вероятно, стоит связать с этой фразой, мы встречаем в составе «По ту сторону добра и зла»: «Вокруг героя всё становится трагедией, вокруг полубога – сатирической драмой, а вокруг Бога всё становится – чем же? быть может, “миром”?»<sup>116</sup> Упоминание трагедии в контексте того, что свойственно герою, само по себе кажется достаточно понятным, однако в случае Ницше есть более точный смысл такого соединения идей.

---

<sup>115</sup> Там же, С. 124; eKGWB, Za-II-Erhabene.

<sup>116</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 5. / «По ту сторону добра и зла». М., 2012. С. 92.

В уже упоминавшихся нами ранних ницшевских текстах трагедия характеризуется как средство гармонизации дионисийского творчества, то есть фактически – как средство преобразования одного риторического режима в другой: «Вместе с сознанием того, кто очнулся от опьянения, он видит повсюду ужас или абсурд человеческого существования; ему это мерзко. Здесь достигается опаснейший предел, к которому могла приблизиться эллинская воля с ее аполлоновско-оптимистическим основополагающим принципом. И тут она немедля применяла свою природную целительную силу, чтобы снова переломить этот отрицающий настрой. Ее средствами были трагическое произведение искусства и трагическая идея»<sup>117</sup>. Трагедия становится формой или иначе – фигурой, в которую удастся поместить фрагмент дионисийской риторики, при этом сохранив стабильную систему метафор вокруг; своего рода «карман», скрывающий один риторический режим внутри другого. Герой может считаться частью такой фигуры или даже самой фигурой целиком<sup>118</sup>.

Итак, героя следует понимать как одну из сложных аполлонических форм, то есть форму стабильного сновидения. В связи с этим интересно обратить внимание на знаковый фрагмент из финальных книг «Весёлой науки»: «Перед нами маячит другой идеал... идеал духа, который наивно, стало быть, произвольно и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным <...> быть может, только теперь и появляется впервые великая серьезность, впервые ставится вопросительный знак, поворачивается судьба души, сдвигается стрелка часов, начинается

---

<sup>117</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 1/1. / «Дионисийское мировоззрение». М., 2012. С. 215–216.

<sup>118</sup> В этом контексте важным представляется мнение Андрея Александровича Россиуса о дионисийском начале как начале личном [Россиус А.А. Ранний Ницше в свете позднего: «Рождение трагедии» // Ницше сегодня. М., 2019. С. 109–110]. Утверждение мирового страдания является не универсальным символом: оно приобретает индивидуальное лицо. Мы хотим подчеркнуть, что этим лицом является как раз трагический герой.

трагедия...»<sup>119</sup> Если предположить, что именно описываемый здесь Ницше играющий дух дает начало трагедии, тогда мы должны будем сказать, что переоценка ценностей, которую начинает производить этот дух, происходит в рамках стабилизирующего риторического режима. Герой, будучи фигурой трагедии, позволяет нам вместить внутрь нормального течения человеческой жизни нечто в иных условиях несовместимое с ней, а значит – он является сновидением в том состоянии, когда оно может разрушиться под давлением метафор.

Парой процитированного фрагмента из «Веселой науки» нам представляется фраза из «Сумерек идолов», завершающая главу, где Ницше демонстрирует схему своей критики метафизики: «Полдень; мгновение, когда тень так коротка; конец заблуждения, сопровождавшего нас так долго; апогей человечества; INCIPIT ZARATHUSTRA [начинается Заратустра]»<sup>120</sup>. Кажется, не будет большим преувеличением связать два данных фрагмента как описания начальной и финальной стадий трансформации, – в случае нашего рассуждения, риторической трансформации. Приход Заратустры означает устранение идеала истины, вместе с которым устраняется и его противоположность: «Вместе с истинным миром мы упразднили также и кажущийся!»<sup>121</sup> В отличие от героя, начинающего трагедию, Заратустра уже ничего не скрывает и, соответственно, не разоблачает. Несмотря на то, что его речи зачастую являются именно разоблачениями, ход сюжета «Так говорил Заратустра», и также то условное рассуждение, которые мы сейчас реконструируем на материале разных текстов Ницше, – всё указывает, в конечном счете, на стремление главного героя перестать быть героем, то есть перейти в другой риторический режим.

Стоит также отметить, что все рассмотренные нами сейчас фрагменты из текстов Ницше пронизывает одна и та же метафора – поворота стрелки часов,

---

<sup>119</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 3 / «Весёлая наука». М., 2014. С. 581–582.

<sup>120</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6. / «Сумерки идолов». М., 2009. С. 34.

<sup>121</sup> Там же.

и она же – полночи/полудня. Помимо очевидной констатации, что все подобные моменты символически нагружены как моменты перехода, мы хотим отметить, что для Заратустры связанная с этими метафорами нестабильность и неопределенность всегда характеризуется повторением. Ницшевский герой многократно помещается в ситуации риторической нестабильности, из которых он переходит не в иной режим метафор, а в еще одну ситуацию нестабильности<sup>122</sup>. Столкновение с «самым тихим часом» ведет к столкновению с карликом и пастухом, которое ведет героя дальше к полуночному колоколу и т.д. Ряд встреч Заратустры, разумеется, фактически ограничен объемом книги: их число конечно, – однако они не приводят его к чему-либо, кроме новых загадок. Заратустра является не просто колеблющимся героем, который ищет основание для изменения себя – в чем-то ином или в самом себе. Будет вернее сказать, что он является трагическим героем, который вышел за границы трагедии, то есть сновидением, выходящим на границу сна, мгновением перед пробуждением.

Таким образом, общая схема мысли, которую мы реконструировали, принимает следующий вид. Исходя из представления о языке как о метафорической способности человека, мы формулируем задачу отыскания источника метафор, однако характер действия нашей языковой способности не позволяет анализировать ее напрямую. Мы обнаружили, что Ницше придает Заратустре черты трагического героя, то есть создает его как риторическую фигуру, совмещающую два режима метафор, стабилизацию и избыточное производство. При этом Заратустра является своего рода противоположностью трагического героя, так как результатом его действий является не конечная стабилизация метафор, а указание на метафорическую неполноту. Это значит, что вместо обнаружения основания нашей языковой

---

<sup>122</sup> Фредерика Гюнтер, пусть и с другой точки зрения, показывает в своей статье, что Заратустра является героем-неудачником, которому раз за разом не удается достигнуть своей цели [Friederike Felicitas Günter. «Glauben sie nur den Stammelden?» Zur Dichtersprache Zarathustras. In: Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016.].

способности, которое позволило бы объяснить ее относительную автономию от внеязыковой действительности, мы столкнулись с тем, что сам вопрос об основании оказывается неадекватен изучаемому предмету. Rausch в качестве формального элемента «Так говорил Заратустра» – как бы захватывает Traum, то есть избыточное производство метафор одерживает верх над стабилизацией, однако это не приводит к разрушению речи.

Нет никаких причин объявлять Rausch безосновным: это ничем не насыщает нашу интерпретацию «Заратустры», а также запутывает и без того сложный вопрос. Тем не менее, результат его действия нельзя назвать и исключительно негативным. Постоянно удерживающая читателя на границе объяснения метафора Заратустры как сверхгероя позволяет Ницше осуществить совмещение двух риторических режимов иным образом, чем это делает фигура трагического героя. В случае Заратустры сон и опьянение снимаются в качестве противоположных полюсов нашей языковой способности и включаются внутрь риторической фигуры, не принадлежащей в чистом виде ни одному из режимов. Если трагический герой с помощью аполлонического сдерживал в «литературных» рамках дионисийский разрушительный порыв, то сверхгерой Заратустра пытается устранить разницу между Traum и Rausch, удерживая и постоянно повторяя момент пробуждения, когда ни сновидение, ни действительность еще не исключили обратное себе.

Центральный ницшевский персонаж, рассмотренный с точки зрения представлений своего автора о риторике, был оценен нами как попытка создать новый вид метафор: художественный элемент, который балансирует на границе внутри и внеязыковой реальности. Он также может быть понят как попытка Ницше произвести трансформацию в самих способах использования языка, в результате чего будет преодолена проблема самообмана интеллекта, которая является ключевым элементом рассуждений Ницше о природе языка. Не исключено, что Заратустра является единственным в своем роде примером действия нового риторического

режима, однако даже если Ницше воспользовался им лишь единожды, Заратустру вовсе не следует считать замкнутым в себе артефактом мышления.

## 2.2. Женские персонажи как элементы главного героя.

Наиболее естественным способом раскрытия Заратустры является обращение к другим персонажам произведения. Даже если они почти не имеют собственной речи в тексте, это вовсе не означает, что они полностью подчинены Заратустре и лишены самостоятельной роли. Глава «Знамение» показывает наравне с безмолвием главного героя особое отношение пришедших к нему существ: «Но и голуби были не менее усердны в любви своей, чем лев»<sup>123</sup>. Любовью называет Заратустра причину, по которой он решил нарушить своё отшельничество: «“Как в море, жил ты в одиночестве, и море носило тебя. Горе! Ты хочешь выйти на сушу?” Заратустра отвечал: “Я люблю людей”»<sup>124</sup>. Не будет преувеличением сказать, что любовь неким образом объединяет Заратустру с остальными персонажами и возможно – позволяет модифицировать позицию одиночества главного героя.

Одной из наиболее эксплицитно выраженных тематизаций любви в тексте «Заратустры» является глава «О тройном зле», где предлагается три последовательных переворота оценок: «Сладострастие, властолюбие, себялюбие – их до сих пор проклинали, на них клеветали и лгали больше всего, – их хочу я по-человечески хорошо взвесить»<sup>125</sup>. Нужно отметить, что здесь в немецком тексте не употребляется самое частотное слово Liebe: «Wollust, Herrschsucht, Selbstsucht»<sup>126</sup>, – составные слова не включают этот корень, однако терминологическая разница не совпадает с концептуальной, в данном случае. «Лже-мудрецы, однако, все эти жрецы, уставшие от мира и

---

<sup>123</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 329.

<sup>124</sup> Там же, С. 12.

<sup>125</sup> Там же, С. 193.

<sup>126</sup> eKGWB, Za-III-Boese-1.

те, чья душа похожа на душу женщины и раба, – о, какую жестокую игру вели они всегда с себялюбием!»<sup>127</sup> – любого рода запредельное миру стремление объявляется признаком самообмана: отрицание чего-то как недолжного оказывается бессмысленным, поскольку агенты этого отрицания фактически лишены предмета, который они пытаются отрицать. То же самое утверждается о позиции альтруиста в главе «О любви к ближнему» [Nächstenliebe]: «Вы не выносите себя самих и любите себя недостаточно; и вот вы хотите соблазнить ближнего к любви и позолотить себя его заблуждением»<sup>128</sup>.

Все три переворота оценки осуществляются схожим образом: идея, подлежащая осуждению, получает похвалу именно за то, что должно было стать основанием осуждения. «Сладострастие: только для увядающего сладкий яд, но для тех, у кого воля льва, – великое подкрепление сердца <...> Властолюбие: злая узда, наложенная на самые тщеславные народы... оно ездит верхом на всяком коне и на всякой гордости. <...> Себялюбие, цельное, здоровое, бьющее ключом из могучей души, – из могучей души...»<sup>129</sup> Происходит разоблачение: в результате «раскапывания оснований» в ядре зла обнаруживается большее благо, чем в самом благе, а кроме того – оказывается как бы зеркально переориентированным способ обоснования блага: оно полностью изымается из порядка прошлого, чтобы быть перенесённым в порядок будущего: «Смотрите, он приближается, он близок, великий полдень!»<sup>130</sup>

Эти две трансформации сопровождают контексты любви в произведении Ницше неизменно. Глава «О дереве на горе» показывает их в любви Заратустры к ученику: «По-моему, ты еще заключенный, мечтающий о свободе; ах, умной становится душа у таких заключенных, но также лукавой

---

<sup>127</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 196.

<sup>128</sup> Там же, С. 63.

<sup>129</sup> Там же, С. 193–195.

<sup>130</sup> Там же, С. 196.

и дурной. <...> Но моей любовью и надеждой заклинаю я тебя: не бросай своей любви и надежды!»<sup>131</sup> Из этой цитаты мы можем получить более точную формулировку превращения, которое осуществляет любовь в тексте: если одиночество является позицией разоблачения *par excellence* (второе «превращение духа» из «Так говорил Заратустра» – лев), то любовь может быть названа позицией разоблачения разоблачения (третье «превращение духа», младенец). Заратустра утверждает прямую необходимость двойного разоблачения относительно любого ориентирования в будущее: то, что стало основанием переворота исходной позиции или же прямым результатом переворота – должно само быть разоблачено. Кажется, что любовь при таком описании даже усиливает эффекты одиночества, обостряет их, – и содержательно повторяет описание творческого самообмана из предисловия к «Человеческому, слишком человеческому»: «Что вы можете знать о том, сколько в подобном самообмане хитрого самосохранения... и сколько лживости мне еще понадобится, чтобы я все вновь мог позволять себе роскошь своей правдивости?»<sup>132</sup>

Характеристики любви, сформулированные до этого момента, остаются инструментальными, как если бы это был просто термин, обозначающий некий дополнительный эффект, связанный с одиночеством. Если бы это было исключительно так, ничто не помешало бы нам отказаться от слова любовь (и развернуть соответствующую интерпретацию текста Ницше), чтобы вести более однородное описание божественной позиции одиночества, то есть расширять уже обнаруженный образ (Бога/героя). Тем самым, требуется дополнительное основание для сохранения не просто отдельного термина в ницшевском словаре, но и утверждения реальной границы между двумя позициями, даже если текст всё время ставит их в союзе. В качестве такого

---

<sup>131</sup> Там же, С. 44.

<sup>132</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 2 / «Человеческое, слишком человеческое». М., 2011. С. 12.

основания стоит испытать женских персонажей-возлюбленных главного героя в «Так говорил Заратустра».

Сразу же стоит сказать, что такого рода персонажи производят несколько странное впечатление, поскольку специфическое одиночество Заратустры едва ли может провоцировать их появление (в качестве ли «искушения», «гостя из прошлого» и т.д.). В главе «О старых и молодых бабёнках» из первой части названные выше черты любовной позиции утверждаются также и относительно условных романтических отношений: «Мужчина для женщины средство: цель всегда ребенок. Но что такое женщина для мужчины? Двух вещей хочет настоящий мужчина: опасности и игры. Поэтому хочет он женщины, как самой опасной игрушки. <...> Пусть луч звезды сияет в вашей любви! Пусть ваша надежда зовется: “О, если бы мне родить сверхчеловека!”»<sup>133</sup> Отношения мужчины и женщины подвергаются разоблачению как направленные на нечто запредельное обеим сторонам отношения, причём каждая сторона обращена полностью на другую, но само их отношение должно стремиться к «сверхчеловеку». Однако даже если любви и можно дать какое-то содержательное описание, она всё равно будет осмысляться инструментально, а одиночество сохранит текстуальное лидерство.

Первое появление собственно романтической героини происходит во второй части, глава «Танцевальная песнь». Возлюбленная Заратустры оказывается частью его собственной речи, то есть её слова являются в этом месте пересказом: «Вы, мужчины, всегда одаряете нас собственными добродетелями – ах, вы, добродетельные!»<sup>134</sup> В «её» словах продолжает утверждаться взаимное разоблачение и переворачивание оценок: «Но я лишь изменчива и дика, и во всем женщина, притом не добродетельная». Однако персонификация приносит с собой и кое-что ранее непредставимое – Заратустра разыгрывает концептуальный любовный треугольник: «До

---

<sup>133</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 68–69.

<sup>134</sup> Там же, С. 113.

глубины души люблю я только жизнь – и поистине, всего больше тогда, когда ее ненавижу! Но если я благосклонен к мудрости и часто слишком благосклонен к ней, – это оттого, что она очень напоминает мне жизнь! <...> что я могу поделаться, если они так похожи одна на другую?»<sup>135</sup> При этом он остаётся единственным источником речи.

Треугольник Жизни, Мудрости и Заратустры едва ли может быть назван типичным любовным конфликтом уже хотя бы потому, что, несмотря на персонификацию, не все его участники кажутся действительными лицами. Специфическое одиночество главного героя, тем не менее, не выглядит столь мощным, чтобы полностью поглощать возлюбленных: даже если Жизнь и Мудрость и являются как бы внутренними частями Заратустры, им принадлежит определённая автономия: «И когда я с глазу на глаз говорил со своей дикой мудростью, она сказала мне гневно: “Ты желаешь, ты жаждешь, ты любишь, потому только ты и хвалишь жизнь!” Чуть было зло не ответил я на это и не сказал ей, рассерженной, правду; нельзя злее ответить, как “сказав правду” своей мудрости»<sup>136</sup>. Эта фраза демонстрирует примечательное различие между мудростью (Weisheit) и правдой/истиной (Wahrheit): знание, сообщаемое Мудростью Заратустре, свободно от требований истинности. Оно может позволить себе скрытность и пользование уловками – как в отношении самого себя, так и в отношении других.

В финале третьей части любовный треугольник вновь появляется в главе «Другая танцевальная песнь»: «По ту сторону добра и зла обрели мы свой остров и зеленый свой луг – мы вдвоем, одни! <...> Если бы мудрость твоя сбежала от тебя, ах! тогда мигом сбежала бы от тебя и моя любовь»<sup>137</sup>. В этой главе мы замечаем, что одинокий герой не только отделён от всех остальных, но и есть нечто, что отдаляется от него самого. Речь возлюбленной Заратустры по-прежнему является пересказом, произносимым от его лица, то

---

<sup>135</sup> Там же.

<sup>136</sup> Там же.

<sup>137</sup> Там же, С. 231.

есть мы фактически не сталкиваемся в тексте с самостоятельно действующим персонажем, но наблюдаем за тем, как в речи главного героя появляется некая преграда, связанная, но не совпадающая с моментом исчезновения речи. Несмотря на то, что Мудрость в этой главе уже никак не высказывается, её присутствие сохраняет ключевое значение для отношений Заратустры и Жизни. Хотя они могут показаться текстуальными соперницами, их позиции не исключают и, напротив, поддерживают друг друга.

Могут возникнуть сомнения в том, насколько «любовный» треугольник Заратустры действительно является любовным. Если так и не удаётся понять, что именно происходит с Заратустрой, то попытка выстроить некий любовный «сюжет» всегда будет надуманной. Эти сомнения могут быть развеяны с помощью дневниковых записей, параллельных написанию «Так говорил Заратустра». Среди них обнаруживается полноценная сюжетная линия, которая осталась невоплощённой и могла бы превратить этот текст в настоящее драматическое произведение, и то, что Ницше полностью отказался от этой линии, заставляет думать, что он отказался и от всякого романтического смысла. Записи относятся к лету 1883 года и соседствуют с фрагментами, вошедшими в третью часть «Так говорил Заратустра», – в них речь идёт о смерти Заратустры от рук его возлюбленной с примечательным именем Пана<sup>138</sup>:

«“Любовь ко мне переубедила тебя, Пана, я вижу это; но я еще не понимаю воли твоей любви, Пана!”

Когда же он увидел, что змея его показывает свой язык, тогда медленно, медленно изменилось его лицо: против воли открылись ему врата познания; словно молния пронзила глубины глаза его и потом еще одна молния: еще бы миг, и он понял бы... Когда женщина увидела это превращение, она закричала, точно от большой беды. “Умри, Заратустра”. Лево́й рукой

---

<sup>138</sup> Возможное происхождение этого имени – от греческого слова τὸ πᾶν: всё, целое (см., Древнегреческо-русский словарь в 2 т. Т. 2. М., 1958. С. 1268).

отстранил он своего орла, который бешено ударял его крыльями, крича и словно побуждая к бегству; охотно унес бы он его на своих крыльях»<sup>139</sup>.

Убийство Заратустры упоминается также в других дневниковых записях<sup>140</sup>, неизменно его совершает Пана. Вместе они позволяют составить достаточно ясную фабулу: Заратустра-пророк оказывается обманутым безумцем. Народ, к которому он пришёл с проповедью, его ученики – для всех он становится посмешищем, но сам герой видит всё совершенно противоположным образом. Заратустра становится счастливым, восторженным и обманутым глупцом, почти сумасшедшим. Пана оказывается единственным человеком, который верит в Заратустру, и поэтому она решает убить его, чтобы избавить его от обмана. В ней интересным образом сочетаются разведённые в изданном тексте по разным женским персонажам черты: Пана является знающим персонажем, знающим намного больше, чем Заратустра, и раньше него, но также она является и персонажем-притворщиком, который играет с Заратустрой глубже, чем он может сразу заметить.

Самое страшное, что может случиться с Заратустрой, это вовсе не смерть, а знание. Несмотря на то, что все его речи являются разоблачениями или содержат его в себе, он постоянно уклоняется от того, чтобы оказаться полностью разоблачённым самому. Это заставляет его конструировать всё более тонкое одиночество, но именно его и разрушает Пана, точнее – именно это её и не может устроить. Возлюбленная Заратустры становится не носителем правды о нём, а источником предельного раскрытия главного героя. Способом этого раскрытия оказывается смерть<sup>141</sup>.

Таким образом, речь едва ли идёт о некоем типичном любовном сюжете, явном или скрытом. Можно предположить, что Ницше отказался от

---

<sup>139</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 10. М., 2010. С. 419, 441; С. 377–378.

<sup>140</sup> Там же, С. 433, 503.

<sup>141</sup> Момент смерти, однако, не всегда связан с убийством [Там же, С. 435; С. 438; С. 508]: Заратустра умирает и «по собственной воле» – от отчаяния или счастья. Эти варианты кажутся неприемлемыми по тем же причинам, что названы выше.

воплощения истории Заратустры в виде трагедии и вообще отказался от Паны как персонажа потому, что она не справилась с возложенной на неё задачей. Мы видели ранее, что любовь и одиночество составляют своеобразную концептуальную и сюжетную пару в тексте «Заратустры», то есть связаны неким общим стремлением. Пана, убийца Заратустры, оказывается тем персонажем, которого в этом произведении не должно быть в принципе, а именно – обладателем финала, позицией, заняв или наблюдая которую читатель перестаёт нуждаться в остальных позициях. Заратустра, скрывающий себя, может быть влюблён в универсальное (τὸ πᾶν) объяснение, но не может подвергнуться ему, будучи Заратустрой.

В работе «Внутренний опыт» Батай указывает на эту невозможность относительно именно любви: «Поскольку истина, которую сулит влюблённому женщина, есть неизвестность (недоступность), то ему её не узнать и не достичь, зато она может его сокрушить; а если он сокрушён, то что же у него останется, кроме дремавшей в нём самой неизвестности и недоступности? Однако ни любовнику, ни любовнице не дано в этой игре что-либо уловить, закрепить, продлить сколько хочется»<sup>142</sup>. Момент убийства является моментом переворачивания ролей, поскольку тем, кто пытается закрепить любовь, то есть устранить из неё открытость «сообщения» (также термин Батая), оказывается женский персонаж. Заратустра же существует исключительно как персонаж в «сообщении», поскольку ни в одном из своих утверждений не формирует какую-либо однозначную позицию. Несмотря на то, что им декларируется переходный характер любви (по направлению к «большему»), он решительно принимает смерть, которую возлюбленная ему наносит, то есть действительно оказывается полностью сокрушённым.

И всё же смерть остаётся неприемлемым финалом для Заратустры, даже если снабдить её дополнительным смыслом ускользания от объяснения. Пусть он и не сам выбирает свою смерть, а принимает от другого, любое фактически ясное завершение его истории выглядит столь же странным, как,

---

<sup>142</sup> Батай Ж. Сумма атеологии. М., 2016. С. 205.

например, окончательное выбрасывание игрушки в игре Fort/Da, описанной З. Фрейдом<sup>143</sup>. Глава «Другая танцевальная песнь» может производить впечатление финальной в сюжетном отношении: Заратустра и Жизнь вновь максимально приближаются к странной тайне его «пророчества», однако следующая за ней буквально последняя глава, «Семь печатей», заставляет сомневаться в том, что их беседа была решающей. В этой главе появляется новая возлюбленная Заратустры, Вечность. «О, как не стремиться мне страстно к Вечности и брачному кольцу колец, – к кольцу возвращения! Никогда еще не встречал я женщины, от которой хотел бы иметь я детей, кроме той женщины, что люблю я: ибо я люблю тебя, Вечность!»<sup>144</sup> – повторяющаяся часть всех семи фрагментов главы.

«Семь печатей» можно было бы интерпретировать как финальное аллегорическое восхождение главного героя. Т. К. Сёнг последовательно рассматривает каждую часть этой главы и предлагает понимать их как степени удаления Заратустры от исходного человеческого состояния, которое должно быть отброшено, и приближения к искомому состоянию, сверхчеловеческому<sup>145</sup>. В соответствии с этим происходит превращение и возлюбленной Заратустры: Вечность – это Жизнь в её вечном, то есть возвышенном, состоянии: «Эта декларация [любви Заратустры к Вечности] является переориентацией его любви к Жизни от временного к вечному состоянию»<sup>146</sup>. Христианская метафорика главы «Семь печатей» оценивается Сёнгом как прямое указание на необходимый путь интерпретации: Заратустра проходит через некое подобие крестной смерти Бога, чтобы полностью отказаться от своей индивидуальной воли (источник его страха в главе «Самый тихий час») и слиться с волей всего мира. Новое существо, которое должно возникнуть таким образом, носит имя Заратустры не как

---

<sup>143</sup> Фрейд З. Сочинения в 10 т. Т. 3. М., 2006. С. 239.

<sup>144</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 233.

<sup>145</sup> Т. К. Seung. Goethe, Nietzsche and Wagner. Their Spinozan Epics of Love and Power. Lexington Books, 2006. P. 231-232.

<sup>146</sup> Ibid., 3. 230

человеческое имя с историей борьбы, а как символ. Возлюбленных главного героя Сёнг сравнивает с провожатыми Данте в «Божественной комедии», которые действительно меняются по мере возвышения: Вергилия сменяет Беатриче, так же и Мудрость и Жизнь уходят, чтобы дать место Вечности.

Несмотря на то, что речи Заратустры действительно насыщены вертикальной метафорикой, такая интерпретация в целом кажется сомнительной. Она не согласуется с общим контекстом философии Ницше. Например, кажется невозможным совместить такое понимание Заратустры с критикой Ницше идеи «удвоения мира»: «Мы упразднили истинный мир – какой же мир остался? быть может, кажущийся?.. Но нет! вместе с истинным миром мы упразднили также и кажущийся!», то есть вертикальная метафорика больше не связана с возвышением или «очищением» от чего-либо, и смена имени возлюбленной не может считаться символом обретения подлинной самости персонажем. Кроме того, интерпретация истории Заратустры как истории возвышения не согласуется со сформулированным нами пониманием одиночества главного героя. Восхождение к космической самости как бы возвращает Заратустру в божественную позицию в её классическом понимании, а точнее – позволяет к ней присоединиться и даёт читателю своего рода образец. Принципиальная незавершённость центрального персонажа может быть сравнена с непостижимостью Бога в том отношении, что познание божественных тайн так же не является исчерпываемым<sup>147</sup>. Однако мы видели, что открытость Заратустры заключается не в бесконечности предлагаемой им перспективы (знания, ценности и пр.), а в невозможности фиксации перспективы. Именно поэтому смысловые пересечения с Новым Заветом не могут быть основанием интерпретации.

Тем не менее внутри возвышенного понимания любви Заратустры обнаруживается важная черта: отношение к Жизни описывалось как постоянная игра дистанцирования, тогда как Вечность вовсе не участвует в

---

<sup>147</sup> Григорий Нисский. Об устройении человека. Спб, 1995. С. 30–31.

подобной игре, как если бы смысл любви здесь становился совершенно иным. Вместе с этим, Вечность наверняка не следует понимать (если мы допускаем, что это ещё один новый персонаж, который, однако, больше нигде в тексте не участвует) как источник трансцендентирования: это было бы ещё большим убийством для Заратустры, чем любовь Паны. В этом месте текста Вечность обозначается как возвращение, что, однако, не подразумевает цикличность времени. Глава «О видении и загадке» ясно демонстрирует, что цикличность сама по себе кажется Ницше бессмысленной: «“Всё прямое лжет, – презрительно пробормотал карлик, – Всякая истина крива, само время есть круг”. “Ты, дух тяжести! – сказал я сердито, – не притворяйся, что это так легко!”» Утверждать время как цикл, а вечность как бесконечное повторение этого цикла кажется совершенно неприемлемым для персонажа, который столь тщательно уклоняется от какой-либо финализации.

Кроме того, заставляет сомневаться в понимании вечности как предельности жизни персонификация, которая осуществлена в главе «Семь печатей»: Вечность – это имя персонажа, а не только философский символ. В тексте «Так говорил Заратустра» есть более простой и не менее подходящий вариант, соответствующий интерпретации «потока» – в той же главе «О видении и загадке»: «Но мужество лучший убийца, мужество, которое нападает: оно убивает насмерть даже смерть, ибо говорит: “Так это была жизнь? Ну что ж! Еще раз!”»<sup>148</sup> Возвышение над разделением временного и вневременного порядков осуществляется через решительное самоутверждение, то есть через полагание основания в утверждении самом по себе, – действие, в котором (по выражению Джоан Стэмбау) происходит «ас-сими-ляция» времени вечностью<sup>149</sup>. При этом никакого специального Имени Вечности не произносится. Возможно, что именно персонификация

---

<sup>148</sup> Там же, С. 161.

<sup>149</sup> Joan Stambaugh. Nietzsche's Thought of Eternal Return. The Johns Hopkins University Press, 1972. P. 127.

даёт исключительному моменту превращения/слияния более определённый статус.

Прежде чем дать собственную интерпретацию Вечности как персонажу, следует обратить внимание на ещё один важный источник. Им являются некоторые стихотворения, предшествующие по времени «Так говорил Заратустра», из «Песен принца Фогельфрай» и «Мессинских идиллий», предлагающие более конкретные образы женских персонажей. В составе «Идиллий» нас интересует стихотворение «Маленький бриг по прозвищу “Ангелок”», обыгрывающий историю бросившейся в море из-за несчастной любви девушки. Ницше уже здесь демонстрирует принципиально двойственного персонажа:

«Ангелок: меня зовут –  
Верите ль, собачкой лаю,  
И мой ротик извергает  
Дым и пламя там и тут?  
Кто мой чёртов ротик знает!»<sup>150</sup>

Грюндленер обращает внимание на сходство образов этого стихотворения и главы «О дереве на горе» из «Заратустры». Юноша, стремящийся освободиться, вынужден столкнуться с собственной амбивалентностью, – то же самое демонстрирует и «Ангелок»<sup>151</sup>. «Дикие псы», рвущиеся на волю (все дурные инстинкты, подавленные влечения и т.д.), ранее были скрыты различными «масками», и попытка снять даже одну единственную провоцирует проявление ранее невидимого «зла». Однако направленность образов, несмотря на наличие общих смысловых элементов, в том и другом случае кажется совершенно разной. Двойное разоблачение Заратустры является как бы переворачиванием двойного сокрытия, которое осуществляет женский персонаж стихотворения.

---

<sup>150</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 3 / «Весёлая наука». М., 2014. С. 309.

<sup>151</sup> Grundlehner P. The Poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford University Press, 1986. P. 93.

Во-первых, она формирует исходную маску – хрупкого возвышенного существа, которое гибнет от любого неосторожного движения. Это объект восхищения, который вместе с необычайной уязвимостью приобретает особенную силу:

«Ангелок: меня зовут –  
Бросила в сердцах словечко,  
И к последнему местечку  
Друга быстренько ведут:  
Да, он умер от словечка!»

Во-вторых, формируется маска «внутренняя» – образ порока и обманчивости, отрицание добродетельности, внушённой зрителю ранее. Внутренней её можно назвать лишь в отношении маски первичной, поскольку она обнаруживается через разоблачение, но нет никакого основания говорить о большей подлинности этого образа.

Количество масок в данном случае – вероятно, одна из самых ярких условностей. Следующая строфа указывает на отсутствие смыслового преимущества какой-либо одной перед другими:

«Ангелок: меня зовут –  
Кошечкой душа упорно  
В пять прыжочков через волны  
На кораблик – тут как тут!  
Лапки у неё проворны».

Девушка пребывает в непрекращающемся превращении, её образы меняются так, как если бы у них не было вполне определённой цели, – и, соответственно, не было образа, который являлся бы действительно скрытым основанием остальных (они настолько же скрывают друг друга, насколько и выдают). Неожиданно, но «Ангелок» разделяет некоторые черты «свободного ума» из «Человеческого, слишком человеческого»<sup>152</sup>. Их объединяет стремление оставаться в промежутке между любыми позициями,

---

<sup>152</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 2 / «Человеческое, слишком человеческое». М., 2011. С. 13–14.

из-за чего любая позиция вынуждена относиться к ним, как к угрозе: «Его [Ницше] стихотворения теперь стремятся показать, что самодовольство всегда иллюзорно, а мудрость заключается в освобождении от предписанных мышлению норм»<sup>153</sup>.

Второе интересующее нас стихотворение включено в состав «Песен принца Фогельфрай», «Набожная Беппа». Женский персонаж полностью повторяет уже описанную двойственность, но ещё острее демонстрирует «божественную» маску:

«Прославим же величье  
Всевышнего, что сам,  
Ей-ей, не безразличен  
По этой части к нам.  
С моею-то фигуркой  
От набожности млеть:  
А чуть стара, пойду-ка  
Хоть к черту под венец!»<sup>154</sup>

Имя Бога занимает в текстах Ницше одно из ключевых мест, и можно предполагать, что «набожность» в данном случае маска не случайная. Учреждаемая женским персонажем игра не только скрывается за религиозной добродетельностью, но и имеет к ней непосредственное отношение. Бог, то есть образ полноты, включающей в себя принципиальную нехватку, и в силу этого – образ соблазнительный, вынужденный скрываться, оказывается открыт для любых трансформаций, в том числе он позволяет включать себя в противоречивые сочетания. Беппа говорит, что «новым согрешением стирает прежний грех». Отступления от божественного образца оцениваются как часть самого образца. Божественное Имя сохраняет своё значение даже в том случае, если от него отказываются или привносят в него

---

<sup>153</sup> Grundlehner P. The Poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford University Press, 1986. P. 87–88.

<sup>154</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 3 / «Весёлая наука». М., 2014. С. 588.

ранее чуждые смысловые элементы (привязанность к плоти и чувственности, «плотский Бог»<sup>155</sup>).

Набожность героини является не просто иронией или сарказмом. Её позиция весьма напоминает знаменитое утверждение апостола Павла в Послании к Римлянам: «Что же скажем? Неужели от закона грех? Никак. Но я не иначе узнал грех, как посредством закона» (Рим.7:7), но вновь – перевёрнутое: Беппа не иначе узнала закон, как посредством греха. В грехе обнаруживает она источник знания о Боге, и в силу этого является не только ницшевским, но и батаевским персонажем, через эксцесс и преступление учреждающим закон.

Обоим рассмотренным персонажам сопоставляется парная позиция – мужская, которая формально характеризуется «наивностью», то есть стремлением назначить какое-то одно превращение «истинным» и относительно него оценивать все остальные. Это не является «мужской» ошибкой, так как среди всех переходов, осуществляемых внутри женской позиции, нет наилучшего или финального. Будучи парой для неё, мужская позиция оказывается тем единственным исключённым вариантом, который женский персонаж никогда не принимает – неким исключением самим по себе или даже источником исключительности чего бы то ни было. Будучи парой, они остаются друг для друга «невидимыми»:

«Ангелок: меня зовут –  
Мой наряд из ста флажочков,  
Милый капитан-дружочек  
У руля стоит, надут,  
Как сто первый из флажочков»<sup>156</sup>.

Располагая его среди множества своих масок, как если бы он не являлся ничем другим, она помещает его как дополнение ко всему остальному, нечто

---

<sup>155</sup> Grundlehner P. The Poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford University Press, 1986. P. 100.

<sup>156</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 3 / «Весёлая наука». М., 2014. С. 309.

лишь очередное и, возможно, лишнее в этом ряду, во всяком случае – совершенно необязательное. Затем, однако, она разоблачает себя:

«Ангелок: меня зовут –  
С горя прыгнула с причала  
В море, рёбрышко сломала,  
А душа нашла приют:  
Да, сквозь рёбрышко сбежала!»

Отсылка к библейскому способу сотворения женщины (Быт. 2:22: «И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее к человеку») указывает на совершенно иной характер связи между её позицией и мужской, чем тот, который она пыталась утвердить выше. Находясь при божественной позиции, женщина вместе с полнотой переживает недостаток, и мужчина становится тем, кто прикрывает этот недостаток, то есть способом сокрытия и принципиальным моментом её позиции. Такое описание соответствует ранее рассмотренной цитате из «Так говорил Заратустра»: «Мужчина для женщины средство: цель всегда ребенок».

Отношение мужской и женской позиций этим, однако, не исчерпывается. В стихотворениях того же периода Ф. Грюндленер обнаруживает ещё одну смысловую линию, соответствующую заратустровской фразе о женщине как «опасной игрушке». Серьёзность и стремление к однозначности как характеристики мужской позиции оказываются не только предметом разоблачения со стороны женской, но и сами стремятся к тому, чтобы оказаться разоблачёнными: «Вместо того, чтобы укреплять привычное благоговение [к женщине], её лживость производит эффект отчуждения, позволяющий его душе стать свободной»<sup>157</sup>. Речь идёт не о том, что снятие с женщины добродетельных масок заставляет мужчину разочароваться в ней, а затем – освободиться от неё через отказ от какого-либо отношения. Мужская позиция не терпит оскорбление от женской двойственности, а обнаруживает

---

<sup>157</sup> Не вполне ясно, понимает ли эту смысловую линию Грюндленер точно так же, как она понимается нами [Grundlehner P. *The Poetry of Friedrich Nietzsche*. Oxford University Press, 1986. P. 89].

отягощённость самой собой, своей внутренней определённой, которую женщина заставляет оказаться отчуждённой от самой себя и затем снимает.

Последний ход в рассуждении (сопряжённость двух позиций и их различная направленность) заставляет обратить внимание на одну биографическую деталь, связанную с написанием центрального для Ницше произведения. «Когда же я, наоборот, отсчитываю от этого дня вперед, до внезапно и в самых невероятных обстоятельствах наступившего разрешения от бремени в феврале 1883 года..., то получается, что беременность длилась восемнадцать месяцев»<sup>158</sup>. Утверждение Ницше можно считать авторской интерпретацией той роли, которую играет «Так говорил Заратустра» в его философии. Ницше прямо указывает на Заратустру как на обнаруженную в себе цель – «ребёнка», и приписывает своему состоянию во время «беременности» те же черты, которые были замечены нами в женской позиции (двойное сокрытие, переходность, неустойчивые превращения и т.д.). Заратустра, в свою очередь, тоже демонстрирует эти черты и, несомненно, находится в «обременённом» состоянии, хранит в себе некие «плоды», никак более не определённые.

Это наводит на мысль о том, что парные отношения главного героя с женскими персонажами являются более сложными, чем в мужских-женских парах из стихотворений, поскольку черты мужской и женской позиции теперь не распределяются строго между персонажами. Заратустра оказывается одновременно главным и мужским, и женским персонажем произведения, так как он является источником разоблачения для всех остальных (оценивающий персонаж) и вместе с тем – тщательнее всего ускользает от оценки (и собственной, и других). Игра дистанцирования, обнаруженная в отношениях Заратустры, Жизни и Мудрости, становится возможной благодаря его сложной позиции: в более простых случаях из стихотворений в эту игру включается только женский персонаж, оставляя мужского в его «наивности». Отношения же с Вечностью демонстрируют

---

<sup>158</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6 / «Ессе homo». М., 2009. С. 252.

нечто совершенно уникальное, поскольку они не соответствуют ни тому, ни другому варианту. Учитывая то, как менялось отношение позиций ранее, можно предположить, что в главе «Семь печатей» мы видим двух сложных персонажей, мужеско-женских, стоящих в отношении любви.

Косвенно на двойственность «финального» статуса главного героя указывает опять же биографический контекст самого Ницше. Упомянутая выше «беременность» Заратустрой в ницшеведении часто связывается с особыми отношениями между Ницше и Лу Саломе, которую иногда называют даже прообразом пророка. Ю. В. Синеокая указывает также на триаду Тесея-Ариадны-Диониса, обнаруживаемую в текстах Ницше, как на возможную модель отношений философа с Лу и Паулем Рэ<sup>159</sup>, причём соответствует Ницше и Лу Саломе пара Диониса и Ариадны, – персонажи, которые не вписываются в рамки мужского или женского дискурса. Неоднозначные отношения Ницше и Лу, даже если мы не будем однозначно утверждать, что имеет место или же отсутствует прямая связь между их отношениями и отношениями персонажей «Так говорил Заратустра», – всё равно формируют контекст чтения специфическим образом и делают предположение о сочетании в Заратустре одновременно мужских и женских дискурсивных элементов более правдоподобным.

В рефрене всех частей главы Заратустра произносит двойственную фразу, которая, при единственной замене, равно может быть произнесена с мужской и женской позиции: «Никогда еще не встречал я женщины, от которой хотел бы иметь я детей». Каждая из частей представляет собой краткое описание «проповеди» Заратустры, причём лидирующим мотивом этих описаний является «женское» переворачивание оценок, утверждение «смесей» («Если некогда рука моя подливала самое дальнее к самому близкому, и огонь – к духу, и радость – к страданию, и самое худшее – к

---

<sup>159</sup> Синеокая Ю.В. Фридрих Ницше и Лу Саломе: «На гребнях волн бытия» // Историко-философский ежегодник, 2014. С. 87–88.

самому лучшему...»<sup>160</sup>). Вечность, однако, не выступает финальной оценкой, к которой приходит герой, хотя она и становится объектом его страстного стремления. Вечность здесь характеризуется той же переходностью и неопределённостью, что и сам Заратустра. Вместо предшествующего противостояния позиций, где одна сторона пытается сдержать эксцесс другой, мы видим здесь своеобразный взаимный эксцесс, умножающийся от столкновения с другим.

По аналогии с «тремя превращениями духа» можно говорить о трёх превращениях любви в тексте. Вначале она фиксируется как болезненное отношение, стремящееся закрыться от любого внешнего воздействия и овладеть другим. Выходом из этого состояния является себялюбие – эксцесс, пользующийся другим как «ступенью» в своём движении и сразу же оставляющий его; «освобождение». Затем, однако, эксцесс вновь оборачивается к другому для того, чтобы увлечь его в то же состояние, и возникает странная экстатическая пара, не достигающая слияния или растворения в чём-то «большем» неё самой. Формируется новое состояние существования, не сообщающееся вовне и непроницаемое извне, то есть точка утрата речи оказывается общей точкой движения и одиночества, и любви: «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, вечновращающееся колесо, первое движение, святое Да <...> своей воли хочет теперь дух, свой мир обретает тот, кто потерял мир. <...> Так говорит птица-мудрость: “Знай, нет ни верха, ни низа! Бросайся и вверх, и вниз, ты, легкий! Пой! перестань говорить!”»<sup>161</sup>

В проповеди о сверхчеловеке первым эффектом, с которым сталкиваются равно и пророк, и слушатели (в их число Ницше, видимо, включал и самого себя<sup>162</sup>), является неопределённость смысла. Это означает не то, что сверхчеловек – нечто совершенно неопределённое, а то, что

---

<sup>160</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 234.

<sup>161</sup> Там же, С. 236.

<sup>162</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6 / «Ессе homo». М., 2009. С. 255.

сверхчеловек реализует себя именно в качестве смысловой неопределённости. Одиночество Заратустры действует как необходимая уловка, которая приводит читателя в состояние растерянности, подобное растерянности центрального персонажа. Затем, однако, текст не предоставляет некоего «подлинного» знания, а напротив, предлагает углубиться в это состояние. Через столкновение с женскими персонажами позиция Заратустры приходит к эксцессу, то есть происходит саморазоблачение одиночества. Последняя рассмотренная нами пара, Заратустра и Вечность, демонстрирует искомую перспективу преодоления угасания речи. Два сложных, мужеско-женских персонажа, являются парадоксальным сочетанием элементов, которое учреждает не-абсолютную позицию знания.

\*\*\*

Мы установили, что Ницше, отталкиваясь от представлений о риторической, метафорической природе языка, конструирует Заратустру как противоположность трагического героя. В отличие от последнего, руководствующегося дискурсом грёзы (Traum), то есть стремлением языка всё привести в гармонию с самим собой, – Заратустра руководствуется дискурсом восторга (Rausch), или, как мы обозначили его, эксцессом. Ключевой характеристикой риторического режима Rausch является нефинализируемость, то есть неограниченное производство метафор, что и позволяет Заратустре оставлять свою проповедь без окончательной интерпретации. Эксцесс на уровне персонажей реализуется через составление пар, в которых женские персонажи осуществляют разоблачение Заратустры и включаются тем самым в процесс саморазоблачения главного героя. Ярчайшей точкой эксцесса в тексте «Так говорил Заратустра» является пара Заратустры и Вечности, которая, проходя через процедуру разоблачения, выходит за границы определённости литературных героев и создаёт трансгрессивный дискурсивный комплекс.

### **Гл.3. Эпистемический статус Заратустры.**

Открытые в предыдущей главе риторические эффекты являются проблематичным концептом. На первый взгляд эксцесс кажется лишь оригинальным замкнутым в себе парадоксом, из которого не удаётся извлечь продуктивных следствий. Однако на наш взгляд невозможно достичь понимания устройства текста «Так говорил Заратустра», если эксцесс остаётся обособленным артефактом ницшевского мышления. В третьей главе мы обозначим некоторые черты эпистемического статуса концепта эксцесса, а именно – объясним, в чём заключается его трансгрессивный характер. Также мы проанализируем ницшевские представления о философском знании и философском способе существования, чтобы сделать предположение о том, каков продуктивный смысл эксцесса.

#### **3.1. Эксцесс как эпистемическая характеристика.**

Эксцессуальная пара персонажей, Заратустра и Вечность, является лишь условной финальной точкой текста «Так говорил Заратустра» и не может быть выставлена в качестве действительного финала. Это не только лишило бы текст характера неопределённости, о котором мы уже говорили в предыдущих главах, но и противоречило бы фактам биографии Ницше. Глава «Семь печатей», в которой возникает пара Заратустры и Вечности, завершает собой третью часть «Так говорил Заратустра», однако чуть позже Ницше пишет ещё одну часть, которая была включена в издание текста только в 1892 году, уже во время его болезни<sup>163</sup>. По этой причине конец третьей части не может считаться даже формальным завершением текста.

Итак, речь Заратустры может быть рассмотрена как постоянно обращаемый к самому себе вопрос о содержащихся в нём «плодах». Обозначаются ли они как «дети Заратустры» или иным образом, нам не удаётся использовать эти энигматические описания в качестве ключа для их

---

<sup>163</sup> Ницше. Сочинения в 2 т. Т. 2. 1996. С. 770.

интерпретации. Во всех этих бесконечных повторениях герой каждый раз приходит к моменту, где речь оставляет его. Молчание также не может быть названо неким «источником», то есть местом встречи Заратустры с желанным смыслом, поскольку оно устойчиво демонстрируется как расставание (например, глава «Другая танцевальная песнь»), которое кажется бесцельным. Мужеско-женская позиция обоих персонажей «финальной» пары не позволяет говорить о ситуации какого-то «порождения» или «восполнения»: любовь Заратустры к Вечности уже не содержит эффектов, подобных убийству Паны или иной гибели главного героя, устанавливающих ясную историю. Иными словами, эксцесс пары выполняет в тексте «Так говорил Заратустра» некую странную роль, которую требуется интерпретировать отдельно, сверх уже сказанного об одиночестве и любви, чтобы наиболее ясно выразить их взаимное отношение.

Обратим ещё раз внимание на текст Фуко «О трансгрессии»: «Это ее, философию непозитивного утверждения, Бланшо определил при помощи принципа оспаривания. Речь не идет о каком-то всеобщем отрицании, речь идет об утверждении, которое ничего не утверждает, полностью порывая с переходностью. Оспаривание – это не усилие мысли, направленное на отрицание существований или ценностей, это жест, который подводит каждое существование и каждую ценность к их пределам и тем самым к тому Пределу, где свершается онтологическое решение: оспаривать значит дойти до той пустоты сердцевины, где бытие достигает своего предела и где предел определяет бытие»<sup>164</sup>. Если, как было сказано в первой главе, анализ божественного Имени приводит Ницше к пониманию невозможности речи и через эту невозможность – к необходимости как бы ни на чём не основанного утверждения («проповедь» Заратустры), то возникает опасность превратно понять его. Дело вовсе не в снятии любых ограничений (истинностных, моральных и т.д.) с того, что мы говорим: Заратустра, несмотря ни на что, никогда не становится «фокусником». Эксцесс не формирует позицию,

---

<sup>164</sup> Фокин С. Л. Танатография Эроса. Спб., 1994. С. 119.

направленную на опровержение или преодоление чего-либо предшествующего, а производит изменение в самом предшествующем.

Контекстуально близким к этому изменению кажется состояние «опьянения», которое Ницше оценивает как исходное эстетическое состояние: «Для того, чтобы существовало какое-либо эстетическое творчество и созерцание, необходимо одно физиологическое предусловие – опьянение. <...> Существенным в опьянении является чувство возрастания силы и полноты. Из этого чувства мы отдаем кое-что вещам, мы принуждаем их брать от нас, мы насилуем их, – это явление называют идеализированием. ... идеализирование не состоит, как обыкновенно думают, в отвлечении или исключении незначительного, побочного. Скорее решающим является чудовищное выдвигание главных черт, так что другие, благодаря этому, исчезают»<sup>165</sup>. Главенство некоторых черт в вещах не следует, вероятно, понимать, как усмотрение наиболее существенных черт, но скорее наоборот – как вполне искусственное (то есть свойственное искусству) преувеличение, вовсе не стремящееся к некой истине этих вещей. Своеобразным антиподом этой утверждающей цитаты является разоблачающий образ «фрагментарных» людей из «Так говорил Заратустра»: «И когда я вышел из своего уединения и впервые проходил по этому мосту, я не верил своим глазам, всё смотрел и смотрел и наконец сказал: “Это – ухо! Ухо величиной с человека!” ... ниже уха двигалось еще нечто, до жалости маленькое, убогое и тщедушное. И поистине, чудовищное ухо сидело на маленьком, тонком стебле, – и этим стеблем был человек!»<sup>166</sup>

Опьянение выглядит как «положительное» состояние, то есть такое, в котором нам желательно находиться, плодотворное состояние, – тем более, что описывается оно, как избыток силы. И если мы находим общие смысловые элементы у опьянения и эксцесса, то последний также должен стать желательным для нас результатом, тем самым – получают некое

---

<sup>165</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6 / «Сумерки идолов». М., 2009. С. 64–65.

<sup>166</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 144–145.

целое осмысление последовательные разоблачения, производимые одиночеством и любовью. Однако нельзя не заметить, что огромное ухо может казаться тоже причастным этому состоянию: «Народ же говорил мне, что большое ухо не просто человек, а великий человек, гений». Различие же между двумя выражениями принципа преувеличения проходит, вероятно, здесь: «Это калека наизнанку, у которого всего слишком мало и одного слишком много»<sup>167</sup>. Мы видим, таким образом, следующую картину: избыток силы, характеризующий состояние опьянения, не имеет никакого собственного выражения. Преувеличение, которое опьянение создаёт, едва ли является частью самого эстетического состояния (подобно тому, как и Заратустра не является частью фигуры Ницше) и даже враждебно ему. Чувство избытка преобразует находящуюся перед ним вещь, творя чудовище, само же оно при этом, кажется, не умаляет себя. Ухо-человек же, наоборот, совершенно лишено избытка сил и представляет собой не способное к изменениям состояние, однозначно определённое выражение. Точно так же и разоблачение, выносящее тот или иной окончательный вердикт, не ведёт одиночество и любовь к эксцессу.

В сравнении с этой картиной несколько странной выглядит другая – описание, данное Ницше состоянию «вдохновения»: «При самом малом остатке суеверия действительно трудно защититься от представления, что ты только инкарнация, только рупор, только медиум сверхмощных сил. <...> Непроизвольность образа, символа есть самое замечательное; не имеешь больше понятия о том, что образ, что сравнение; все приходит как самое близкое, самое правильное, самое простое выражение. Действительно, кажется, вспоминая слова Заратустры, будто вещи сами приходят и предлагают себя в символы»<sup>168</sup>. Внешне это описание состояния, которое сложно также не назвать эстетическим, кажется противоречащим предыдущему: источник силы, формирующей художественное выражение,

---

<sup>167</sup> Там же.

<sup>168</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6 / «Ессе homo». М., 2009. С. 255.

«идеализацию», в одном случае совпадает с нами самими, в другом – не просто находится вне нас, но и вне нашей человечности. Несмотря на это, два описания, вероятно, всё же едины и противоречия не содержат, что видно из характеристик вещей в том и другом случае. Преувеличение отдельных черт в «опьянении» казалось полностью искусственным, поскольку в самом состоянии избытка сил нет никакого принципа отбора, что именно должно быть выбрано для идеализации. Вдохновение же заставляет нас думать, будто вещь «предлагает себя сама», то есть что никакого отбора черт не происходит, но внезапно – вещи становятся символами. Становление вещей символами может быть описано как «насилие» над вещами или акт своеобразной «жертвы», добровольной отдачи себя другому. Не сложно заметить, что в «жертвоприношении» насилие всегда будет являться неотъемлемым компонентом.

Именно с помощью идеи «жертвы» интерпретировал Батай один из ницшевских афоризмов, внешне не связанный с нашей темой: «Я люблю быть в неведении относительно будущего и не желаю погибнуть от нетерпения и предвкушения обещанных событий»<sup>169</sup>. Если эстетическое состояние и его плоды (идеализацию/символизацию) рассматривать как состояние нашего знания, то в отличие от других, это состояние будет не уменьшать, а увеличивать меру неопределённости представленных нам предметов, вплоть до утверждения принципиальной неопределённости. При этом важно не разрушить уверенное знание о любом доступном предмете, а указать за этим знанием область с совершенно иными характеристиками: «В этот момент возлюбленное, экстатическое неведение становится выражением безнадежной мудрости. В предельной точке своего развития мысль стремится к своему «закланию», одним прыжком попадая в жертвенное пространство... В каждом существе надо искать жертвенное место, рану.

---

<sup>169</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 3 / «Весёлая наука». М., 2014. С. 486.

<...> Существа не завершены по сравнению друг с другом, ... человек – по сравнению с Богом, который завершён лишь потому, что воображаем»<sup>170</sup>.

Жертвоприношение можно назвать эстетическим актом *par excellence*, поскольку исключительно художественными (воображаемыми, преувеличенными) средствами он производит реальные следствия особого рода: утверждения, основанные на неопределённости. Это позволяет увидеть в избытке сил, возникающем в состоянии опьянения, не просто количественный излишек стремления к действию, но автономную силу, находящуюся в специфической связи именно с эстетической трансформацией вещей. Иными словами, избыток сил не безразличен к тому, что совершает, и возникает в своей творческой определённости только перед лицом ожидающих преобразования вещей. Это ожидание Батай и называет «раной», то есть желанием вещи оказаться «раскрытой». Эстетическое насилие и стремление к этому насилию с обеих сторон художественного акта тогда демонстрируют свой любовный смысл: обособленность между вещами должна быть доведена до крайности, чтобы стал возможен скачок, прекращающий их взаимное самоутверждение, – эксцесс одиночества и любви как бы изображается в акте творчества. Возникает, однако, вопрос: почему трансформация вещи осуществляется именно как насилие, притом такое, которого вещь сама хочет?

Такой вопрос справедлив и в отношении позиции Заратустры в разговоре с «самым тихим часом»: «При чем тут ты, Заратустра! Скажи свое слово и разбейся!» Герой стремится пожертвовать собой, но при этом нет какой-либо явной внешней превышающей его цели, – кажется, будто Заратустра жертвует собой бесцельно. Далее же выясняется, что бесцельность эта мнимая, точно так же, как «адресат» жертвоприношения, хотя реально и отсутствует, тем не менее, никогда не выпадает из связи (хотя не стоит и спешить давать ему какое-то божественное Имя). «Рана» является единственным способом установления связи: «Для сообщения нужен изъясн,

---

<sup>170</sup> Батай Ж. Сумма атеологии. М., 2016. С. 281–282.

“дефект”; оно, как смерть, проникает через брешь в броне. Для него требуется совпадение двух разрывов – во мне и в другом»<sup>171</sup>. Интересно будет показать смысл этой позиции на примере убийства Заратустры Паной из черновиков Ницше: то, что она пытается сделать с Заратустрой, сталкиваясь с его убожеством, с его поражением, оказывается действием противоположным раскрытию раны. Убить Заратустру из сострадания – означает с помощью фактической раны закрыть, попытаться сделать незаметной рану действительную, спрятать себя от незавершённости и двойственности Заратустры, то есть уклониться от эксцесса, который был возможен в их любви. И наоборот, диалог с Жизнью в главе «Другая танцевальная песнь» показывает контакт двух «ран», о котором говорит Батай: «И мы смотрели друг на друга и глядели на зеленый луг, на который набегал прохладный вечер, и плакали вместе. И жизнь была тогда мне милее, чем когда-либо вся мудрость моя»<sup>172</sup>. Связь и общение, равно как и любой художественный акт, осмысленный по образу жертвоприношения, требует от участников акцентирования своей слабости, что становится возможным благодаря исключительному избытку силы.

Слабость, учреждаемая силой, является очевидным парадоксом, но это лишь акцентирует парадоксальность эстетического состояния вообще, поскольку даже добровольное принесение жертвы не может устранить исходного насилия из этой ситуации. Его неизбежность (что проглядывает во всех скандально-знаменитых положениях «Так говорил Заратустра»: «человек – это переход и гибель», «падающего – подтолкни», «любовь к дальнему» и т.д.) видна и в рассмотренной нами главе «О видении и загадке». Заратустра разоблачает тотальность времени (равно как цикла и как бесконечности), то есть идею, что мир как некое целое может быть нашей целью и критерием оценивания. Видение о юноше, откусившем голову змее, возникает именно в качестве нарушения порядка, разрыва на пути,

---

<sup>171</sup> Там же, С. 286.

<sup>172</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 231.

проходящего через врата Мгновения: «Куда же девался карлик? И ворота? И паук? И все перешептывания? Было ли это во сне? Или наяву? Вдруг снова стоял я среди диких скал, один, одинокий, в пустынном свете луны. Но там лежал человек!»<sup>173</sup> Точно такой же разрыв можно увидеть в последней главе текста «Знамение»: «Всё это продолжалось или долгое, или очень короткое время: ибо, по правде говоря, для таких вещей на земле не существует времени...»<sup>174</sup>

В обоих случаях есть «уничтожаемый» элемент повествования (змея и высшие люди), который исчезает для того, чтобы могло появиться новое исключительное состояние, экстатическое: «Если бы они сохранили свою цельность, если бы люди не согрешили, то и Бог, и люди остались бы упорствовать в своей обособленности. Ночь смерти, когда Творец и его творения вместе истекали кровью, терзали друг друга и друг на друга покушались – на крайнем пределе позора, – оказалась необходимой для их причастия»<sup>175</sup>. То, чего старается максимально избежать Заратустра и что в пределе должно оказаться полностью устранённым, это какое бы то ни было самовыражение. Подобно происходящему при художественной идеализации, герой направляет избыток сил на то, чтобы создать символ из самого себя, то есть наносит самому себе специфический ущерб. Становясь символом, он стремится направить себя на нечто вплоть до чуждости вне-положенное, которое, в свою очередь, совершает ту же самую операцию. Распятие и крестная смерть Бога избраны Батаем в качестве наилучшего примера жертвоприношения, поскольку Бог в этой ситуации становится жертвой, переживая действительно отчуждение от божественности, то есть принимает реальную «рану». Люди же, одновременно с этим, оказываются не просто в положении преступников (убийц), но неожиданно обнаруживают, что акт предельного раскрепощения (устранение собственной волей идеи

---

<sup>173</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 163.

<sup>174</sup> Там же, С. 329.

<sup>175</sup> Батай Ж. Сумма атеологии. М., 2016. С. 408.

целостности как таковой) является и самоустранением: убийство Бога убивает само себя и открывает странную необходимость любви к Богу.

Эстетическое состояние провоцирует появление символов, в равной мере зависимых от этого состояния и не исчерпывающихся им, – это означает, что «рана», которая делает возможным их появление, остаётся всегда открытой. Символ может быть замечен и понят только изнутри «раны», и это добавляет к уже известным нам чертам центрального персонажа Ницше ещё одну характеристику. На неё обращает внимание Ясперс в попытке описать смысл творческого акта в философии Ницше. Созидательный характер творчества, один из принципиальных моментов «проповеди» Заратустры (любое созидание – неизбежно имеет творческий характер), вынужден сочетать в себе универсальность и полное отвержение какой бы то ни было трансценденции. «Если свобода творчества противостоит не трансценденции, но ничто, то, поскольку только всё не имеет вне себя ничего, кроме ничто, а конечность этого всего не может предполагаться всерьёз, творчество либо абсолютизируется как временная действительность без какого бы то ни было действующего критерия, либо обожествляется. Воплощением первого следствия будет натурализация, второго — *hybris*. И то и другое взамен соотнесенности с трансценденцией представляет собой способы действительной веры в границу, которая отныне есть не граница с чем-то другим, но завершение»<sup>176</sup>. Божественное Имя, будучи разоблачённым, то есть раскрытое в своей невозможности, оставляет занимаемое ранее место финализирующей инстанции пустым, – это означает, что учреждаемая Заратустрой свобода творчества («вызывание» вещей к себе для принесения в жертву) выступает как исключительно посюсторонняя и как исключительно потусторонняя одновременно.

Позиция такого творчества без особого труда опознаётся как одинокая (образ человека, определяемый перед лицом отсутствия образа Бога), однако область одиночества, как мы уже видели, не является закрытой. Нахождение

---

<sup>176</sup> Ясперс К. Ницше. Спб., 2003. С. 245–246.

одновременно в двух исключаящих друг друга состояниях (NB идеи «сверх-человек» и «смерть Бога» демонстрируют то же самое) возможно в одной единственной точке, которую Ясперс описывает как новое понимание границы: границы, за которой нет ничего другого. Это отличает «жертвенный» характер творчества у Ницше от расхожего понимания жертвенности художника как отказа от себя ради чего-то, что ценностно превышает его. «Адресат» жертвоприношения утрачивает существование за пределами жертвы, или иначе – только на границе, которой и является жертва, можно обнаружить того, кому она приносится. Граница, выступающая ареной творчества, теперь не является средством отделения вещей разного рода и не может быть описана как, например, несовместимость по качеству, количеству и т.д., поскольку вещи, находясь на ней, не подвергаются больше какому-либо регулярному изменению. Они также не возвышаются, покидая свой род (как бы становясь чем-то большим, чем просто «та вещь»). Граница становится местом возникновения эффектов переполнения, когда вещи, равно как и художники, одним из которых, несомненно, является Заратустра, утрачивают свою нормальную определённую, но при этом остаются теми же самыми вещами<sup>177</sup>. Текст произведения Ницше не единожды использует для описания этого эффекта сравнение со сновидением: герой не может определить, к какому порядку реальности относится то, что он видит, однако видит он нечто несомненно реальное.

Такое понимание границы, вкупе со сновидением как основным средством понимания, является напоминанием о декартовском методе радикального сомнения и переворачиванием этого метода. Момент,

---

<sup>177</sup> Схожим образом интерпретировал концептуализацию субъекта у Ницше В. А. Подорога, называя пограничный характер субъекта его «экс-центричностью» [Подорога В. А. Мир без сознания. Проблема телесности в философии Ф. Ницше // Проблема сознания в современной западной философии. Критика некоторых концепций. М., 1989. С. 24]. Термин эксцентричность может показаться альтернативой выбранному нами в данной работе термину эксцесс, однако он не подходит методологически, поскольку наш анализ «Так говорил Заратустра» основывается не на работе с топологией произведения, а на изучении речи главного героя.

привлекающий наше внимание, относится к критической части рассуждения, предлагаемого Декартом: «Когда я вдумываюсь в это внимательнее, то ясно вижу, что сон никогда не может быть отличен от бодрствования с помощью верных признаков; мысль эта повергает меня в оцепенение, и именно это состояние почти укрепляет меня в представлении, будто я сплю»<sup>178</sup>. Более того, там же Декарт сравнивает состояния сна и сумасшествия по степени их достоверности и находит, что они располагаются на одном уровне (здравый смысл отличает оба состояния от собственного всегда лишь догматически). Все эти состояния относятся к условной реальности и легко могут быть отвергнуты, – именно пример сна убеждает нас в этом. В этом движении мысли мы стремимся избавиться от искусственных состояний и найти такое, которое было бы не только защищено от произвольных изменений, но и было бы основанием возможности любых изменений. Принцип *cogito* занимает именно эту позицию: он является источником достоверности для всего остального содержания нашего знания, поскольку, в качестве несомненного, осуществляет самоуверенность.

Однако одного *cogito* оказывается недостаточно, чтобы реконструировать всё возможное содержание мысли, поскольку мышление само по себе не сообщает нам о чём-либо, кроме себя (переносит свои свойства на другое). Это означает, что *cogito* должно быть дополнено вторым элементом, который был бы содержательным, но не мог быть оторван от мышления, то есть был бы достоверно известен нашей мысли как нечто большее неё самой. Этим элементом оказывается Бог: «Если бы я происходил от самого себя, я не испытывал бы ни сомнений, ни желаний, и вообще я был бы самодовлеющим существом: ведь я придал бы себе все совершенства, идеями которых я обладал бы, и, таким образом, сам был бы Богом»<sup>179</sup>. Таким образом, в составе нашего знания есть два элемента, которые нельзя провести через процедуру радикального сомнения: *cogito* и

---

<sup>178</sup> Декарт Р. Сочинения в 2 т. Т.2. М., 1994. С. 16.

<sup>179</sup> Там же, С. 39.

Бог всегда возвращаются, даже если мы пытаемся их отбросить. Это не случайное обстоятельство, поскольку только эти два элемента обладают действительно универсальным действием, то есть относятся равно ко всем областям знания сразу, сами не охватываясь чем-то более общим.

Такая учреждающая пара, однако, может быть увидена далеко не столь гармонизирующе, как это предлагает Декарт, что становится возможным с ницшевской позиции. Прежде всего, известно, что уже современники замечали некоторую странность в самоудостоверяющем принципе *cogito*. Например, вывод: «я мыслю, следовательно, я существую», – является корректным, но недостаточным для Декарта, на что обращал внимание Гоббс: «Подобная аргументация: Я – вещь мыслящая, следовательно, я – мышление, представляется неверной, равно как и умозаключение: Я – нечто умопостигающее, следовательно, я – интеллект. Ведь точно так же можно было бы сказать: Я – нечто шагающее, следовательно, я – шаг»<sup>180</sup>. Самоудостоверение проявляет специфические свойства даже в области самого мышления и, будучи свободным от них, нарушает вводимые им же правила. Бог является не менее странным элементом, поскольку, отличаясь от *cogito*, не обладает автономной достоверностью, но, несмотря на это, оказывается свободным от процедуры сомнения. Проведённый нами анализ текста «Так говорил Заратустра» позволяет указать источник этой аномалии.

Им выступает специфическая позиция, которую занимает эта пара элементов в составе знания. Точно так же, как Заратустра и его возлюбленные раз за разом заставляют текст двигаться к эксцессу, замолкнуть и продемонстрировать свой жертвенный характер, *cogito* и Бог заставляют всё содержание нашего знания прийти к коллапсу, встать на точку своей невозможности, чтобы затем обратным движением вернуться к полноте и гармоничности. Парадоксальная пара, проводящая границу возможных знаний – своего рода концептуальный циркуль, который утратил бы свою определённую в отрыве от создаваемого им круга, но не является и

---

<sup>180</sup> Там же, С. 136.

его частью. Не будет слишком большим преувеличением сказать, что новое понимание границы, указанное Ясперсом, характерно и для Декарта тоже. Однако это становится различимым только при условии проводимой Ницше радикализации: целью картезианского метода всегда остаётся финальная реконструкция знания, и точка коллапса является лишь проходной точкой, – её нужно заметить, чтобы не останавливаться на ней. Заратустра же стремится именно в эту точку и старательно избегает всего, что может от неё увести. Любовный эксцесс, наступающий в ряде «финальных» событий повествования, показывает встречу двух парадоксальных (предельных) элементов, после которой реконструкция предшествующих односторонних состояний становится невозможной. С помощью этой встречи мы замечаем, что, в отличие от *cogito*, эксцесс сконцентрирован не на восстановлении состояния мнимой гармонии в нашем знании, а на выходе к горизонту действительно непредсказуемого.

### **3.2. Философское знание как самообоснование.**

Мы оценили эксцесс как рискованное мышление, претендующее на продуктивность в условиях отказа от определённости знания. Текст «Так говорил Заратустра» может являться примером такого мышления, однако это проблематичный пример, дискурсивная форма которого не позволяет использовать его просто в качестве иллюстрации. Нам необходимо найти в ницшевском корпусе другие тексты и темы, в которых эксцесс проявляет себя. Такой потенциально релевантной темой представляется проблематизация Ницше философского знания и фигуры философа в тексте «К генеалогии морали»: каким образом и благодаря чему появляется философ, что делает его возможным?<sup>181</sup> Пытаясь выяснить условия

---

<sup>181</sup> Уже в первые годы увлечения Шопенгауэром Ницше отмечал противоречие в его учении: каким образом может возникнуть интеллект в мире, если Воля совершенно «темна»? [Юный Ницше. Автобиографические материалы. М., 2014. С. 278–280] Возникновение «философа» в мире оказывается сходным с возникновением интеллекта: кажется, что нет условий, способствующих этому, однако он появляется. [Ницше Ф., Сочинения в 13 т. Т. 5 / «К генеалогии морали». М., 2012. С. 335]

объединения определённых людей в круг философов, Ницше замечает, что не им одним свойственно стремление отграничивать себя от кого-либо другого, однако есть в философии что-то особенно настороженное в отношении своих «соседей».

Ницше задаёт вопрос «что означают аскетические идеалы?» и указывает значительное число фигур, которые в разной степени зависимы от этих идеалов. Художники, философы, люди *ressentiment*'а, священники: аскетические идеалы расслаиваются по этим способам существования. В этом расслоении обнаруживается, что некоторые из участников мимикрируют, заимствуя не сам способ, но образ существования других: «Сожмем существо вопроса в краткие формулы: философский дух должен был поначалу всегда облачаться и окукливаться в установленные ранее типы созерцательного человека, как-то: жреца, кудесника, вещуна, религиозного человека вообще, дабы хоть с грехом пополам оказаться возможным: аскетический идеал долгое время служил философу формой проявления, предпосылкой существования – он вынужден был представлять этот идеал, чтобы мочь быть философом, он вынужден был верить в него, чтобы мочь представлять его»<sup>182</sup>. Способ существования «философа» обладает, как указывает Ницше, некой принципиальной уязвимостью или же несамодостаточностью, что вынуждает его принимать облик того способа, который является более сильным и отвечает при этом главным интересам «философа». В чём состоят эта уязвимость и этот интерес? как они могут быть связаны?

Попытаемся выяснить это, начав с интересов «философа». Ницше задаёт этот вопрос прежде всего Шопенгауэру. Изнутри философии Шопенгауэра ответ на поставленный вопрос кажется весьма ясным: аскет – это человек, достигающий в себе преодоления Воли, т. е. освобождающийся человек. Созерцание, на которое способен философ, также ведёт освобождению: аскетизм и философия оказываются родственны перед лицом

---

<sup>182</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 5 / «К генеалогии морали». М., 2012. С. 334.

Воли. Чем важно это преодоление уже не с точки зрения Шопенгауэра, а с точки зрения Ницше? «В аскетическом идеале предугазано такое множество мостов, ведущих к независимости, что философ не способен без внутреннего ликования и не хлопая в ладоши внимать истории всех тех смельчаков, которые в один прекрасный день сказали Нет всяческой неволе и ушли в какую-нибудь пустыню <...>»<sup>183</sup>. Ницше говорит здесь не столько о философии Шопенгауэра, сколько о нём самом, подразумевая не метафизическое обоснование аскетизма, а некое персональное. Что он сам, Шопенгауэр, будучи философом, ждал от своего собственного аскетизма? Ницше отвечает: независимости, избавления от тех связей, которые налагаются «соседними», не философскими, способами существования.

Заинтересованность в самом себе, стремление достичь того состояния, когда ты оказываешься исключительно в своей собственной власти, является, как считает Ницше, корнем существования «философа». «Зверь-философ» очень пуглив, поэтому сторонится любых слишком тесных контактов: что заставляет его так бояться? «Как раз их “материнский” инстинкт в интересах становящегося творения беспощадно распоряжается здесь всеми прочими запасами и субсидиями силы, *vigor* животной жизни: большая сила потребляет тогда меньшую»<sup>184</sup>. Это ключевая характеристика философского способа существования: стремление к самообладанию / самовластию / автономии основано на постоянном переживании «духовной беременности»<sup>185</sup>. «Философ» предчувствует в своём существовании некие особые творческие возможности, или, иначе говоря, возможности перехода к принципиально новым состояниям жизни. Это указывает на необходимую

---

<sup>183</sup> Там же, С. 326.

<sup>184</sup> Там же, С. 330.

<sup>185</sup> Учитывая вероятную несоизмеримость этой идеи с некоторыми платоновскими идеями, всё же приведём цитату из диалога «Пир» (209-210): «Беременные же духовно – ведь есть и такие, – пояснила она, – которые беременны духовно, и притом в большей даже мере, чем телесно, – беременны тем, что как раз душе и подобает вынашивать <...> Не одно святилище воздвигнуто за таких детей этим людям, а за обычных детей никому еще не воздвигали святилищ». [Платон, Сочинения в 4 т. Т. 2 / СПб., 2007. С. 143–144]

для него неустойчивость, о которой мы говорили в первой главе относительно Заратустры. Её следует назвать равно внутренней и внешней, – и в этом «философ» с Заратустрой оказываются весьма схожи. Герой в обоих случаях не только странен для тех людей, которым он хочет открыть своё учение, но и для себя самого, поскольку он не является хозяином того, что рождается из него: «Тогда я в последний раз услышал беззвучный голос: “О Заратустра, твои плоды созрели, но ты не созрел для своих плодов! Надо тебе опять уединиться: ибо ты должен еще дозреть”. И вновь раздался смех и улетел; тогда наступила вокруг меня тишина, как будто двойная тишина. Я же лежал на земле, пот катился с моих членов»<sup>186</sup>. Ницше обнаруживает в своём Заратустре ту же заинтересованность в аскетизме, что и у «философа»: неустойчивость требует «маски» (должна быть скрыта), чтобы не оказаться подверженной чуждым влияниям.

Нельзя забывать и о том, что философ принимает аскетический образ вынужденно, в силу того, что для него не существует ещё философского способа существования. Смежность между ним и другими аскетическими фигурами может быть названа формальной, поскольку основанием для неё является лишь его стремление уйти от представленного ему мира в другой. Вальтер Кауфман отмечает, что в ранних ницшевских текстах можно обнаружить «над-животную» триаду (а в той мере, в какой животным Ницше считает человека – над-человеческую): художник, святой, философ<sup>187</sup>. Это представители такого способа существования, который выходит за пределы всего животного в человеке и становится собственно человеческим. Соблазнительно, поставив аскетические фигуры в триаду, прийти к мысли, что они составляют реальное единство, однако текст «К генеалогии морали» не позволяет остановиться на этом. Аскетические идеалы используются философом не как средство аскезы и не являются ценностью для него. Выбор

---

<sup>186</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 154.

<sup>187</sup> Kaufmann W. Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist. Princeton University Press. 1974. P. 176.

аскетической «маски» обусловлен не собственными стремлениями и интересами философа, а лишь тем, что другие «маски» диссонируют с ним ещё сильнее. Иными словами, философ является аскетом в той степени, в какой он не является ещё вполне философом.

Одновременно внутренний и внешний характер неустойчивости фигуры «философа» подчеркнуть особенно важно, чтобы ясно провести различие между Ницше и другими философами, о которых он говорит. Равно свойственное всему их кругу стремление к освобождению получает разную оценку от разных участников. Переживание особых творческих возможностей и стремление к самовластию могут быть оценены как самоутверждение, т. е. как стремление «философа» посредством своей философии обосновать, в конечном счёте, самого себя. Однако замкнутость творческих возможностей «философа» на самого себя кажется Ницше вовсе не единственным способом достижения искомой философской свободы. Освобождение указывает на что-то новое, возникающее через свободу, а не на самого освобождающегося. Обратим внимание на слова Хайдеггера из его лекций о Ницше: «Повелевание как объявление уже указанного требования и повелевание как утверждение этого требования и принятие сокрытого в нем решения – совершенно разные вещи. Изначальное повелевание и способность повелевать всегда проистекают лишь из свободы и сами являются основной формой подлинно свободного бытия. Свобода в себе (в том простом и глубоком смысле, в каком ее понимает Кант) есть творческий вымысел, безосновное основание основы в том смысле, что свобода сама полагает для себя закон своей сущности. Однако и повеление не предполагает ничего другого»<sup>188</sup>. Можно видеть, как происходит то самое превращение оценок, о котором мы только что сказали. Хайдеггер старается выяснить, в чём заключается творческий характер познания как выражения воли у Ницше, и находит, что как и у Канта – только свободная воля оказывается способной давать закон, создавать/творить что-либо: будучи

---

<sup>188</sup> Хайдеггер М. «Ницше» в 2 т. Т. 2. Спб., 2006. С. 529–530.

несвободной, она могла бы только исполнять (следовать уже созданному) закон. Возможно, здесь более уместно выглядело бы упоминание Шопенгауэра (всё же Кант разделяет познающего и действующего субъектов, тогда как Шопенгауэр усматривает их чудесное единство<sup>189</sup>), но, тем не менее, можно почувствовать и кантовский дух: высочайшая значимость автономии воли. Кажется, однако, что сам Ницше не смог бы согласиться со словами Хайдеггера – именно из-за этого акцента на автономии воли, утверждающей собственную сущность: в творчестве, производимом «философом», значимо именно не самоутверждение (это «маска», необходимая для своей защиты<sup>190</sup>), а нечто новое, странное и для самого «философа».

Наряду с «человеком-зверем» Ницше находит «зверя-философа», существование которых равно определяется как «человеческое», но положение второго является наиболее неустойчивым, рискнём сказать человеческим *par excellence*. Это означает, что «философу» и философии свойственно наиболее искусное и многообразное скрывание себя и своих движений и при этом наиболее глубокая заинтересованность в вовлечении «человеческого» в действие, то есть готовность на «эксперимент» с ним. Ницше же всегда стремится «разоблачить» эксперименты предшественников, то есть выявить те скрываемых философами стремления, которые позволяют им находиться в «пустыне»<sup>191</sup>.

---

<sup>189</sup> Шопенгауэр А. Сочинения в 6 т. Т. 3 / «О четверяком корне закона достаточно основания». М., 2001. С. 107.

<sup>190</sup> «Древнейшие философы умели придавать своему существованию и облику такой смысл, такую выдержку и такую подоплеку, что это приучало бояться их: говоря точнее, это проистекало у них из более фундаментальных потребностей, именно, из потребности самим проникнуться страхом и благоговением перед собою». [Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 5 / «К генеалогии морали». М., 2012. С. 334]

<sup>191</sup> «В каждой философии есть пункт, где на сцену выступает «убеждение» философа, или, говоря языком одной старинной мистерии: *adventavit asinus pulcher et fortissimus* [Явился осел, прекрасный и сильнейший]». [Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 5 / «К генеалогии морали». М., 2012. С.19]

Может сложиться впечатление, что позиция, которую стремится создать сам Ницше, полностью изолирована от всех прочих философских позиций, однако в той мере, в какой и она заинтересована в «философе», она не порывает с ними, а производит очередную трансформацию. Это значит, что Ницше принимает доставшееся ему философское «наследство», но меняет характер обращения с ним. Освобождение как ключевая философская задача является значимой для Ницше, но он стремится сделать её решение настолько более затруднительным, насколько вообще возможно. В этом случае он следует своему собственному подходу: для утверждения своей позиции необходимо и саморазоблачение, что подразумевает невозможность прямого воздействия на себя: «“Может быть, все в конце концов лживо? И если мы обмануты, то не обманщики ли мы сами именно поэтому? Не обязаны ли мы быть и обманщиками?” – такие мысли вращаются в нем и совращают его, заводя все дальше прочь, все дальше в сторону. Одиночество окружает его и обвивает кольцами – оно все опаснее, оно все больше душит, стесняет сердце, эта ужасная богиня и *mater saeva cupidinum*; но кто нынче знает, что это такое – одиночество? ...»<sup>192</sup> «Великое развязывание», которое должен совершить «философ», является ключевым моментом учреждения позиции и для Ницше тоже, но значение «развязывания» теперь иное: то, на что Ницше стремится направить скрытую в «философе» странность, выходит далеко за пределы самого «философа». Это означает, что эффектом «развязывания» становится уже не освобождение, поскольку : прямое действие «развязывания» – это принципиальная лживость, уничтожительность в отношении абсолютно любых ценностей, которая при этом не предоставляет никаких иных. Такое философское одиночество следует ассоциировать с «ничто».

Это движение, в котором «философ» должен начать с максимального удаления от всего, что кажется «своим», чтобы потом осуществить

---

<sup>192</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 2 / «Человеческое, слишком человеческое». М., 2011. С. 15.

возвращение к уже собственной своей позиции, напоминает некоторыми чертами позицию Плотина: «Ведь же природа души не дойдет до совершенно не-сущего, но, спустившись вниз, она дойдет до зла и, таким образом, до не-сущего, но не до совершенного не-сущего. Устремившись же в противоположном направлении, она дойдет не до иного, а до самой себя, и, таким образом, будучи не в ином, она – не в “ничто”, а в самой себе: только не в самой себе и не в сущем – значит, “в том” <...>»<sup>193</sup> Смысл такого сопоставления, разумеется, не может обнаруживаться в какой-либо сравнительной интерпретации Ницше и Плотина, но, поставленные рядом, они указывают общего противника, которого не указывали нам позиции, рассмотренные ранее: некий наиболее опустошённый способ существования, который характеризуется как «ничто». Позиция Плотина, несомненно, устроена иначе, чем ницшевская (перспективы, включающие трансцендентное и исключаяющие его, не могут быть прямо сведены друг с другом), но возможность даже внешнего контакта показывает нам одну из главных черт той позиции, которую пытается создать Ницше. Напоминая Плотина, усматривавшего помимо видимого мира ещё больший и более прекрасный умопостигаемый (в каком отношении и требуется сопротивляться «ничто»: полюс сверх-совершенства указывает и полюс «опустошённости»), он открывает помимо известного разумного мира, очерченного предшествовавшими «философами», ещё больший мир, в котором то, что называется человеческим духом, осуществляет иные движения.

Разумный философский мир мыслителя прошлого, в котором его автор может вести автономное существование, получает наиболее развёрнутую свою форму в виде философской системы, т.е. такого знания, которое способно к универсальному объяснению и охватывает собой всё, в том числе собственное будущее. Вальтер Кауфман подчёркивает, что Ницше, так же как и создатели «философских систем», говорил о философии как о науке,

---

<sup>193</sup> Плотин. «О благе, или едином» (VI, 9) / пер. Гарнцева М. А. Логос. № 3. 1992. С. 226.

однако считал необходимым избавиться от предрассудков, неотделимых от «системного» взгляда философов на самих себя: «Ницше не хотел сделать философию менее научной, скорее наоборот. Он представлял себе “весёлую науку” бесстрашного экспериментирования, которая при необходимости отбрасывает прежние позиции и по доброй воле принимает новые свидетельства... Системы ослепляют... они препятствуют критике своих предпосылок»<sup>194</sup>. Автономия философского существования, достигаемая через систему знания, является, с точки зрения Ницше, промежуточным вариантом, иными словами маской, принимаемой философом на себя. Мир, получивший универсальное объяснение, остаётся пространством жизни философа только в том случае, если он аскетически подчиняет себя этому объяснению.

Искомый же философский мир Ницше не является разумным миром в том смысле, в каком мышление ассоциировано с понятийностью, однако речь не идёт и о некоем мистическом видении (опять же, для этого необходим горизонт трансцендентного). Та свобода, которая открывается через создание понятий (что в данном случае следует считать не простой познавательной операцией, а действием, учреждающим способ существования – разумный/понятийный), оказывается чрезмерно узкой, что подразумевает не познавательную ограниченность, а ограниченность позиции. Понятия позволяют создавать другие понятия, понятия связываются друг с другом, и при том, что внутри понятий возможны различные движения, они всё-таки будут приводить опять же к понятиям. В той мере, в какой понятие освобождает «философа», Ницше предлагает освободиться и от самого понятия. «Прежнее, лишённое образов и понятий отражение изначального страдания в музыке, утоляемого в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в виде отдельных символов или примеров. Свою субъективность художник сложил уже с себя в дионисовском процессе: образ, который

---

<sup>194</sup> Kaufmann W. Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist. Princeton University Press. 1974. P. 86–87.

являет ему теперь его единство с сердцем мира, есть сцена сновидения, воплощающая как изначальный антагонизм и изначальное страдание, так и изначальное наслаждение иллюзией»<sup>195</sup>, – так объясняет Ницше свои слова о том, что подлинный художник немислим без объективности и бескорыстности. Художественное (творческое) действие, чтобы состояться как именно творческое, должно соотнести себя с горизонтами, имеющими предельный характер: поскольку речь идёт о созидании нового мира, постольку необходимо столкновение с опасностью полного разрушения. Уже в самом первом своём произведении Ницше не следует за Шопенгауэром, повторяя его действия как «философа»: творческая задача – это созидательная задача, она указывает мир, в котором возможно расслоение, не приходящее к рассыпанию (устранение трансцендентного не запрещает трансцендирование). Тем самым, не производимое в самом субъекте теперь обладает наибольшей значимостью (мы видим, как Ницше трансформирует значимость субъекта, не отвергая её): действия, соотносимые с фигурой «философа», указывают прежде всего мир, который ещё не был известен, или иначе – некий неизвестный мир.

Ключевой философский вопрос об автономии/«освобождении» становится в ницшевской позиции тем элементом, который позволяет производить оценку позиций других философов. Стремясь провести разоблачение каждой из них, Ницше заинтересован, прежде всего, в обнаружении ряда предполагаемых ими движений, очерчивающих область, в которой возможна философия. Ряд позиций, пытающихся обосновать эту возможность через обращение к уникальному положению разума, Ницше сталкивает друг с другом, что позволяет показать их общую черту: тенденцию самоутверждения. Его же собственный философский проект направлен на борьбу с самозамкнутостью позиции «философа», неприемлемой из-за того, что достижение автономии не может быть

---

<sup>195</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 1/1 / «Рождение трагедии». М., 2012. С. 40.

основано прямо на некой самости, но требует для себя создания нового мира, то есть автономность возникает через творчество.

Новизна выступает в отношении к творчеству философа как постоянно действующий принцип. Недостаточно создать автономный мир философского мышления, отличающийся от всех других: нужно продолжать трансформировать его, чтобы не допустить его замыкания на самого себя. Схожая логика, по мнению Кауфмана, стоит за стилистическим многообразием ницшевских текстов: «Что действительно непревзойдённо, так это сочетание единства и разнообразия. Ницше не пробует здесь один, а там какой-то другой стиль. Каждый его эксперимент настолько ницшеанский во всех его сильных и слабых сторонах, что не составляет труда опознать руку автора в любом его тексте. Почти невольно Ницше мигрирует от стиля к другому стилю в поисках адекватного средства выражения. Каждый из стилей нёс на себе печать Ницше, но рано или поздно оказался непригоден для поставленной задачи, и это толкнуло Ницше навстречу новому стилю. Несмотря на это, все эксперименты согласуются друг с другом, поскольку они не являются всего лишь прихотью Ницше. Единство его стилистических экспериментов можно назвать “экзистенциальным”»<sup>196</sup>.

Автономия философского знания Ницше воспринимается и в своём случае, и в случае предшественников как неизбежно личностная характеристика: философ всегда открывает автономию, в которой стремится жить сам, даже если он считает её частью универсального объяснения. И если условием автономии является неустранимая новизна, непрерывное открытие мира, то философ оказывается в ситуации, когда он сам приобретает черты открываемых миров. Свасьян описывал такое положение применительно к Ницше: «Машина – машина стиля, однажды заведенного и действующего уже вполне машинально, во всяком случае обнаруживающего опасную тенденцию опережения сознания и как бы уже пренебрежения

---

<sup>196</sup> Kaufmann W. Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist. Princeton University Press. 1974. P. 93.

сознанием. Ситуация, крайне типичная для «позднего» Ницше: глядя на мир из многих лиц, не видеть собственного лица. <...> Если позволительно воссоздавать биографию Ницше как своего рода биомиф... то эта символика окажется основополагающей для всей его жизни. Ранний Ницше – герой в лабиринте с путеводной нитью стиля – и поздний Ницше – герой, преданный стилем, и уже сплошной лабиринт стиля без героя»<sup>197</sup>. Принципиальная новизна является персональным риском философа, поскольку не позволяет использовать даже собственное мышление в качестве критерия для оценки своего труда. Философский мир, лицом которого выступает Заратустра, оказывается той частью ницшевского проекта, которую его автор не может полноценно контролировать.

Позиция автора «Заратустры», таким образом, одновременно определяет Ницше и лишает его определённости как философа. Шон Бёрк формулирует это положение как парадокс: «Ницше не ставит своё имя на текст так, чтобы обеспечить ясное понимание своих намерений. Он (при/под)писывает свой текст неопределённости, будущему, в котором его намерения будут ясно раскрыты <...> Он игнорировал этические ограничения налагаемые подписью, и давал своё имя совершённом преступлению [transgression] <...> Ницше ставит свою подпись так, как это мог бы сделать герой трагедии – признавая ответственность за поступок, совершённый без оглядки на этику»<sup>198</sup>. Философский мир, созданный Ницше, чтобы состояться в искомой автономии, требует от автора признать своим всегда ещё не известное содержание, т. е. фактически признать себя автором того, что ещё только будет создано. Аналогичное состояние характерно и для Заратустры как центрального персонажа Ницше: он выступает пророком того, что неизвестно ему самому.

---

<sup>197</sup> Свасьян К. Фридрих Ницше: мученик познания // Фридрих Ницше. Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1996. С. 27, 31–32.

<sup>198</sup> Sean Burke, *The Ethics of Writing. Authorship and Legacy in Plato and Nietzsche*. Edinburgh University Press, 2008. P. 210.

Фигура философа оказывается неизбежно эксцессуальной. Внутреннее стремление к автономии заставляет его постоянно скрывать и разоблачать самого себя. Это приводит философа к необходимости создания новой реальности, некоего философского мира, независимого от любого другого. В отношении этого мира философ, так же, как и Заратустра в отношении своих «плодов», не может провести ясную границу, где заканчивается его существование, а где начинается существование этого мира. Эксцесс в случае философского знания заключается в том, что философ перестаёт быть только человеком, и, тем не менее, фактически он остаётся тем же самым, чем был всегда. Аналогично этому, Заратустра никогда не может быть назван исключительно литературным персонажем, и всё же ничем иным фактически он не является.

\*\*\*

Эксцесс был рассмотрен нами как особая форма знания и как форма жизни философа. На уровне знания эксцесс стремится преодолеть понятийно-дискурсивные границы, а также избавиться от какой-либо предпосылочности. Искомой целью эксцесса оказалось принципиально непредвиденное знание, сохраняющее неопределённость даже после дискурсивного закрепления. В случае знания, которое производит философ, стремление к отказу от любых предпосылок приводит к возникновению идеи автономного существования и автономного мышления. Философ как эксцессуальная фигура подвергает себя процедуре разоблачения, чтобы сформировать собственную реальность, что делает его позицию схожей с позицией Заратустры.

#### **Гл.4. Проблема автономии текста «Так говорил Заратустра».**

Сформулированные в предыдущей главе черты эксцесса: отказ от ясности смысла, внезапное порождение смысла и автономия, – требуют дальнейшего уточнения. Обозначенная цель эксцесса, создание нового мира, будет казаться абсурдной, если мы не проанализируем способы, которыми Ницше предлагал осуществлять такое «сотворение». В четвёртой главе мы рассмотрим отношения между автором «Так говорил Заратустра» и главным героем произведения. Объектом нашего интереса будут формы связи между ними, учреждающие автономию Заратустры. Затем мы проанализируем представления Ницше о текстуальности, а именно способность не только персонажа, но и текста вообще сохранять автономию относительно своего автора.

##### **4.1. Насилие как дискурсивная форма.**

Метафорика насилия составляет достаточно заметную часть содержания текстов Ницше, и «Так говорил Заратустра» предоставляет несколько наиболее известных примеров: «Что падает, то нужно еще толкнуть!»<sup>199</sup> и «Идёшь к женщинам? Не забудь плётку»<sup>200</sup>. Эпатажность подобных фраз или рассуждений, не следует принимать за чистую монету. Интерпретация центрального произведения Ницше станет результативной только в том случае, если мы будем считать его философским автором, который осознанно практиковал те или иные формы дискурса. Само появление риторики насилия у Ницше и систематическое обращение к ней имеет определённую причину, выявление которой позволит описать методологическую интуицию, руководящую текстом «Так говорил Заратустра».

Прежде всего, стоит обратить внимание на то, насколько широко в «Заратустре» представлено насилие. В весьма различных контекстах оно позиционируется как необходимая часть трансформации ценностей, которую проповедует Заратустра. Например, глава «О грезящих об ином мире»:

---

<sup>199</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 213.

<sup>200</sup> Там же, С. 70.

«Немало людей шло в пустыню и убивало себя, потому что они уставали быть битвой и полем битвы добродетелей. <...> Человек есть нечто, что должно превзойти, и потому ты должен любить свои добродетели, – ибо от них ты погибнешь»<sup>201</sup>. Человек, вступающий в эту трансформацию, занимает специфическую позицию по отношению к остальным людям (вероятно, её можно назвать позицией судьи), о чём говорят главы «О сострадательных» и «Об отребье»: «Запомните также и эти слова: всякая великая любовь выше всего своего сострадания: ибо то, что она любит, она еще хочет – создать! “Себя самого приношу я в жертву своей любви, и ближнего своего подобно себе” – такова речь всех созидающих. Но все созидающие тверды»<sup>202</sup>; «И, подобно ветру, хочу я однажды еще подуть среди них и своим духом отнять дыхание их духа: так хочет мое будущее»<sup>203</sup>. Схожая идея, о предпочтительности гибели для тех, кто не способен преодолеть себя и привязанность к прежним ценностям, встречается в главе «О прохождении мимо»: «Мне противен этот большой город, не только этот шут. И здесь и там нечего улучшать, нечего ухудшать! Горе этому большому городу! Мне хотелось бы увидеть огненный столб, в котором сгорит он! Ибо такие огненные столбы должны предшествовать великому полдню»<sup>204</sup>. Радикальность предлагаемых Заратустрой переоценки ценностей и перехода по ту сторону добра и зла становится видна в отрывках, подобных этому отрывку из главы «О старых и новых скрижалях»: «”Ты не должен грабить! Ты не должен убивать!” – Такие слова считались некогда священными. Но я спрашиваю вас: когда на свете жили лучшие разбойники и убийцы, как не тогда, когда эти слова были священны? Разве во всякой жизни нет – грабежа

---

<sup>201</sup> Там же, С. 37.

<sup>202</sup> Там же, С. 93.

<sup>203</sup> Там же, С. 102.

<sup>204</sup> Там же, С. 183.

и убийства? И считать эти слова священными разве не значило – убивать саму истину?»<sup>205</sup>

Глава «О пути созидающего» из первой части «Заратустры» показывает смежность между насилием, одиночеством и творчеством: «Одинокий, ты идешь по пути к самому себе! И твой путь идет мимо тебя самого и твоих семи демонов! <...> Твоим желанием должно быть сжечь себя в собственном пламени; как же хотел ты обновиться, не сделавшись сперва пеплом! Одинокий, ты идешь путем созидающего: бога хочешь ты создать себе из своих семи демонов! Одинокий, ты идешь путем любящего: себя самого любишь ты и потому презираешь себя, как презирают только любящие. <...> С моими слезами иди в свое уединение, брат мой. Я люблю того, кто хочет в созидании быть превыше самого себя и так погибает»<sup>206</sup>. Заратустра предлагает условному собеседнику использовать самого себя одновременно как средство и цель некоего творческого действия, причём использовать себя как средство творчества здесь подразумевает разрушение себя. Насилие в отношении себя самого имплицитно позиционируется в этом отрывке в качестве общей формы жизни человека, желающего стать свободным.

Та же самая смысловая смежность реализуется при описании проповеди самого Заратустры. Глава «Самый тихий час» показывает беспомощного перед лицом «безмолвного голоса» (*sprach es ohne Stimme*)<sup>207</sup> пророка, который боится собственной проповеди. Следует подчеркнуть, что главный герой боится не опасностей, связанных с его миссией, а проповеди самой по себе. Голос говорит ему: «Скажи свое слово и разбейся!»<sup>208</sup> – но Заратустра отвечает, что слово вовсе не принадлежит ему. Общий контекст философии Ницше не позволяет хоть сколько-нибудь адекватно предполагать, что его путь одинокой проповеди восходит к фигуре Бога даже метафорически. Это

---

<sup>205</sup> Там же, С. 206.

<sup>206</sup> Там же, С. 67.

<sup>207</sup> eKGWB, Za-II-Stunde.

<sup>208</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 152.

означает, что источник проповеди Заратустры нельзя позиционировать как трансцендентный в каком бы то ни было смысле, и это создаёт специфическую трудность для интерпретации. Голос не является руководителем пророка: кажется, что Заратустра вообще не имеет кого-то, кроме него самого, кто отправил бы его проповедовать, и всё же он воспринимает собственное учение как источник насилия над ним самим.

Наконец, чтобы завершить первоначальный обзор темы насилия, обратим внимание на пастуха из главы «О видении и загадке»<sup>209</sup>. После разговора с духом тяжести Заратустра внезапно погружается в состояние, подобное сновидению (то же самое было и в главе «Самый тихий час»), и сталкивается с пастухом, которому заползла в рот чёрная змея. Её невозможно было вытащить, и поэтому главный герой стал кричать, чтобы пастух откусил ей голову. Убивший таким образом змею человек описывается затем как освобождённый, тот самый одинокий созидатель. Образ этот важен для нас по той причине, что Ницше в нём устанавливает дополнительное смысловое сопряжение: насилие является не только негативным условием творческого действия (разрушение себя), но и формой позитивного утверждения, полагания себя. При этом Заратустра не указывает на этого пастуха как на предметное воплощение своей проповеди или её реализацию: он называет его «загадкой».

Во всех названных отрывках обнаруживается смысловая неопределённость, характерная для позитивной части созидания себя, то есть для цели освобождения. Мы не можем уверенно утверждать, что знаем искомый результат проповеди Заратустры. Ницше сообщает о нём только энигматически, по большей части наполняя речи главного героя лишь описаниями того, как нужно действовать, чтобы достичь «свободы», и не говорит непосредственно, что она собой представляет. Это заставляет нас задаваться вопросом о том, что вообще означает практиковать насилие в контексте произведений Ницше. Наиболее эксплицитным источником в этом

---

<sup>209</sup> Там же, С. 163–164.

случае является вторая часть «К генеалогии морали», где устанавливается роль насилия в создании мира идеалов. Под этим миром в данном случае подразумевается стратегия регулирования и трансформации человека, которая должна сделать его поведение стабильным: как пишет Ницше, развить в нём способность давать обещания и держать слово<sup>210</sup>. Одним из элементов моральной селекции является наслаждение насилием. Фактически, речь идёт об обмене: должник возвращает кредитору убытки, понесённые из-за плохой памяти должника, предоставляя ему своё тело для наказания<sup>211</sup>. Этот момент рассуждения Ницше может казаться контринтуитивным: речь идёт именно о символическом возмещении через физическое насилие; важно не столько возместить причинённый ущерб, сколько удовлетворить раздражённую волю. Тем самым, практика наказания, в рамках которой насилие являлось, по словам Ницше, праздником<sup>212</sup>, производит в воле эффект, который можно назвать «удвоением мира»<sup>213</sup>. Реальностью насилия является не физическое страдание, а производимый символ, но при этом он имеет не интеллектуальную, а чувственную природу.

Среди прочего, исходя из сказанного, можно сделать предположение, что именно насилие, к которому, согласно Ницше, восходят все религиозные идеи, осуществляет трансцендирование человека. Кауфман обращает внимание на то, что, согласно Ницше, специфическая заинтересованность в насилии объединяет дикаря и святого как противоположные полюса морального спектра, минимальную и максимальную точку: «В нижней точке находится варвар, который мучает своего соседа, а в высшей точке находится аскет, который мучает самого себя»<sup>214</sup>. Их общим основанием является стремление воли наслаждаться своим влиянием на другого, которое

---

<sup>210</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 5 / «К генеалогии морали». М., 2012. С. 273–276.

<sup>211</sup> Там же, С. 279–281.

<sup>212</sup> Там же, С. 283, 286, 295.

<sup>213</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6. / «Сумерки идолов». М., 2009. С. 33–34.

<sup>214</sup> Kaufmann W. Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist. Princeton University Press. 1975. P. 196.

постепенно превращается в стремление наслаждаться влиянием на самого себя. Различие между насилием в том и в другом случае не является фундаментальным: варвар и аскет – это два состояния одной и той же воли, которая постепенно меняет свой предмет с фактического на идеальное, но сохраняет неизменным образ действия. Именно поэтому идеалы, которые аскет формулирует, затем оказываются навязаны людям, чья воля направлена преимущественно на фактическое: дело во внутреннем родстве двух типов воли. Соответственно, можно было бы сказать, что «варвар» мучает соседа не только ради фактического удовлетворения, но и в качестве эксперимента, поскольку его воле недостаточно лишь фактического. Не должен ли тогда Ницше избегать дискурса насилия в отношении своего центрального персонажа, проповедующего освобождение от «удвоенного» мира?

Поиск ответа на этот вопрос приводит нас к немногочисленным собственно методологическим рефлексиям Ницше. В отрывке из «Сумерок идолов» он описывает эстетическое состояние как состояние «опьянения»: «<...> чувство возрастания силы и полноты. Из этого чувства мы отдаем кое-что вещам, мы принуждаем их брать от нас, мы насилуем их<sup>215</sup>, – это явление называют идеализированием. <...> идеализирование не состоит, как обыкновенно думают, в отвлечении или исключении незначительного, побочного. Скорее решающим является чудовищное выдвигание главных черт, так что другие, благодаря этому, исчезают»<sup>216</sup>. Насилие в отношении вещи подобно насилию в отношении должника: оно трансформирует её существование таким образом, чтобы вещь перестала быть просто тем, что она есть. «Падение ниц перед *petits faits* недостойно цельного художника»<sup>217</sup> – творческое действие раскрывает вещи, делая их больше того, чем вещи являлись сами по себе. Формой этого действия является насилие: фактическое существования вещи устраняется, обесценивается и перестаёт

---

<sup>215</sup> Vergewaltigen [eKGWB, GD-Streifzuege-8] – буквально «изнасиловать».

<sup>216</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6. / «Сумерки идолов». М., 2009. С. 64–65.

<sup>217</sup> Там же.

приниматься во внимание, но при этом происходит символическое «усиление» вещи.

Сара Кофман акцентировала внимание на том, что метафорическое «раскрытие» вещи, согласно Ницше, не является раскрытием какого бы то ни было её смысла, поскольку сфера существования вещи никак не пересекается со сферой существования художника<sup>218</sup>. Метафора, конструируемая художником для описания вещи, в конечном счете, заменяет ему эту вещь, без обоснования, исходя исключительно из его действия по производству метафоры. В случае эстетических состояний это означает, что идеализация вещи становится попыткой художника распространить созданные им метафоры на вещи условно «непосредственным» образом: он заставляет вещи вести несвойственное им субъективное существование.

Следует, однако, обратить внимание на то, что интенсификация происходит не только с вещью, входящей в эстетическое состояние, но и с художником: «Ключевой остается легкость метаморфоза, неспособность не реагировать (подобно некоторым истеричным субъектам, которые также, по первому знаку, входят во всякую роль). Для дионисического человека невозможно не поддаться какому-либо внушению, он не проглядит ни единого знака аффекта, он наделен наивысшей степенью понимающего и угадывающего инстинкта, равно как и наивысшей степенью искусства передачи. Он залезает в любую шкуру, в любой аффект: он постоянно преобразается»<sup>219</sup>. Судя по всему, Ницше считает, что в эстетическом состоянии художник отличается от вещи, которую он трансформирует, лишь некой мерой трансформации. Претерпев насилие и преобразившись, вещь остаётся в творческом действии в порядке прошлого, тогда как художник является как бы непреходящим моментом теперь. В других текстах<sup>220</sup> Ницше замечает, что творческое состояние действительно хорошо описывается

---

<sup>218</sup> Sarah Kofman, *Nietzsche and Metaphor*. Stanford University Press, 1994. P. 42.

<sup>219</sup> Там же, С. 66.

<sup>220</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6 / «Ессе homo». М., 2009. С. 255–256.

термином «вдохновение», то есть открытостью условной «высшей силе» и трансляцией её могущества на вещи. Это, однако, не изменяет описанной выше позиции художника: внутри эстетического состояния происходит трансформация обеих сторон, а различаются они лишь степенью силы.

Сказанное позволяет лучше понять, как именно наслаждение насилем связано с возникновением мира идеалов. Возмещение долга, который фактически следовало бы вернуть в виде тех же самых благ, которые были ссужены, происходит в ином порядке реальности. Заимодавец получает фантастическое возмещение, так как право на праздничное насилие, предоставленное ему, не может фактически возместить ему понесённые потери. Из этого возникает и иной смысл наказания для должника: его пытаются не потому, что материальные условия мира требуют пытки для возмещения долга, – а ради самой идеи вины. Он должен отдать страдания своего тела не в силу обстоятельств, а ради того, что он в принципе виноват. Таким образом, его конкретный поступок, приведший к потерям благ заимодавца, универсализируется в масштабе всего его существа: он перестаёт быть просто собой, совершившим определённый поступок человеком, и становится Виновным, то есть существом, которое сделали символом вины вообще, избыточно. Нельзя не заметить, что эта трансформация подходит под описание трансформации, производимой творческими действиями художника в вещах. И нельзя не заметить также, что люди, осуществляющие наказание, и, следовательно, занимающие позицию художника по отношению к пытаемому, оказываются вовлечены в ту же трансформацию, поскольку их действия приобретают вместо фактического некое фантастическое значение. Насилие, тем самым, перестаёт быть просто отдельным фактом и становится посредством эстетического действия символом Долга и Вины.

Реальность символа, повторим ещё раз, имеет фантастический характер, и в контексте связи символической реальности и насилия следует обратить внимание на некоторые ходы мысли Ж. Батая, совершённые им в работе

«Внутренний опыт». Терминологически в тексте Батая соответствует обсуждаемой нами паре фактического-фантастического пара замкнутого-завершённого. Последние являются некими супер-общими онтологическими характеристиками вещей: «Существа не завершены по сравнению друг с другом, ... человек – по сравнению с Богом, который завершён лишь потому, что воображаем»<sup>221</sup>. Батай пишет о реальности индивидов как о реальности замкнутой, то есть частичной, полученной путём вычитания и в этом смысле ослабленной. Попытка произвести вместо операции вычитания сложение, достижение завершённости, суммы реальности – всегда означает разрыв в индивидуальностях, то есть событие, в котором они наносят себе «рану» (один из наиболее частых примеров такого события – безудержный смех). Вещи, открывающие раны друг другу, обнажают свою частичность и уязвимость перед полнотой реальности – и в меру этого перестают быть индивидами, охватываются избытком силы<sup>222</sup>. Достижение этого состояния, которое многим напоминает эстетическое состояние в понимании Ницше, Батай называет «сообщением», а событие, которое позволяет достигнуть его – «жертвоприношением».

Именно статус «жертвоприношения» и является главным объектом нашего интереса. Преодоление фактичности вещи через нанесение раны означает усиление её реальности, однако при этом она становится всё в меньшей степени собой. Завершённая реальность, которой в полной мере является реальность божественного, оказывается не вещественной, а воображаемой (или, как мы говорили выше – символической). Полнота реальности, достигаемая через жертвоприношение, недоступна для индивидов, – поэтому они должны подвергнуться трансформации и стать символами. Бог же, добровольно приносящий себя в жертву и предоставляющий людям роль палачей, становится тогда символом раг

---

<sup>221</sup> Батай Ж. Сумма атеологии. М., 2016. С. 281–282.

<sup>222</sup> Там же, С. 408.

excellence, то есть наиболее завершённой вещью: лишённой фактичности, полностью воображаемой.

Действие, подобное действию Бога, то есть добровольное жертвоприношение, является целью индивида, преодолевающего себя, и, на что Батай специально обращает внимание, оно точно так же нуждается в палачах, одновременно играющих роль зрителей, которые не входят в состояние полноты в равной мере: «Замкнутость требует этого нескончаемого скольжения: не было бы никакого сознания смерти (и свободы, которой оно одаривает необозримостью человеческих существований), если бы не было к смерти движения, но сознание смерти перестает быть, едва лишь смерть сделает свое дело. Вот почему эта словно бы затянувшаяся агония всего, что есть – человеческого существования в лоне небес – требует, чтобы на нее глазело великое множество тех, кто хоть как-то живет»<sup>223</sup>. Иными словами, мучители лишь внешне, фактически владеют телом того, кто подвергается пыткам, однако в качестве воображаемого, символа – он притягивает мучителей к себе, вовлекает их в трансформацию; они составляют необходимую пару.

Попробуем проанализировать схему связи насилия и творческого действия в тексте «Так говорил Заратустра». Выше мы уже отмечали двойственный статус главного героя: находясь в состоянии смысловой неопределённости, он демонстрирует некоторые черты объекта творческого насилия. Речь идёт, прежде всего, о невозможности ясно утверждать, в чём заключается цель проповеди Заратустры. Главный герой не может дать полный отчёт о себе и финальном смысле своего учения, как если бы он не вполне владел собой. То, что фактически является его словами, записанный текст, содержащий его речь как персонажа – не является ключом к пониманию его самого. Заратустра больше самого себя: если считать телом персонажа запись, предложенную нам для прочтения, то изучая это тело, мы не обнаружим искомый смысл героя. Иными словами, Заратустра

---

<sup>223</sup> Там же, С. 167.

трансцендируется своей проповедью, а силой, производящей трансцендирование, можно было бы считать Ницше в качестве автора. Однако одновременно с этим некоторые черты объекта насилия, уже со стороны Заратустры, демонстрировал и сам Ницше. В письмах и изданных текстах он многократно указывал, что его центральный персонаж является источником его ключевых идей<sup>224</sup>, что Заратустра составляет новый мир, который Ницше приходится в одиночку нести на себе<sup>225</sup>, а также, что он сомневается в действительной значимости Заратустры<sup>226</sup>, который может являться всего лишь пустым вымыслом.

Обратим внимание на одно из этих высказываний: «Но с тех пор, как у меня на совести мой Заратустра, я чувствую себя как зверь, которому снова и снова наносят рану <...> Понять и внутренне пережить хотя бы шесть фраз этой книги, – мне кажется, одно это способно возвести каждого в некий высший, незнакомый ранг смертных. Однако нести на себе весь мир этой книги ... никогда ещё доселе невиданного и неслыханного, а затем, попытавшись поделиться им, то есть облегчить своё бремя, встретиться лицом к лицу с мёртвым тупым одиночеством, – это, я скажу, чувство, с которым едва ли что сравнится». Мы видим, что Ницше не занимает по отношению к «Заратустре» позицию автора, обладающего преимущественным правом на смысл произведения. Не будет преувеличением сказать, что в случае данного текста – именно произведение владеет своим автором, или иначе – что автор отдаёт себя во власть своего произведения и соглашается на мучения, связанные с авторством: «Годы во время и главным образом после «Заратустры» были ни с чем не сравнимым бедствием. Дорого расплачиваешься за то, что ты бессмертен: за это не раз умираешь при жизни»<sup>227</sup>. Кроме того, можно заметить, что Ницше указывает

---

<sup>224</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6 / «Ессе homo». М., 2009. С. 189, 203, 228 и т.д.

<sup>225</sup> Ницше Ф. Письма. М., 2007. С. 322.

<sup>226</sup> Там же, С. 202.

<sup>227</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6 / «Ессе homo». М., 2009. С. 257.

в качестве одной из сторон насилия над собой условную публику, читателей, для которых «Заратустра» не смог стать хоть сколько-нибудь значимым символом. Смысл мучения, осуществляемого зрителями, заключается, однако, не в том, что они отвергают сказанное им Ницше, а в том, что они остаются чужды его произведению. Никто не может проникнуть внутрь отношения насилия, связывающего Ницше и Заратустру, даже если Ницше, на правах фактического автора, пытается кого-то туда пригласить. Вероятно, в данном случае можно говорить о том, что состояние неопределённости, источник которого нами пока не указан, охватывает равно и автора, и персонажа, то есть эстетическое действие, производшее текст «Так говорил Заратустра», требует взаимного насилия автора и произведения.

Ключевым вопросом, однако, остаётся следующий: если в случае наказания должника насилие производило символы Долга и Вины, что тогда производится насилием, связанным с текстом Ницше? Нами было отмечено, что одна из основных тематизаций насилия в «Так говорил Заратустра» – это освобождение и создание нового Я. Дополнительный намёк на смысл творческой роли насилия содержится в дневниковых записях Ницше, соотнесённых с написанием «Заратустры». Среди них существенными для данного рассуждения являются следующие отрывки: «Причинять боль тому, кого мы любим, – вот дьявольщина. По отношению к нам самим это состояние героического человека – высшее насилие. То же и со стремлением к противоположности. <...> Высшая любовь к Я, если она подает себя как героизм, предполагает и страсть к самоуничтожению, то есть жестокость, насилие над самим собой. <...> Безусловная преданность и добровольное претерпевание боли от любимого, стремление быть истязаемым. Преданность становится упрямством против самого себя. С другой стороны, любимый, мучающий любящего, наслаждается своим чувством власти – в особенности, если при этом тиранит себя самого: это двойное осуществление власти. Воля к власти становится упрямством против самого себя»<sup>228</sup>.

---

<sup>228</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 10. М., 2010. С. 28–29.

Несмотря на то, что сказанное здесь не относится прямо к художественному действию, нельзя не заметить соответствие: герой – это человек, который производит наслаждение насилием в одиночку, и, следовательно – трансформирует себя в некий символ без участия других. Ницше называет это действие любовью, поскольку любовь является одной из наиболее ярких форм описанных выше эстетических трансформаций, идеализации и опьянения: объект любви всегда больше самого себя, находясь внутри некоего эстетического состояния. В том случае, если обе стороны творческого насилия совпадают в одном лице, то любовь реализуется как стремление уничтожить самого себя для того, чтобы возникла другая самость.

Вопрос, тем не менее, этим ещё не может быть закрыт, так как по-прежнему остаётся неясным, что именно производится в героическом насилии, – что значит создать новое Я? Обратим внимание на два комментария. Первый принадлежит М. Хайдеггеру и касается анализа эстетических состояний. Хайдеггер, раскрывая понимание эстетики у Ницше как воли к власти, указывает на идею формы как на искомое внутри эстетического состояния. То главное, избыточное по отношению к факту, что открывается посредством опьянения в вещи, он называет формой: «Область, в которой состояние нарастающей силы и полноты сущего совершает себя самое»<sup>229</sup>. Существенным моментом раскрытия формы в вещи является выход за пределы наличных границ субъективного и объективного, то есть ни автор, ни его произведение не остаются автономными и равно оказываются охвачены эстетическим состоянием<sup>230</sup>. Следует, однако, ввести в эту схему насилие, так как рассуждение Хайдеггера не включает в себя рассмотрение его творческой роли. Действительно, как мы уже отмечали, созидательное насилие, особенно в том случае, когда оно направлено на самого художника, имеет взаимный характер и производит трансформацию обеих сторон насилия. Тем не менее, кажется не вполне возможным назвать

---

<sup>229</sup> Хайдеггер М. «Ницше» в 2 т. Т. 1. Спб., 2006. С. 121.

<sup>230</sup> Там же, С. 125.

синонимичными хайдеггеровское описание эстетического действия и то описание, которое было дано нами через ницшевские тексты. Для Ницше насильственный характер эстетического имеет ключевое значение: оно производит символ, создаёт некую фантастическую реальность, которая должна заменить собой фактическое, уничтожив его. Чего-либо подобного в анализе Хайдеггера не просматривается: говоря о форме как о чём-то открываемом или открывающемся, а не производимом, он предлагает способ понимания, в котором насилие по умолчанию не может стать характеристикой эстетического.

Второй комментарий принадлежит Ж. Деррида и связан с его прочтением предисловия к «Ессе Номо». Он концентрируется на фразе «Я живу на свой собственный кредит, и, быть может, то, что я живу, – всего-навсего предрассудок?..»<sup>231</sup>, чтобы показать дискурсивную дистанцию, которую Ницше стремился выстроить относительно самого себя. В качестве автора своих текстов он, странным образом, отказывается от авторства, поскольку фактическое авторство, то есть обстоятельства, в которых он стал причиной появления своих произведений, не может обеспечить текстам их действительную значимость. Например, быть автором «Так говорил Заратустра», как мы уже говорили, должно означать быть автором ранее неизвестного никому мира: нет никакого смысла привязывать этот мир к фактическому существованию Ницше. Именно поэтому ему необходимо создать себе другое имя, фантастическое, имя-символ. Однако, поскольку это именно он является автором своих произведений, только сам Ницше может дать себе имя, соответствующее его текстам. Он становится своим собственным должником, притом долг его заключается в его собственном имени, то есть в том, что едва ли может быть возвращено<sup>232</sup>. Для нашего вопроса о смысле создания нового Я это имеет следующее значение: в ситуации взаимного творческого насилия нельзя указать, какая сторона

---

<sup>231</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 6 / «Ессе homo». М., 2009. С. 187.

<sup>232</sup> Деррида Ж. Ухобиографии. Спб., 2012. С. 55–62.

является мучителем, а какая мучеником. Новое, освобождённое Я является автором и результатом эстетического действия в равной мере и не присутствует в самом моменте производства. Можно сказать, что герой, творящий самого себя, приходит как бы из будущего, то есть искомое значение символа, который создают Ницше и Заратустра, фактически отсутствует и не может быть обнаружено в тексте «Так говорил Заратустра».

В этом можно увидеть своеобразный способ переворачивания того «удвоения мира», которое характерно для эстетического производства символов. Заратустра в качестве персонажа трансцендируется своей проповедью: будучи её голосом, он не владеет смыслом того сообщения, которое должен донести. Ницше, одновременно с этим, трансцендируется своим собственным текстом. Будучи автором, он создаёт персонажа и в этом смысле владеет им, однако он не может дать исчерпывающий отчёт о смысле своего персонажа и его слов: «Есть три одиночества – одиночество созидającego, одиночество ожидающего и одиночество стыда. Я знаю слово и знак сверхчеловека, но не говорю, не открываю этого себе самому. Жить в стыде перед великой истиной»<sup>233</sup>. Оба они, автор и герой произведения, находятся на границе того плана реальности, который является основанием производимого ими символа, но они никогда не указывают на него даже негативно или косвенно. Новая самость, свободное Я, если именно его считать искомой целью текста «Так говорил Заратустра», присутствует всегда в качестве загадки или метафоры, то есть в качестве символа, который не отсылает нас к самой вещи, – или иначе, который производит бесконечное отсылание. Соответственно этому, творческое насилие приобретает в случае Заратустры новое измерение: оно создаёт ситуацию, внутри которой символ никогда не оформляется полностью, что позволяет насилию стать бесконечным, то есть трансцендировать без полагания чего-либо трансцендентного.

---

<sup>233</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 10. М., 2010. С. 420.

Описание насилия как одного из руководящих принципов построения текста «Так говорил Заратустра» имеет для его интерпретации и методологического анализа ключевое значение. Мы понимаем, исходя из всего сказанного, что если мы стремимся получить некий конечный ответ о целях, вложенных в это произведение, то вести концептуальную, содержательную интерпретацию текста будет непродуктивно. Насилие является не только тематическим, но, что намного важнее, формальным и методологическим элементом «Так говорил Заратустра».

#### **4.2. Телесность текста «Так говорил Заратустра».**

В предыдущих главах, анализируя ницшевские представления о риторике, мы показали возможность обобщить ключевую характеристику главного героя, смысловую неопределённость, на весь текст «Так говорил Заратустра». Это позволило сформулировать представление о риторическом режиме Rausch, руководящем Заратустрой. Аналогичную операцию можно провести по отношению к концепту творческого насилия. Трансгрессивный комплекс автора и персонажа, возникающий в «Так говорил Заратустра», требует в качестве условия для своего существования соответствующего изменения онтологического статуса текста. Можно предположить, что эксцессуальное произведение должно оказывать трансформирующее влияние не только на автора и персонажей, но также и на сторонних читателей. Необходимо выявить на уровне объектности текста то, что могло бы нарушить нормальные границы между текстом и читателем.

Эксцесс как сочетание исключаящих друг друга черт трансформирует отношение, которое Ницше подвергал пересмотру непрерывно на протяжении своей жизни. Эксцесс сдвигает границу концептуального и вне-концептуального в нашем знании. Обратим внимание на письмо Георгу Брандесу 8 января 1888 года (речь идёт о книге «По ту сторону добра и зла»): «Ни одного разумного слова не привелось мне услышать, не говоря уж о разумном чувстве. Что дело здесь идёт о развёрнутой логике совершенно определённой философской впечатлительности <...> не пришло в голову,

думаю, даже самым благожелательным моим читателям. Ничего подобного не “переживали”...»<sup>234</sup> Ницше явно пытается установить новый порядок чтения. Несмотря на то, что его текст написан (при всех оговорках) с использованием известных философских понятий, ни сами понятия, ни логические отношения между ними не являются руководящей нитью понимания. Утверждается, что исходным основанием и необходимым результатом чтения должно быть нечто, находящееся за пределами чтения самого по себе. Однако, это основание не отменяет чтения, как если бы оно учреждало некий вне-дискурсивный источник знания, более ясный, подлинный и т.д. Подобно другим рассмотренным чертам ницшевского текста, написанное слово и обозначаемое им понятие содержат в себе нечто намного большее, чем кажется.

Ницше открыто говорит это: «Что, например, до моего “Заратустры”, то я никому не позволю слыть его знатоком, кто хоть однажды не был бы ранен глубоко и хоть однажды глубоко не восхищен каждым его словом»<sup>235</sup>. Фраза из текста «Так говорил Заратустра» побуждает понимать эти слова буквально, чем принято: «Из всего написанного люблю я только то, что пишется своей кровью. Пиши кровью – и ты узнаешь, что кровь есть дух»<sup>236</sup>. Чтение понимается здесь не как процедура передачи смысла с помощью некоторых знаков и даже не как то или иное смысломерное событие (экзистенциально измеренный акт понимания), но почти буквально как телесное столкновение с написанным текстом. Ключевое слово – почти, так как едва ли Ницше подразумевает, что книга фактически написана кровью или наносит нам физическую рану. Тем не менее, здесь обнаруживается не совсем то, что обычно называют метафорой (то есть неким субъективным выражением): книга, будучи сложноустроенным знаком, неожиданно прорывается за пределы знаковой области. Это действие не редуцирует её к

---

<sup>234</sup> Ницше Ф. Письма. М., 2007. С. 294.

<sup>235</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 5 / «К генеалогии морали». М., 2012. С. 238.

<sup>236</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 41.

физическому предмету (определённой формы, веса, цвета и т.п.), но наоборот – заставляет появиться странной смеси качеств, которые принято чётко разделять и мыслить как неспособные к смешению. Возникает промежуточный, пограничный объект, оказывающий на читателя соответствующее действие, то есть ведёт по направлению к эксцессу с участием книги и него самого.

Очень близкое употребление той же самой фразы встречается в «Заратустре» ещё раз: «Кровавыми знаками отмечен (schrieben sie – буквально «они писали») путь, по которому они шли, и их безумие учило, что кровью доказывают истину. Но кровь наихудшее доказательство истины; кровь отравляет самое чистое учение до безумия и ненависти сердец»<sup>237</sup>. Кажется очевидным, что в этом случае образ крови оценивается противоположным образом. Попытка совместить две области, то есть привязать событие понимания к крови не как к символу, а как к особому рода вещи, – всегда оказывается скрытой уловкой: совмещение осуществляется лишь фантастически, а не реально. В следующей затем фразе мы находим объяснение: «А если кто и идет на огонь из-за своего учения – что же это доказывает! Поистине, совсем другое дело, когда из собственного горения исходит собственное учение!» Решающее значение имеет способ, которым устанавливается совмещение двух областей, и Ницше пользуется при написании «Так говорил Заратустра» одним определённым, тогда как другой приводит к враждебному Заратустре результату. Кровь как свидетельство истины является псевдо-смесью из-за того, что её элементы остаются закрытыми, то есть не осуществляют взаимопроникновения, но пытаются как бы воспользоваться друг другом. Истина, будучи невидимой и не представленной вне символического порядка, получает зримое выражение, а кровь превышает собственную фактичность в качестве части человеческого тела. При этом оба элемента сохраняют собственные определённости, лишь приобретая нечто «дополнительное», некое расширение своего бытия за счёт

---

<sup>237</sup> Там же, С. 95–96.

другого. Соседство двух сторон знакового отношения, которое часто оценивают как условную связь, не приводит к их встрече: вещи как бы безразличны способ её обозначения в языке. Смесь, которую описывает Заратустра, составляется обратным образом, подобно эстетическому, творческому действию: элемент перестаёт вмещаться сам в себя и отделяет от себя свою новую часть, другой элемент, который обладает уже совершенно иными характеристиками. Между ними нет видového отношения или какого-либо регулярного различия качеств: фактически, они остаются после этого частями друг друга, имеющим определённость только внутри этой связи, – что и позволяет говорить о «глубокой ране» и «восхищении», то есть о раскрытии одиночества через любовь, об эксцессе.

Устойчивое знаковое отношение нарушается: там, где прежде осуществлялся переход от одного порядка к другому (то есть происходил акт понимания), возникает новая область. Текст становится «сообщением» не только в смысле передачи некоего знания, но и в том, что проникает в нас, как бы присоединяясь к нашему телу или расширяя его за известные физические границы. Афористичный стиль Ницше должен быть понят именно как способ, которым текст должен проникать в читателя, равно и наоборот – читатель уже не читает текст как нечто внешнее себе. Афоризм может быть назван моделью эксцесса или реализацией любви между текстом и читателем.

Соответственно этому, требуется специальным образом оговорить, какое именно тело может вместить в себя категориально различные характеристики. Несомненно, что ни тело как пространственный объект, ни как более сложное физическое целое к этому не способно: в подобном случае тело остаётся качественно замкнутым, и, покидая тело, мы покидаем телесность. Новое тело, тем самым, должно быть понято намного шире, – так, чтобы, выходя за его пределы, мы не оставляли телесный образ существования. Это означает, что оно не будет определяться как специфически человеческое тело, то есть принадлежащее животному

определённого вида, – и всё же некая особенная жизненность будет ему свойственна.

На недопонимание известного «биологизма» языка Ницше обращал внимание Хайдеггер: «Да, Ницше все соотносит с “жизнью”, с “биологическим”, но мыслит ли он саму жизнь, само биологическое “биологически”, то есть разъясняет ли он сущность жизни на основании явлений растительного и животного порядка? Ницше осмысляет “биологическое”, сущность живого, в направлении повелевающего и творческого, перспективного и очерчивающего горизонт начала: в направлении свободы»<sup>238</sup>. Тело, о котором сейчас идёт речь, является ареной творчества в описанном ранее смысле, то есть оно вообще не состоит из того или иного набора свойств, но действует как самораскрытие или «рана». Несмотря на то, что хайдеггеровская интерпретация творчества у Ницше и та, которую ведём мы, не вполне сходятся, имеется этот общий смысловой элемент: живое тело является всегда чем-то большим, чем просто тело.

Эту черту телесности у Ницше Хайдеггер комментирует так: «Плотствование (Leiben) жизни не есть нечто обособленное в себе, заключенное в какое-то физическое “тело” (Körper), каковым нам может показаться наше тело (Leib): на самом деле оно одновременно – прохождение и пропуск (Durchlaß und Durchgang). Через это тело струится поток жизни, из которого мы ощущаем только малую и мимолетную долю, да и то в соответствии со способом восприятия того или иного телесного состояния»<sup>239</sup>. Открытость тела как неустранимая соотнесённость с другими телами или неизбежная включённость в физические процессы обмена веществом и энергией с ними же вовсе ничего не открывает в теле, поскольку такого рода связи оставляют его категориально закрытым. Поток жизни – не метафорическое выражение, замещающее собой наименование неких физических процессов, но иная точка зрения на них, с которой они перестают

---

<sup>238</sup> Хайдеггер М. «Ницше» в 2 т. Т. 1. / Спб., 2006. С. 533.

<sup>239</sup> Там же, С. 488-489.

восприниматься как специфически физические. Плотствование – это способ существования, при котором тело не противопоставляется чему-то бестелесному, а выражает ту или иную меру интенсивности, то есть является не предметом, а «силой».

Это слово необходимо ставить в кавычки, поскольку без этого указания силу соблазнительно истолковывать как проявление некой сущности, её действие, что совершенно неприемлемо для языка Заратустры. Речь идёт о, скажем так, чистом «напоре» или, как говорит Хайдеггер, «волне», чья чистота заключается в отсутствии жёстких внешних (для самого действия) определений. Иными словами, плотствование в непосредственном описании оказывается множеством «эффектов самих по себе», самообосновывающихся явлений, а тем самым – эстетических явлений. Плотствование является необходимым условием эксцесса, поскольку только реальное тело может нести в себе «рану», открытую для общения с другим: обособленность, обострённая до божественного одиночества Заратустры, должна быть предельно не-метафоричной. Хайдеггер говорит о специфической человечности жизни: «Ницше осмысляет “биологическое” ... в первую очередь, человечески, истолковывать в контексте определений перспективы, горизонта, повелевания, творческого вымысла»<sup>240</sup>, – и с ним стоит в определённой степени согласиться: эстетическое состояние мыслится именно как художественный эксцесс человеческого существа, в котором оно превращает предметы в сверх-предметы. Однако в том же самом действии содержится основание своеобразной не-человечности эстетического, а значит – и не-человечности телесного. Идеализация предметов не только сопровождается как чем-то дополнительным, но и требует от художника идеализировать самого себя: переполненность силой, избыток, которым характеризуются все эстетические состояния, наносит «рану» не только предметам, но и осуществляет раскрытие творящего человека, то есть делает его чем-то большим, чем человеком.

---

<sup>240</sup> Там же, С. 534.

Интересно, что в своём первом опубликованном произведении Ницше, судя по всему, придерживается той же самой позиции, несмотря на использование другой терминологии и немалую интеллектуальную дистанцию, которая отделяет «Рождении трагедии» от «Заратустры» и «Воли к власти» (текст, на который Хайдеггер чаще всего ссылается) тем более: «<...> мы знаем субъективного художника только как плохого художника, и во всех жанрах и на всех ступенях искусства мы в первую очередь и прежде всего требуем победы над субъективизмом, избавления от «я» и смолкания всякой индивидуальной воли и страсти; мало того, вне объективности, вне чистого, бескорыстного созерцания мы не можем поверить и в малейшие проявления истинно художественного творчества»<sup>241</sup>. Субъективность, в данном случае, соответствует предметному рассмотрению и тела, и символа: для некоего представляющего сознания имеет значение определённый набор знаков, сообщающий о состояниях тел, внешних ассоциированному с сознанием телу, или об отношениях между ними. Телесности же, понятой как эстетическое напряжение жизни, в этом отрывке можно поставить в соответствие объективность.

Смолкание индивидуальной воли само по себе не предполагает, что начинает звучать голос сверх-индивидуальной, всеобщей и т.д. воли. Если предположить, что прекращение субъективной речи оставляет пустым некое место в структуре нашего существования, то вовсе не необходимо, что заполняться оно будет чем-то иерархически преемственным. Так, не является, например, голосом всеобщего речь последнего человека, которую описывает Заратустра в «Предисловии»: «"Мы нашли счастье", – говорят последние люди и моргают. <...> Нет пастуха и одно стадо! Каждый желает того же, все равны; кто чувствует иначе, тот добровольно идет в сумасшедший дом»<sup>242</sup>. Индивидуальная речь утрачивает обособленность у последних людей, но речь, занявшая её место, вовсе не является выражением

---

<sup>241</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 1/1/ «Рождение трагедии». М., 2012. С. 40.

<sup>242</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 19.

какой-либо фундаментальной воли или иного принципа, но лишь узкой абстракцией, высказывающейся безличными предложениями: нечто говорится, но как будто никто не говорит.

В. А. Подорога предлагал мыслить относительно ницшевской философии языковое и телесное как противоположности: «Вот почему для Ницше вывести человеческое тело за его границы единым ритмическим жестом... это значит преодолеть власть языка. <...> Известные персонификации совершенного тела у Ницше (Дионис, Заратустра) противостоят механике телесной машины Декарта; тело экстатическое – телу с нарушенной жизненной кинематикой, телу ортопедическому, сделанному культурой и языком»<sup>243</sup>. Мы же старались показать, что дискурсивная трансформация, производимая посредством Заратустры, сама и является источником той особой телесности, которая захватывает читателей. Именно поэтому мы выбрали, опять-таки, другой термин для обозначения этой трансформации. Эксцесс, в отличие от экстаза, не вынуждает нас отказаться от образа «Заратустры» как одного из многих текстов и подчёркивает момент, который мы считаем ключевым в ницшевском открытии: текст сам по себе способен влиять на способ существования автора и читателя.

Возможно, вообще не следует представлять себе прекращение речи как опустошение чего-либо. Позиция художника, понимание которой осуществляется только изнутри границы (предела), противится формальному пониманию, поскольку эксцесс нельзя помыслить как нечто повторяемое (то есть одинаковое для множества случаев). Каждое подобное событие: символ, текст произведения, любовная встреча и прочее, – вынуждает заново искать способ установления связи между элементами смеси, заново проводить операцию совмещения исключаящих друг друга черт. Это означает, что в каждом таком случае мы можем лишь зафиксировать сам факт эксцесса, но исходя из этого – ещё не можем ничего сказать о том, какой смысл в этом эксцессе оказался достигнутым. В случае Заратустры это ярко показывает

---

<sup>243</sup> Подорога В. А. Выражение и смысл. М.,1995. С. 182.

сам Ницше: будучи автором произведения, он, казалось бы, обладает властью эксплицировать исчерпывающе содержание учения «пророка» и его «житие», но он не просто отказывается это делать на неких философских основаниях, но утверждает, что буквально – не способен на это. Текст как место эксцесса оказывается намного ближе к содержанию события, чем его автор, который после написания будет вынужден принять на себя роль читателя точно так же, как любой другой человек. Эксцесс отвергает роль наблюдателя как постороннего свидетеля события. Если нам становится доступным указанное Заратустрой одиночество, то неизбежной будет и любовная встреча, и обратно – если событие встречи ускользает от нас, то одиночество в действительности не было пройдено нами.

Эту черту нового понимания телесности Хайдеггер называет хаотичностью: «Хаосом он называет плотствующую жизнь, жизнь в ее великом плотствовании. Под хаосом Ницше понимает не просто запутанное в сумятице, не то неупорядоченное, которое возникает из пренебрежения всяческим порядком, а то напирющее, устремляющееся, взволнованное, чей порядок сокрыт, чей закон мы не можем узнать напрямую»<sup>244</sup>. Хаотичность как исходная среда познания является для Ницше не источником материала, из которого затем изготавливаются ясные представления, понятия и т.д., а реальностью в максимально прямом выражении. Находиться в собственном теле означает для человека осуществлять фрагментирование мира, то есть выстраивать устойчивую схему (познавательную, прагматическую и т.д.) жизни, не заимствуя, однако, эти схемы откуда-то извне: «За твоими мыслями и чувствами, брат мой, стоит могущественный повелитель, неведомый мудрец – он называется Самость (Selbst). В твоём теле живет он; твоё тело есть он. <...> Самость смеется над твоим Я и его гордыми скачками»<sup>245</sup>. Отрицание фундаментальности разума у Ницше не является попыткой редуцировать, например, понятийные формы к каким-либо

---

<sup>244</sup> Хайдеггер М. «Ницше» в 2 т. Т. 1. / Спб., 2006. С. 489.

<sup>245</sup> Ницше Ф. Сочинения в 13 т. Т. 4 / «Так говорил Заратустра». М., 2007. С. 34.

физиологическим процессам. Самость из «Так говорил Заратустра» приводит, вероятно, даже к обратному результату – не сужению объяснения, а ещё большему расширению, относительно которого единство разума или точка Я сами оказываются упрощением.

Это делает человечность эстетических состояний ещё более сомнительной. Пусть даже они обнаруживаются именно в человеческом существе, пусть их местом является человеческое тело, – оно не является неким «резервуаром» символов. Несмотря на то, что границы нашего тела мыслятся нами достаточно ясно, а части этого тела всегда проходят процедуру идеализации, фиксирующей тело как часть Я, тело само по себе остаётся за пределами нашего взгляда. Иными словами, тело, охватывающее наше существо, не имеет владельца, что означает отсутствие необходимой связи между физической обособленностью предмета и границами его существования. Возможность в любой момент включиться в процесс создания символов указывает на специфическую «делимость» тела, то есть возможность составлять смеси особого рода с другими телами и тем, что обычно не считается телом. Самым ярким примером этого из текста «Заратустры» является опять же глава «Знамение», а именно – «триединство» Заратустры, льва и стаи голубей. Уже было сказано о «вневременном» характере этого события, теперь же можно добавить, что оно и «внепространственно», поскольку регулярные физические границы не описывают телесность, проявляющую себя в связи этих трёх элементов. Таким же «единством» является каждый эксцесс, который тем или иным образом стал нам известен, то есть одиночество и любовь составляют неразрывную телесную смесь, которой в нашем случае является текст «Так говорил Заратустра».

Обнаруженные во второй главе эксцессуальные пары (Заратустра и Жизнь, Заратустра и Вечность) позволяют продемонстрировать связь одиночества и любви как исключительных элементов текста, ставящих его на границу выразительных возможностей. Однако оба элемента обладают

достаточной значимостью, чтобы рассматриваться и по отдельности. Иными словами, если одиночество и любовь связаны, и связаны настолько крепко, что не могут рассматриваться одно без другого, то у этого должно быть основание и помимо тематической близости и способности помогать пониманию друг друга.

Сам эксцесс будет и этим основанием тоже. Он не выступает характеристикой некоторых, пусть и ключевых, моментов произведения, но является принципиальной чертой, связывающей все его моменты вместе. Способ установления единства, которым он пользуется, не позволяет говорить ведущейся или проведённой интерпретации, через понятие эксцесса демонстрирующей смысл произведения. То обстоятельство, что эксцесс происходит внутри действия пары элементов, не должно вводить в заблуждение. Контекстом эксцесса, насколько бы личным он ни казался, всегда является всё доступное множество знания целиком, точнее говоря – вся процедура познания целиком. Это означает, что какой бы элемент (человеческий ли или не-человеческий) не вставал перед необходимостью эксцесса, этим затрагивается автоматически всё остальное множество, то есть его контекст потенциально бесконечен.

Заратустра не только пользуется этой неопределённостью как уловкой, чтобы играть с читателем, но и ставит его в максимально неудобное положение. Мы не сможем занять позицию читателя, не приняв заранее ответственность за всё написанное, хотя оно и остаётся неизвестным для нас. Таким образом, ещё раз повторяется божественная ситуация, напоминающая акт сотворения нового мира: чтение должно погружать нас в незнание всё глубже, концентрируя наше внимание на лишённости смысла, пока не будет достигнута точка его скачкообразного (совершенно непредсказуемого) возникновения.

\*\*\*

Проблема автономии главного героя «Так говорил Заратустра» обратила наше внимание на метафорику насилия в ницшевском тексте. Мы

выяснили, что насилие является не просто одной из тем произведения, но также формой связи между автором и центральным персонажем. Подобно тому, как пары Заратустры и женских персонажей были связаны отношением разоблачения, автор и главный герой связаны отношением взаимного насилия. В контексте ницшевской философии насилие означает взаимную творческую трансформацию, при которой обе стороны утрачивают свою ограниченную определённую и становятся частями трансгрессивного комплекса. После того, как нам удалось сформулировать представление о творческом насилии в рамках пары автора и главного героя, мы обнаружили, что трансгрессивным комплексом является весь текст «Так говорил Заратустра». Это произведение стремится нарушить границы символического и обрести особую, текстуальную телесность, подразумевающую совмещение литературного и «биологического» порядков существования.

## Заключение

Мы обозначили в качестве объекта исследования текст «Так говорил Заратустра» сам по себе, допуская тем самым, что Ницше, даже будучи автором, не является источником конечных ответов о содержании и строении своего произведения. Раскрывая это допущение, мы выдвинули предположение, что главный герой произведения, Заратустра, обладает независимым от своего автора дискурсом, который может быть проанализирован так, как если бы Ницше оказывался перед лицом этого дискурса в роли точно такого же читателя, как и всё остальные. Испытание на прочность этого предположения позволило нам описать набор методологических инструментов, действующих в тексте «Так говорил Заратустра» и создающих тот своеобразный облик, который составляет загадку этого произведения в глазах исследовательской традиции.

Сосредоточившись вслед за другими авторами на риторических характеристиках речи Заратустры, мы стремились не дать наилучшее объяснение тому, что означает тот или иной литературный элемент в составе текста, а описать содержание речи героя в большей степени как философское событие, нежели скрытую метафорами аргументацию. Своеобразная «активность» текста «Так говорил Заратустра» многократно рассматривается в соответствующих работах, однако предлагаемые в них варианты интерпретации являются в значительной мере разнородными. Совмещение трактовок Заратустры как дидактического инструмента, альтер эго Ницше, олицетворения не-метафизического мышления, философского перформанса и т. д. пусть и осуществимо, но представляется механическим.

Испытанный в данном исследовании подход к анализу «Так говорил Заратустра», основанный на отношении к тексту как к равному со своим автором источнику знания о своём содержании, в результате позволил провести не собственно реконструкцию ницшевской мысли, а позволил дать мета описание этой мысли. Ницше как автор не исчез в нашем исследовании, поскольку его голос относительно того, что выражает тот или иной элемент

текста «Заратустры», остаётся одним из центральных. Тем не менее, решающее слово всегда остаётся за самим текстом. Попытка прояснить это слово потребовала от нас обращения к концептуальным средствам, происходящим из веницшевских источников. Опора на апроприирующие интерпретации философии Ницше (дерридианскую, хайдеггеровскую и т. д.), однако, не стала для нас основанием для постановки вопросов, ответом на которые является данная работа. Все проблемы, связанные с текстом «Заратустры», в рамках нашего исследования обнаруживались и формулировались исходя из того, что внутри самого текста произведения было выражено как проблема.

Содержанием события Заратустры, как было установлено в нашей работе, является не какой-либо из предметов его проповеди (сверхчеловек, вечное возвращение и т.д.), главенствующий над остальными, а формируемая речами главного героя дискурсивная ситуация, основной характеристикой которой является смысловая неопределённость. Любой читатель «Так говорил Заратустра», к которым в данном случае относится и Ницше тоже, оказывается намеренно дезориентирован текстом. Мы говорим о неопределённости как о цели произведения, поскольку попытки выстроить однозначную интерпретацию не приводят к успеху как со стороны читателя, так и со стороны самого Заратустры. Проблема интерпретации речей главного героя заключается не в том, что текст произведения насыщен художественными элементами, а в том, что даже на уровне персонажей не удаётся обнаружить фигуру, обладающую устойчивым знанием о содержании «Заратустры».

Богатое концептуальное содержание текста, связанное генеалогически со всем корпусом произведений Ницше, служит материалом для конструируемой в тексте дискурсивной ситуации. Мы наблюдали прежде всего за тем, какую позицию занимает та или иная идея в речи Заратустры, и обнаружили, что риторическая роль, исполняемая ими, заключается не столько в выражении определённого знания, сколько в создании

необходимых условий для трансформации главного героя. Заратустра разоблачает самого себя в качестве пророка через разоблачение своего пророческого знания.

Анализ Заратустры как носителя автономного дискурса показал, что «активный» характер произведения заключается в его принципиальной незавершённости. Центральный ницшевский персонаж находится в состоянии эстетической трансформации, которое захватывает весь текст и стремится захватить собой также и читателя. Неопределённый, несхватываемый смысловой горизонт «Так говорил Заратустра», на который обращают внимание практически все исследователи, использующие схожий с нашим подход, – обусловлен не какой-то другой чертой произведения, но сам выступает условием существования и понимания остальных оригинальных элементов текста.

Ключевым же вопросом, связанным с Заратустрой, в нашей работе был вопрос о том, что именно было достигнуто в этом тексте, в чём заключается совершённое внутри этого текста открытие. Ставкой проведённого исследования было стремление удержаться от попыток объяснить ницшевское произведение. Принимая во внимание и решившись довериться своеобразной мифологии, которую Ницше выстроил вокруг собственного текста, мы прежде всего отказались от намерения осуществить концептуальный перевод текста «Так говорил Заратустра»: он вряд ли предназначен для подобного способа чтения. Рассматриваемая нами проблема методологии Ницше является таким подходом к чтению текста «Заратустры», который позволяет нам в принципе начать разговор о целях, вызвавших этот текст к жизни, и о том, какие плоды он в себе несёт.

Во введении мы отмечали, что Заратустра может быть назван экспериментом Ницше над самим собой. Мы посвятили много места описанию того, какие эксперименты ставит над собой сам Заратустра, а также говорили о том, что чтение «Так говорил Заратустра» является экспериментом над собой со стороны читателя. Текст в каждом из своих

аспектов демонстрировал нам свой «возвратный» характер, и хотя его, несомненно, можно прочесть так же, как любой другой текст – нельзя не заметить активное сопротивление этому с его стороны. «Так говорил Заратустра» не является исследованием в привычном смысле, не является он, с известными оговорками, и художественным произведением. Под стать своему главному герою, этот ницшевский текст является постоянно возобновляющимся действием, жестом, попыткой высказывания, которое, однако, никогда не останавливается полностью, а значит никогда полностью и не состоялось. Мы стремились показать, что вопрос о методологии в «Так говорил Заратустра» является краеугольным камнем проблемы интерпретации, поскольку единственное, что действительно производится и достигается в этом тексте – только сам этот текст.

Загадка «Так говорил Заратустра» по результатам проведённого нами анализа может быть сформулирована следующим образом: является ли Заратустра пророком сверхчеловека, если он пророчествует о самом себе? Дискурсивное событие, названное нами эксцессом, выражается как бесконечное продление Заратустрой самого себя, частью которого Ницше сделал и себя самого, создав этого персонажа. Предложенное им и как бы не доведённое до конца открытие нового философского горизонта в фигуре Заратустры было названо нами открытием неопределённости, т. е. созданием такого способа организации знания, который не просто допускает, но и требует неполноту. Обладателем и проповедником именно такого неполного знания, с нашей точки зрения, является Заратустра, отказывающийся знать то, что он знает.

Исключительность этого текста в глазах Ницше, если отталкиваться от проведённой нами реконструкции, становится вопросом не только его личного отношения и также не вопросом философской значимости «Так говорил Заратустра» в рамках всего наследия Ницше. Главным вопросом оказывается вопрос о том, что требует от автора и читателя эксцессуальный текст для того, чтобы действительно стать чем-то большим, чем

литературным произведением. Достаточно легко представить, что ускользающий от определения персонаж – это контролируемый авторский инструмент, и что сам автор вовсе не является такой же фигурой неполного знания, какой является его герой. Мы видели, однако, что Ницше, во всяком случае, пытается выставить себя именно такой фигурой и не претендует на то, чтобы в качестве автора знать Заратустру лучше него самого. Даже если Ницше обладал подобным знанием, он желал дистанцироваться от него, испытывая давление со стороны своего текста, а значит оказывался в положении читателя, который не имеет привилегированного доступа к смыслу произведения.

Взаимозависимость автора и персонажа в случае «Так говорил Заратустра» такова, что кто бы ни являлся исходным источником неопределённости, все участвуют в её производстве с одинаковой силой, и указание кого-то одного как первичного источника не имеет решающего значения. Мы использовали предположение о равенстве участников произведения в нашем исследовании, наблюдая за тем, приведёт ли оно к какому-либо абсурду или неразрешимости, но столкнулись с тем, что и автор, и персонаж как бы подразумевают подобное отношение со стороны читателя. «Так говорил Заратустра» может считаться экспериментальным текстом, но вовсе не по причине своей художественной формы, а в силу того, что и внешние, и внутренние горизонты текста структурированы как эксперимент, т. е. провоцируют трансформации любых соприкасающихся с ним агентов знания.

## **Библиография:**

1. Alexander Nehamas. For whom sun shines: A Reading of Also sprach Zarathustra // Also sprach Zarathustra. Akademie Verlag GmbH, Berlin 2012. 327 p.
2. Alexander Nehamas. How One Becomes What One Is // The Philosophical Review. Vol. 92. No. 3. 1983. P. 385–417.
3. Alexander Nehamas. Immanent and Transcendent Perspectivism in Nietzsche // Nietzsche-Studien. 1983. № 12. P. 473-490.
4. Alexander Nehamas. Nietzsche. Life as Literature. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999. 278 p.
5. Alexander Nehamas. The art of living: Socratic reflections from Plato to Foucault. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998. 294 p.
6. Alexander Nehamas. The Eternal Recurrence // The Philosophical Review. Vol. 89. No. 3. 1980. P. 331–356.
7. Alun Ray M. Subjectivity and Irreligion: atheism and agnosticism in Kant, Schopenhauer and Nietzsche. Aldershot: Ashgate, 2003. 133 p.
8. Andrew B. Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche. Manchester University Press, 2003. 353 p.
9. Benjamin Moritz. The Music and Thought of Friedrich Nietzsche, 2002.
10. David Wyatt Aiken. Nietzsche's Zarathustra. The Misreading of a Hero. Nietzsche-Studien, 2006.
11. Dennett D. C. Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life. New York: Simon and Schuster, 1995.
12. Digitale Kritische Gesamtausgabe (eKGWB): Also sprach Zarathustra. URL: <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/Za-IV> (дата обращения: 18.10.22).
13. Digitale Kritische Gesamtausgabe (eKGWB): Die dionysische Weltanschauung. URL: [www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/DW](http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/DW) (дата обращения: 18.10.22).

14. Digitale Kritische Gesamtausgabe (eKGWB): Die fröhliche Wissenschaft. URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/FW> (дата обращения: 18.10.22).
15. Digitale Kritische Gesamtausgabe (eKGWB): Götzen-Dämmerung. URL: [www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/GD](http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/GD) (дата обращения: 18.10.22).
16. Digitale Kritische Gesamtausgabe (eKGWB): Jenseits von Gut und Bose. URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/JGB> (дата обращения: 18.10.22).
17. Digitale Kritische Gesamtausgabe (eKGWB): Nachgelassene Fragmente 1882-1885. URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1882,4> (дата обращения: 18.10.22).
18. Günter F.F. «Glauben sie nur den Stammelden?» Zur Dichtersprache Zarathustras // Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016. S. 377–398.
19. Günter F.F. Rhythmus beim frühen Nietzsche. De Gruyter, 2008.
20. Gustav Naumann. Zarathustra-Commentar. Leipzig. Verlag von H. Haessel. 1899-1901.
21. Hunt L. Nietzsche and the Origin of Virtue. Taylor & Francis e-Library, 2005. 182 p.
22. Interpreting Nietzsche: reception and influence / ed. by Ashley Woodward. London, New York: Continuum, 2011. 225 p.
23. Iris Därmann. Rausch als «ästhetischer Zustand». In: Nietzsche-Studien, Band 34, 2005. S. 124–162.
24. Joan Stambaugh. Nietzsche's Thought of Eternal Return. The Johns Hopkins University Press, 1972. 143 p.
25. Joan Stambaugh. The Other Nietzsche. State University of New York Press, 1994.
26. Joan Stambaugh. The problem of time in Nietzsche. London and Toronto: Associated University Presses. 1987. 223 p.

27. Johnson D. *Nietzsche's Anti-Darwinism*. New York: Cambridge University Press, 2010. 250 p.
28. Jorgen E. Paul de Man's Reading of Nietzsche // *Orbis Litterarum*. Volume 49. Issue 3. 1994. P. 125-188.
29. Josef Simon. *Ein Text wie Nietzsches Zarathustra // Friedrich Nietzsche. Also Sprach Zarathustra*. Herausgegeben von Volker Gerhardt, Akademie Verlag, 2012. S. 169–192.
30. Jurist E. *Beyond Hegel and Nietzsche: philosophy, culture and agency*. New Baskerville: The MIT Press, 2000. 368 p.
31. Karl Lowith. *Nietzsche's philosophy of the eternal recurrence of the same / trans. by J. Harvey Lomax*. London: University of California Press, 1997.
32. Lampert L. *Nietzsche's Teaching: an interpretation of Thus Spoke Zarathustra*. New Haven and London: Yale University Press, 1989. 398 p.
33. Laurence D. Cooper. *Eros in Plato, Rousseau, and Nietzsche: the politics of infinity*. The Pennsylvania State University Press, 2008.
34. Mabelle L. *Nietzsche and the Anglo-Saxon Tradition*. London, New York: Continuum, 2009. 217 p.
35. Mistry F. *Nietzsche and Buddhism: prolegomenon to a comparative study*. Berlin, New York: de Gruyter, 1981. 222 p.
36. Nabais N. *Nietzsche and the Metaphysics of the Tragic*. London: Continuum, 2007. 217 p.
37. *Nietzsche and Antiquity: his reaction and response to the classical tradition / ed. by Paul Bishop*. Rochester, New York: Camden House, 2004. 520 p.
38. *Nietzsche and the German Tradition / ed. by Martin Nicholas*. Berlin: Peter Lang, 2003. 331 p.
39. Nietzsche F. *Thus Spoke Zarathustra / trans. by Adrian Del Caro*. New York: Cambridge University Press, 2006. 316 p.
40. Nietzsche F. *Writings from the Early Notebooks / trans. by Ladislaus Löb*. New York: Cambridge University Press, 2009. 324 p.

41. Nietzsche on Time and History / ed. by Manuel Dries. Berlin: de Gruyter, 2008. 342 p.
42. Nietzsche, Genealogy, Morality: Essays on Nietzsche's On the Genealogy of Morals / ed. by Richard Schacht. Berkeley: University of California Press, 1994. 500 p.
43. Nietzsche: A Collection of Critical Essays. New York: Anchor Press, 1973.
44. Nietzsche: A Self-Portrait From His Letters / trans. by Peter Fuss and Henry Shapiro. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1971. 209 p.
45. Panaioti A. Nietzsche and Buddhist Philosophy. New York: Cambridge University Press, 2013. 258 p.
46. Paul De Man. Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. Yale University Press, 1979.
47. Paul de Man. Action and Identity in Nietzsche. Yale French Studies. № 52. 1975.
48. Paul de Man. Aesthetic ideology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 204 p.
49. Paul S. Loeb. The Death of Nietzsche's Zarathustra. New York: Cambridge University Press. 2010.
50. Philip Grundlehner. The Poetry of Friedrich Nietzsche. Oxford University Press, 1986.
51. R. Kevin Hill. Nietzsche's Critiques: The Kantian Foundations of His Thought. Oxford University Press, 2005.
52. Richardson J. Nietzsche's new Darwinism. Oxford University Press, 2004.
53. Safranski R. Nietzsche: A Philosophical Biography / trans. by Shelley Frisch. London: Granta Books, 2003. 404 p.
54. Sarah Kofman. Nietzsche and Metaphor. Stanford University Press, 1994.
55. Schulte N. Neue Arbeiten zum Selbst bei Nietzsche // Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch Fur Die Nietzsche-Forschung v46. Walter de Gruyter Inc, 2017. S. 344–357.

56. Schulte N. Nur Narr, nur Dichter? Das Lied der Schwermuth in Nietzsches Zarathustra // Nietzsche als Dichter. Berlin: De Gruyter, 2017. S. 273–296.
57. Sean Burke. The Ethics of Writing. Authorship and Legacy in Plato and Nietzsche. Edinburgh University Press, 2008.
58. Simon Wortmann. «das Wort will Fleisch werden». Körper-Inszenierungen bei Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche, Springer, 2011.
59. Stephen H. Hegel, Nietzsche and the criticism of metaphysics. Cambridge University Press, 1986. 159 p.
60. Strauss L. Nietzsche I: Seminar on Historicism. University of Chicago, 1956.
61. T. K. Seung. Goethe, Nietzsche and Wagner. Their Spinozan Epics of Love and Power. Lexington Books, 2006.
62. T. K. Seung. Nietzsche's Epic of the Soul: Thus Spoke Zarathustra. Lexington Books, 2005.
63. The Cambridge Companion to Nietzsche / ed. by Bernd Magnus and Kathleen Higgins. Cambridge University Press, 1996. 413 p.
64. The Political Archive of Paul de Man: Property, Sovereignty and the Theotropic / ed. by Martin McQuillan. Edinburgh University Press, 2012. 208 p.
65. Thomas H. Brobjer. Nietzsche's Relation to the Greek Sophists / Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch Fur Die Nietzsche-Forschung v34. Walter de Gruyter Inc, 2005.
66. Thomas H. Brobjer. Nietzsche's magnum opus. History of European Ideas. v32. 2006. P. 278-294.
67. Thomas H. Brobjer. The Origin and Early Context of the Revaluation Theme in Nietzsche's Thinking. The Journal of Nietzsche Studies. v39. 2010. P. 12-29.
68. Walter Kaufmann. Nietzsche in the Light of his Suppressed Manuscripts // Journal of the History of Philosophy. v. 2. 1964. P. 205–226.
69. Walter Kaufmann. Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist. Princeton University Press, 1974. 552 p.

70. Ward J. *Genealogy and its Shadows: Reading Nietzsche with Deleuze, Foucault and Derrida*. University of Sussex. 2007.
71. Werner Stegmaier. *Europa im Geisterkrieg. Studien zu Nietzsche*, Open Book Publishers, 2018.
72. Wilkerson D. *Nietzsche and the Greeks*. London, New York: Continuum, 2006. 169 p.
73. Батай Ж. *Ненависть к поэзии* – Москва : Ладомир, 1999. – 613 с.
74. Батай Ж. *Сумма атеологии* – Москва : Ладомир, 2016. – 566 с.
75. Бланшо М. *От Кафки к Кафке*. М.: Логос, 1998. 240 с.
76. Бонецкая Н. К. Пути постнищевского христианства / Н. К. Бонецкая // *Вопросы философии*. 2013. № 8. С. 118–128.
77. *Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей* / Пер. с нем. Е. Герцык и др. М.: Культурная Революция, 2005. 880 с.
78. Глухов А. А. *Перехлест волны. Политическая логика Платона и постнищевское преодоление платонизма* – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 584 с.
79. Гоноцкая Н. В. *Экзотическое Я: самопознание после Маркса, Ницше и Фрейда* / Н. В. Гоноцкая // *Вестник Московского университета Серия. 7: Философия*. - 2011. - № 4 – С. 19-25.
80. Григорий Богослов. *Собрание творений* : в 2 т. Т. 1. – Москва : Сибирская благозвонница, 2007. – 895 с.
81. Григорий Нисский. *Об устройении человека* – Санкт-Петербург : Аксиома, 1995. – 173 с.
82. Данто Артур. *Нитше как философ*. Москва : Идея-Пресс, 2000. 279 с.
83. Декарт Р. *Сочинения* : в 2-х т. Т. 2 / Рене Декарт. - Москва : Мысль, 1994. – 640 с.
84. Делёз Ж. *Ницше и философия* / Ж. Делёз. – Москва : Ад Маргинем, 2003. – 392 с.
85. Деррида Ж. *Ухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного* - Санкт-Петербург : Machina, 2012. — 116 с.

86. Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше // Филос. науки. 1991. № 2. С. 118–142.
87. Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше // Филос. науки. 1991. №3. С. 114–129.
88. Древнегреческо-русский словарь : в 2 т. Т.2 / сост. И.Х. Дворецкий. – Москва : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. - 1906 с.
89. Кант И. Сочинения : в 4 т. Т. 2/1/ И. Кант. – Москва: Наука, 2006. – 1081 с.
90. Кант И. Сочинения : в 4 т. Т. 4 / И. Кант. – Москва: Наука, 2001. – 1120 с.
91. Коулстон Ф. От Фихте до Ницше / пер. В.В. Васильева. Москва: Республика, 2004. 542 с.
92. Кропотов С. Л. Проблема «экономического измерения» субъективности в неклассической философии искусства : автореф. дис. ... д-ра филос. наук / С. Л. Кропотов; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург : [б. и.], 2000. – 47 с.
93. Латинско-русский словарь / сост. И.Х. Дворецкий. – Москва : «Русский язык», 1976. – 1096 с.
94. Лёвит К. От Гегеля к Ницше: революционный перелом в мышлении XIX века. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2002. 669 с.
95. Лейбель Е. В. Поэзия Фридриха Ницше: образы и мифотворчество : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Е. В. Лейбель; С.-Петерб. гос. ун-т. 2006. – 24 с.
96. Михайловский Н. К.. Еще о Ф. Ницше. URL: [http://anthropology.rchgi.spb.ru/pdf/08\\_Mikhailovsky.pdf](http://anthropology.rchgi.spb.ru/pdf/08_Mikhailovsky.pdf) (дата обращения: 18.10.21).
97. Ницше Ф. Письма. – Москва : Культурная революция, 2007. - 400 с.
98. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 1/1 / Ф. Ницше. – Москва : Культурная революция, 2012. – 416 с.

99. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 1/2 / Ф. Ницше. – Москва : Культурная революция, 2013. – 480 с.
100. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 13 / Ф. Ницше. – Москва : Культурная революция, 2006. – 656 с.
101. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 2 / Ф. Ницше. – Москва : Культурная революция, 2011. – 672 с.
102. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 3 / Ф. Ницше. – Москва : Культурная революция, 2014. – 640 с.
103. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 4 / Ф. Ницше. – Москва : Культурная революция, 2007. – 432 с.
104. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 5 / Ф. Ницше. – Москва : Культурная революция, 2012. – 480 с.
105. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6. М.: Культурная революция, 2009. С. 185–284.
106. Ницше Ф. Рождение трагедии. Сост., общ. ред., коммент. и вс. ст. А.А.Россиуса. – М.: Ad Marginem, 2001.
107. Ницше Ф. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4 / Ф. Ницше. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2011.- 384 с.
108. Ницше Ф. Черновики и наброски 1882-1884 гг. / Пер. с нем. Ю.И. Архипова // Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 10. М.: Культурная революция, 2010. 640 с.
109. Платон. Сочинения : в 4 т. Т. 2 / Платон. – Санкт-Петербург.: Изд-во С.-Петербур. ун-та: «Изд-во Олега Абышко», 2007. – 626 с.
110. Платон. Сочинения : в 4 т. Т. 3/1 / Платон. – Санкт-Петербург.: Изд-во С.-Петербур. ун-та: «Изд-во Олега Абышко», 2007. – 752 с.
111. Плотин. О благе, или едином (VI, 9) // пер. с др.-греч. Гарнцева М. А. – Логос. – 1992 – № 3. – С. 217–227.
112. Подорога В. А. Выражение и смысл. – Москва : Ad Marginem, 1995. – 427 с.

113. Подорога В. А. Мир без сознания. Проблема телесности в философии Ф. Ницше // Проблема сознания в современной западной философии. Критика некоторых концепций / отв. ред. Т. А. Кузьмина. – Москва : Наука, 1989.
114. Полякова Е.А. «Эстетическое завершение»: к вопросу о сопоставлении философской эстетики Ницше и Бахтина / Е. А. Полякова // Вестник РГГУ: научный журнал. – 2011. - № 7. – С. 11-26.
115. Ницше сегодня / сост. и отв. ред. Ю. В. Синеокая. – Москва : Издательский Дом ЯСК, 2019. – 311 с.
116. Синеокая Ю.В. «6000 футов по ту сторону человека и времени» / Ю.В. Синеокая // Своеволие философии: собрание философских эссе. Москва : ЯСК, 2019. С. 436–452.
117. Синеокая Ю.В. Фридрих Ницше и Лу Саломе: «На гребнях волн бытия» / Ю.В. Синеокая // Историко-философский ежегодник. – 2014. – С. 83–118.
118. Фокин С. Л. Танатография Эроса – Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. – 344 с.
119. Фрейд З. Сочинения : в 10 т. Т. 3. – Москва : «Фирма СТД», 2006. – 447 с.
120. Фридрих Георг Юнгер. Ницше / Пер. с нем. А. В. Михайловского. Москва : Праксис, 2001. – 252 с.
121. Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей. Санкт-Петербург: Русский Христианский гуманитарный институт, 1999. – 312 с.
122. Фридрих Ницше: наследие и проект / сост. и отв. ред. Ю.В. Синеокая, Е.А. Полякова. – Москва : Издательский дом ЯСК, 2017. – 824 с.
123. Фуко М. Ницше, генеалогия, история // Ницше и современная западная мысль. Санкт-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2003. С. 532-559.
124. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // Кентавр. – 1994. – №2.

125. Хайдеггер М. Ницше : в 2 т. Т. 1. / М. Хайдеггер. – Санкт-Петербург : «Владимир Даль», 2006. – 608 с.
126. Хайдеггер М. Ницше : в 2 т. Т. 2. / М. Хайдеггер. – Санкт-Петербург : «Владимир Даль», 2006. – 464 с.
127. Хайдеггер М., Кто такой ницшевский Заратустра? / пер. И. А. Болдырева // Вестник Московского университета. – 2008. - № 4. – С. 3–25.
128. Шопенгауэр А. Сочинения : в 6 т. Т. 3 / А. Шопенгауэр. – Москва : ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – 528 с.
129. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер. с итал. А. Журбелева. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
130. Эко, У. Отсутствующая структура : Введение в семиологию / У. Эко ; пер. с итал. В. Г. Резина, А. Г. Погоняйло. Санкт-Петербург : Symposium, 2005. 544 с.
131. Эко, У. Роль читателя : Исследования по семиотике текста / У. Эко ; пер. с итал. С. Д. Серебряного. Санкт-Петербург : Symposium, 2005. 502 с.
132. Юный Ницше: Автобиографические материалы. Избранные письма. Из ранних работ. 1856-1868. – Москва : Культурная революция, 2014. – 304 с.
133. Ясперс К. Ницше / К. Ясперс. Санкт-Петербург : «Владимир Даль», 2003. – 632 с.