

Ֆրիդրիխ Նիցշեն նշակույթի համատեքստում



ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՆԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ՌՈՍԱՆԱԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ
ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

Ֆրիդրիխ Նիցշեի մշակույթի համատեքստում (Գիրական հոդվածների ժողովածու)

Հայալեզու հոդվածների գիտական խմբագիրներ՝

Բ.գ.դ., դոցենտ Արա Առաքելյան

Բ.գ.թ., դոցենտ Սերգեյ Ստեփանյան

Բ.գ.թ., դոցենտ Արփի Մարտիրոսյան

Երևան

ԵՊՀ հրատարակչություն

2015

Jerewaner Staatliche Universität (JSU)
Fakultät für romanisch-germanische Sprachen
Lehrstuhl für ausländische Literatur

Friedrich Nietzsche im Kontext der Kultur

Herausgeber der deutschen Aufsätze

Dr. Maike Schmidt (Kiel, CAU)

Dr. Tigran Simyan (Jerewan, JSU)

in Zusammenarbeit mit Simone Vrckovski

Jerewan
Verlag der JSU
2015

Yerevan State University (YSU)
Romance and Germanic Philology
Chair of Foreign Literature

Friedrich Nietzsche in cultural context

Editors

Prof. Dr. Ruta Marija Vabalaitė (Vilnius, Mykolas Romeris University)

Dr. Anush Sedrakyan (Yerevan, YSU)

Dr. Anna Yeganyan (Yerevan, YSU)

Yerevan
Yerevan State University PRESS
2015

Ереванский государственный университет
Романо-германский факультет
Кафедра зарубежной литературы

Фридрих Ницше в контексте культуры

Научные редакторы русскоязычных статей:

Д.ф.н., проф. Игорь Силантьев (Новосибирск, Института филологии
СО РАН)

К.ф.н., доцент Йордан Люцканов (София, БАН)

К.ф.н., доцент Пургин Сергей Петрович (Екатеринбург, Россия)

К.ф.н., доцент Наталья Гончар-Ханджян (Ереван, ЕГУ)

Ереван
Издательство ЕГУ
2015

Գիրաժողովը կայացել է
Երևանի պետական համալսարանի և
Գերմանական ակադեմիական փոխանակման
ծառայության (DAAD) աջակցությամբ

*Die Tagung wird gefördert von:
Jerewaner Staatlichen Universität und DAAD.*

*The conference is organized under the patronage of Yerevan State University
with the assistance of DAAD.*

*Конференция проведена при поддержке
Ереванского госуниверситета и
Германской службы академических обменов (DAAD).*

ՀՏԴ 1/14:82.09:008:06

ԳՄԴ 87+83.3+71

Ն 773

Ն 773 Ֆրիդրիխ Նիցշեն մշակույթի համատեքստում: Գիտական հոդվածների ժողովածու.- Եր.: ԵՊՀ հրատ., 2015, 454 էջ:

Ժողովածուն ընդգրկում է ԵՊՀ ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի արտասահմանյան գրականության ամբիոնի կազմակերպած «Ֆրիդրիխ Նիցշեն մշակույթի համատեքստում» միջազգային գիտաժողովի (1-3 հոկտեմբերի 2013) նյութերը, որոնցում բազմակողմանիորեն ներկայացվում և մեկնաբանվում են Նիցշեի հարուստ ժառանգության կապերն ու առնչությունները արդի մշակույթի հետ:

В сборнике представлены материалы организованной кафедрой зарубежной литературы факультета романогерманской филологии ЕГУ международной научной конференции "Фридрих Ницше в контексте культуры" (1-3 октября 2013), освещающие связи богатого наследия Фридриха Ницше с современной культурой.

The collection of articles includes materials on Nietzsche's literary heritage, presented and discussed at the Third International Conference "Friedrich Nietzsche in Cultural Context" held on October 1-3, 2013 by YSU Foreign Literature Chair.

ՀՏԴ 1/14:82.09:008:06

ԳՄԴ 87+83.3+71

ISBN 978-5-8084-1981-0

© ԵՊՀ հրատ., 2015

© Կազմողի համար, 2015

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հակոբ Մովսես

Թարգմանչի խոսք..... 9

Արա Առաքելյան

Նիցշեն և 20-րդ դարի առաջին կեսի գերմանալեզու
փիլիսոփայական վեպը 16

Մերգեյ Ստեփանյան

Ֆրիդրիխ Նիցշեն 20-րդ դարի գերմանալեզու քնարերգության
ակունքներում (Գեորգե, Ռիլկե, Թրակլ, Ցելան) 29

Հակոբ Մարոյան

Նիցշենի՝ թարգմանության վերաբերյալ երկու ասույթների
մեկնաբանություն 40

Վահե Արսենյան

Նիցշեն և անգլիական մոդեռնիզմը. Ջեյմս Ջոյս, Վիրջինիա Վուլֆ,
Դեյվիդ Հ. Լորենս 47

Ալյա Խառատյան

Նիցշենի քաղաքական միջերևույթն ու հայկական ինվարիանտները 57

Անահիտ Շահմուրադյան

Նիցշեական ուժեղ անհատի պատկերացումները Ուիլյամ Գոլդինգի
տեղծագործություններում 70

Արփի Պապոյան

Չարի ծաղիկներից – Չարի պտուղներ (Բոդլեր – Նիցշե)..... 81

Albert Meier

Wie man auf dem Pegasus philosophiert
Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ als Poesie der Philosophie 80

Maike Schmidt,

„Entflohn die holden Träume“. Nietzsches frühe Lyrik100

Nino Pirtskhalava

Überwindung von Vorurteilen und Nietzsches Ideal des
„Gute Europäers“111

László V. Szabó

„Nietzsche militans“ Thomas Manns Nietzsche-Rezeption im
Spiegel seiner Essays127

Tigran Simyan

Nietzsche-Hesse. Zur Funktion des Humors (am Beispiel Nietzsches
Werke und H. Hesses *Der Steppenwolf*).....145

Dali Bachtadse	
Nietzsches Philologie und Probleme sprachlicher Figürlichkeit	154
Sergey A. Dzikevich	
Reading Nietzsche's Text with Deleuze's idea of a sign: to Logic of "Yea" as a Sense in <i>Zarathustra</i>	167
Ruta Marija Vabalaite	
Nietzschean conception of the work of art	176
Wiesna Mond-Kozłowska	
The Concept of the Bodily/Sensual Aesthetics in Friedrich Nietzsche writings.	184
Jūratė Landsbergytė	
Nietzsche's Shadow over the Baltic Minimalism, based on Mindaugas Urbaitis "Der Fall Wagner"	197
Anush Sedrakyan,	
Nietzsche and Nazism	209
Smbat Hovhannisyan	
The Problem of Memory in the Context of Nietzsche's Historical Theory	215
Anna Yeganyan	
Eternal recurrence as a matrix in Scandinavian mythology and in "Thus Spoke Zarathustra".(parallels between Odin and Zarathustra).	223
Владимир Бойко	
Дискурс Фридриха Ницше: между Сциллой поэзии и Харибдой философии	227
Сергей Пургин	
Почему возвращается «маленький человек»? К вопросу об интерпретации учения Ницше о вечном возвращении	257
Нанули Какауридзе	
Томас Манн о Ницше	265
Наталья Хачатрян	
Новелла Сартра «Детство вождя» в контексте «французского ницшеанства»	276
Елена Карабегова	
Полемика с идеями Фр.Ницше в немецком «романе о короле» («Королевское высочество» и «Избранник» Т.Манна и «Молодые и зрелые годы короля Генриха 4» Г.Манна)	285
Давит Барбакадзе	
Языковой кризис Гофмансталя в контексте лингвистическо- семиотического мировоззрения Ницше	299
Артур Аванесов	
Рождение музыки из духа трагедии: оперный театр Карлхайнца Штокхаузена	313

Йордан Люцканов	
Ницше как катализатор болгарского и русского персонализма в начале XX века	326
Шавердян Гаяне	
Ницше как предтеча современности.....	344
Натали Гончар-Ханджян	
Ницшеанские параллели в романе Чака Паланика “Бойцовский клуб”	355
Людмила Борис	
Персонификация идей Ф.Ницше в драматических произведениях Леси Украинки.....	364
Елена Дзикович	
Интерпретация религиозности у Ницше и религиозные аспекты творческой деятельности в культурном состоянии постмодерна	379
Ирина Саруханова	
Фридрих Ницше и Николай Метнер.....	385
Ираида Кротенко	
Ф. Ницше и постмодернистское мышление.....	400
Валентина Чхейдзе	
Музыка слов и интерпретация символики в романе Фридриха Ницше «Так говорил заратустра».....	410
Ия Зумбулидзе	
Ницшеанство в русском литературном постмодернизме.....	423
Сергей Лебедев	
Особенности повествования В. Розанова и «художественная философия» Ф. Ницше.	433

ԹԱՐԳՄԱՆՉԻ ԽՈՍՔ

Քանալի բառեր - *թարգմանության պրոբլեմներ, ոճական պոլիֆոնիա, ոճի տեմպ, գերմանական ճաշակ, պարոդ Աստված, ոճական սադրանքներ*

Քանի որ ավելի քան երեսուն տարի ես զբաղվել եմ գերմանացի այս իմաստունի ստեղծագործությունների թարգմանությամբ և այժմ մեկընդմիջտ դուրս եմ գալիս այդ ոլորտից՝ ինձ իրավունք եմ վերապահում երկու խոսք ասել նրա ոճի մասին: Ես չեմ խոսի Նիցշեի թարգմանությունների դժվարությունների մասին, ոչ էլ կմատնանշեմ այն որոգայթներն ու վտանգները, որոնք ամեն քայլափոխի դարանակալում են նրա թարգմանչին. դրանք մեծավ մասամբ տեխնիկական լուծումներ են պահանջում, և եթե ոչ առաջին կամ երկրորդ ու երրորդ փորձերից, ապա մի օր, անձնվեր աշխատանքի դեպքում, կարող են լուծվել: Բաղաձայների, ձայնավորների կուտակումներ և հարահոսություններ, եզակի բառապաշար, բառախաղեր, շրջադասություններ, շրջասացություններ, սրամիտ և զուտ հեղինակային վերաձևումներ, հումոր, սարկազմ՝ այս ամենը, ի վերջո, վերաբերում են գործի տեխնիկական կողմին: Դժվարը, բուն էությունը, ինչի վրա գերմանացի իմաստունի թարգմանիչը պետք է կյանք դնի և ինչից կախված է թարգմանության բախտն ու կյանքը, այլ բան է: 1884 թ. փետրվարի 24-ին Նիցշեն իր ընկերոջը՝ արվեստաբան և փիլիսոփա Պետեր Գաստին հղած նամակում գրում է. «Այնտեղ (խոսքը «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» ստեղծագործության երկրորդ մասի մասին է - Չ. Մ.) ամեն ինչ իմ սեփականն է, առանց որևէ նախատիպի, առանց համեմատող հետհայացքի, առանց նախորդների: Նա, ում վիճակվել է ապրել այնտեղ, աշխարհ է վերադառնում փոխված: Մակայն կարիք չկա այդ մասին խոսելու: Եվ, համենայն դեպս, ես քեզնից՝ իբրև homo litteratus-ից, մի խոստովանություն չեմ թաքցնի.

ինձ այնպես է թվում, թե այդ Զրադաշտում գերմաներենը հասցված է իր կատարելությանը: Լութերից և Գյոթեից հետո ևս մի երրորդ քայլ էր մնացել անելու. ինքդ նայիր, իմ հին ընկեր, մեր լեզվում այդպես փառահեղ երբևէ միահյուսվել է ն ուժը, պլաստիկականությունը և բարեհնչությունը: Մի էջ կարդա իմ գրքից, իսկ հետո կարդա Գյոթեին. և դու կզգաս, որ այն «խուճուճությունը», որը հատուկ է Գյոթեին՝ իբրև նկարողի, օտար չի եղել նաև բառի արվեստագետին: Ես ավելի խիստ, ավելի տղամարդկային ձեռագիր ունեմ, քան նա, ըստ այդմ չընկնելով նաև լութերյան կոպտության մեջ: Իմ ոճը - պար է, ամեն տեսակի համաչափությունների խաղ, դրանք թոչում են մեկից մյուսին, դրանք զրգոում են իրար: Դա արտահայտված է անգամ բաղաձայների ընտրությամբ... Ներիր: Ես կզգուշանայի նման խոստովանություն անել ևս մեկին, բայց դու միակն ես եղել, ով մի անգամ ասել է, թե իմ լեզուն իրեն հաճույք է պատճառում... Ի դեպ, ես այդպես էլ բանաստեղծ մնացի՝ այդ հասկացության բոլոր նշանակություններով, թեև ինձ կարգին տանջեցի նրանով, ինչը իրենից ներկայացնում է ամենայն բանաստեղծության հակադրությունը»: Այստեղ խոսքը վերաբերում է այսպես կոչված «մարգարեական գրքին», որի ոճը ձևավորվել է մերթ իբրև նմանակում, մերթ իբրև ծաղրանմանակում մի քանի սրբազան գրքերի, որոնց դեմ Նիցշեն ծառանում է ոչ միայն թեմաներով, հակաթեզերով և հակագաղափարներով, այլև, և առաջին հերթին, ոճերով: Ոճը, ոճավորումը Նիցշեի համար պարողիայի տարատեսակ է, որը իր հետ համապատասխան լեզու և բառապաշար է բերում: Եթե «Ողբերգության ծնունդը» երախայրիքը հետագայում Նիցշեն ինքը հարձակումների թիրախ է դարձնում ոճի պատանեկան փքունության և քաղցրության համար, մի բան, ինչի հետ գալիք սերունդները կտրականապես համաձայն չեղան, եթե «Մարդկային, չափազանց մարդկային» և «Արշալույս» երկերի ասույթային տեխնիկան ենթադրում և թելադրում էր պատանեկան այդ խանդավառության սառեցումը սեղմության, հակիրճության և դիպուկության միջոցով, ապա Զրադաշտի գրողական տեխնիկան իր մեջ արդեն այնքան ոճեր, տեմպեր, արտասանություններ և առոգանություններ է ներառում, որ արդեն կարելի է խոսել ոճի և ոճական պոլիֆոնիայի մասին: Արդարև, եթե ես փորձեմ մի արտահայտությամբ բնու-

թագրել Նիցշեի ոճը, ապա Դոստոևսկու վեպերի մասին արված բախտինյան արտահայտությունը վերաձևելով՝ այն կանվանեմ ոճական պոլիֆոնիա. ես չեմ խոսում և չեմ խոսելու գերմաներենը և նրա բազմաթիվ հնարքները օգտագործելու նիցշեական հանճարեղ ներըմբռնողականության մասին, ինչը նրան դարձնում է այդ լեզվի մեծավարպետներից մեկը: Ես կուզենայի շեշտը դնել ոճական ֆունկցիոնալականության վրա, որտեղ, իմ կարծիքով, Նիցշեի տեղը Լույթերի և Գյոթեի կողքին է: Այլ բան է ոճի գեղագետը, ուզում եմ ասել՝ ոճը իբրև գեղագիտություն և արվեստ, միանգամայն այլ բան է ոճը իբրև ֆունկցիոնալ կառույց և կառուցվածք, իբրև գործառնական միջոց: Այն, ինչը չի ասի միտքը, ավելի շուտ այն, ինչը միտքը կասի, բայց չի կարողանա համեմել վերաբերմունքի և վերաբերության նրբին համեմունքներով, կարող է անել ոճը. ահա Նիցշեի ոճաբանության միջուկը, որը արդեն Զրադաշտում և առանձնապես Զրադաշտից հետո նրա համար պարզապես գերիշխող է դառնում: Եվ եթե Զրադաշտում ոճի վարպետը ընդամենը ոճական գեղագետ է կամ ոճական պարողիստ, ապա դրանից հետո նա ասպարեզ է հանում մի ոճ, որը իր ասելիքի հավաստիությունը հավաստում է ոչ թե իր մեխանիզմներով կամ մեծավարպետություններով, այլ տեմպերով: «Զվարթ գիտության» վերջին ասույթներից մեկում Նիցշեն դա հպանցիկ կոչում է՝ սառը լոգանքի սկզբունքով «արագ մտնել - արագ դուրս գալ», երևի ինքն էլ չկանխատեսելով ոճի առջև դրվող արագության այս իր պահանջի հետագա՝ ժամանակակից բառապաշարով ասած՝ շումախերյան ազարտը, որի պարագայում արդեն ո՛չ պատումի մեքենան հնարավոր եղավ կանգնեցնել, ո՛չ ճանապարհային նշանները տեսնել, ո՛չ էլ կռահել վերջնագծի այն հատվածները, որոնք արդեն անճամփություն էին ենթադրում և վթարի ու կործանման հասցրեցին այն վարողին: Ինքը, դեռ առանց կռահելու վերջնահատվածում ոճի ֆակիրության կամ կասկա-դյորության այս աղետայնությունը, որի դեպքում այն արդեն դառնում է ամեն ինչի վրա իշխող ազարտ, դեռ «Բարուց և չարից անդինում» գրում է այդ մասին, թեև մի այլ ռակուրսով, բայց, միևնույն է, այդ մասին. «Այն, ինչ մի լեզվից մյուսին ամենադժվարն է թարգմանության տրվում, նրա ոճի տեմպն է. դրա արմատները ռասայի նկարագրի մեջ են, բնախոսականորեն ասած՝ նրա «նյութափո-

խանակության» միջին տեմպի մեջ: Կան բարեխիղճ համարվող թարգմանություններ, որոնք համարյա կեղծիք են՝ իբրև բնօրինակի ակամա գոեհկացումներ, որովհետև հետը պարզապես չի կարողացել թարգմանվել նրա խիզախ և զվարթ տեմպը, որը իրերի և բառերի մեջ բոլոր վտանգների վրայով ցատկում-անցնում է, մեզ է օգնում անցնել: Գերմանացին իր լեզվի մեջ գրեթե անընդունակ է presto-ի, ուրեմն, ինքնին հասկանալի է, նաև ազատի, ազատախոհ մտքի բազում ամենազվարճալի և ամենահանդուգն նրբերանգների: Ինչքան որ նրան զվարճախաղը կամ սատիրն է օտար մարմնով և խղճով, այդքան էլ նրա համար Արիստոփանեսը կամ Պետրոնիոսն են անթարգմանելի: Լուրջ, ծանրահոս, հանդիսավոր անճոռնի ամեն ինչ, ոճի ողջ տաղտկալի և երկարաձիգ տեսակները գերմանացիների մոտ զարգացել են չափից դուրս հարուստ բազմազանությամբ, թող ներվի ինձ այն փաստը, որ անգամ Գյոթեի արձակը, խստաբարոյության և նրբագեղության իր խառնուրդով, բացառություն չի կազմում՝ իբրև «հին բարի ժամանակի» արտացոլում, որին այն պատկանում է, և իբրև գերմանական ճաշակի արտահայտություն այն ժամանակի, երբ տակավին ինչ-որ «գերմանական ճաշակ» գոյություն ուներ, ինչը ռոկոկո ճաշակ էր, *in moribus et aatribus*: Լեսսինգը բացառություն է կազմում՝ շնորհիվ իր դերասանական բնույթի, ինչը շատ բան հասկացավ և շատ բան կարողացավ,- գուր չէ, որ նա Բեյլի թարգմանիչն էր և հաճույքով ապաստան էր փնտրում Դիդրոյի և Վոլտերի մոտ, իսկ ավելի մեծ հաճույքով՝ հռոմեական կատակերգուների.- Լեսսինգը նաև տեմպի մեջ էր սիրում ազատամտությունը, փախուստը Գերմանիայից: Բայց գերմաներենը ինչպես կարողանար, լինի դա թեկուզ և ինչ-որ Լեսսինգի արձակում, Մաքիավելլու տեմպն ընդօրինակել, որն իր “Principe“-ի մեջ շնչել է տալիս Ֆլորենցիայի չոր, մաքուր օդը և որը չի կարող լրջագույն բաները անսանձ մի Allegrissimo-ով չարտահայտել, թե երևու աչ առանց արտիստական չարանենգ զգացողության, թե ինչպիսի հակադրության է ինքը հանդնում՝ երկար, ծանր, խիստ, վտանգավոր մտքեր և քառատրոփի լավագույն, ամենաաշխույժ տրամադրության մի տեմպ: Վերջապես ո՞վ կհամարձակվեր Պետրոնիոսի գերմաներեն թարգմանությանը, ով, ավելի քան ցօրս որևէ մեծ երաժիշտ, հնարանքների, քմահաճությունների, բառերի մեջ

presto-ի վարպետն է եղել,- և ինչ է ի վերջո հիվանդ, փչացած աշխարհի, նաև «հին աշխարհի» ողջ ճահիճը, երբ նրա պես քամու ոտքեր ունես, ընթացքն ու շնչառությունը, քամու ազատագրող ծաղրը, ինչն ամեն ինչ դարձնում է առողջ՝ ամեն ինչ շարժման մեջ դնելով: Իսկ ինչ Արիստոփանեսին է վերաբերվում՝ այդ պայծառող և ամբողջացնող մտքին, հանուն որի ողջ հելլենականությանը ներվում է նրա գոյությունը, պայմանով, որ ամենայն խորությամբ ըմբռնվել է, թե հասկապես ինչն է, որ այնտեղ կարիք ունի ներման, լուսավորման,- ապա ես ոչինչ չգիտեմ, ինչն ինձ Պլատոնի փակվածությունը և սփինքսային բնույթն ավելի շատ երազել տար, քան բախտի բերմամբ պահպանված այն petit fait-ը, որ նրա մահվան մահճի բարձի տակ ոչ թե «բիրլիա» են գտել, ոչ թե եգիպտական, պյութագորեսյան, պլատոնական ինչ-որ բան,- այլ Արիստոփանեսին: Թեկուզ և Պլատոն՝ ինչպե՛ս տաներ նա կյանքը,- հունական մի կյանք, որին նա ոչ ասաց,- առանց մի Արիստոփանեսի»: - Ես խնդրում եմ մեջբերված հատվածում առանձնակի ուշադրություն դարձնել «Բայց գերմաներենը ինչպես կարողանար, լինի դա թեկուզ և ինչ-որ Լեսսինգի արձակում, Մաքիավելլու տեմպն ընդօրինակել, որն իր «Principe»-ի մեջ շնչել է տալիս Ֆլորենցիայի չոր, մաքուր օդը և որը չի կարող լրջագույն բաները անսանձ մի Allegrissimo-ով չարտահայտել,- թերևս ոչ առանց արտիստական չարանենգ զգացողության, թե ինչպիսի հակադրության է ինքը հանդգնում՝ երկար, ծանր, խիստ, վտանգավոր մտքեր և քառատրոփի լավագույն, ամենաաշխույժ տրամադրության մի տեմպ» հատվածին. Մաքիավելլու ոճի և տեմպի այս նկարագրության մեջ «երկար, ծանր, խիստ, վտանգավոր մտքեր և քառատրոփի լավագույն, ամենաաշխույժ տրամադրության մի տեմպ» ձևակերպումը միթե կանխագուշակություն չէ մտքի և մտածողության այն արագավազք-կրոսի մասին, որը առկա է վերջին ստեղծագործություններում և որն էլ վերջնականապես անդունդի եզրին հասցրեց առանց այդ էլ համաշխարհային պատմության և բարոյականության փլուզումներից և կատակլիզմներից խրտնած փիլիսոփայական այս եզակի լծվածքը: Ես ուզում եմ կրկնել. սկզբում նշածս ոճական բոլոր սադրանքները, այո, համենայն դեպս ինչ-որ գեղագիտական սկզբունքի, եթե ոչ կանոնի մեջ են մտնում. անկախ իր բանավիճային կամ ինքնաբանավիճային բնույթից՝ այդ ամենը

դեռևս «պատշաճ» - իր բառն են օգտագործում - գրականություն է: Թարգմանչի խնդիրները սկսվում են այն պահից, երբ ոճական մեծավարպետությունները փոխարինվում են ոճական կասկաղորոթյամբ, երբ ոճական կուրացուցիչ բոցավառումներին, վարպետությանը, լեզվական կախարդական և թովիչ կառուցվածքներին, մոգական և պարզապես լեզվական խրախճանք հիշեցնող հատվածներին գալիս են փոխարինելու այնպիսի տեմպեր և արագություններ, որոնց պարագայում, ինչպես իրավացիորեն նշում է Նիցշեի դասական հետազոտող Պիեռ Կլասսովսկին, միտքը դառնում է անմեղսունակ, ինչպես արդեն վերջին երկու միֆական ստեղծագործություններում՝ “Ecce homo“-ում և «ՀակաՔրիստոսում» - և եթե Նիցշեն 1888 թ., ասել է թե՛՝ գիտակցական կյանքի վերջում իր հնդկագետ ընկերոջը՝ Պաուլ Դոյսենին առաջին հայացքից ինքնագովությանմբ գրում է. «Այդպես այսօր Գերմանիայում ոչ ոք չի գրում», ապա դա թերևս պետք է հասկանալ այսպես. «Այսպես այսօր աշխարհում ոչ ոք ոճը չի հասցրել աղետային շիտակությունների և կտրուկությունների, որոնց պարագայում հարձակվողը արդեն ոչ թե ուրիշների վրա է հարձակվում, այլ առաջին հերթին՝ հենց իր»: Մա համաշխարհային փիլիսոփայության և գրականության մեջ այն եզակի դեպքն է, երբ համաշխարհային պատմության և քաղաքակրթության աղետը գուշակված է ոճի աղետներով: Որպեսզի պարզ դառնա, որ իմ ասածը գեղեցկախոսություն չէ, այլ գուտ իրողություն, ես կհիշեցնեմ նույն թվականին իր մյուս մտերիմ ընկերոջը՝ Պետեր Գաստին հղված նամակի ողբերգական տողերը, որոնք ես կառաջարկեի իբրև կարգախոս Նիցշեի յուրաքանչյուր թարգմանչի գլխավերևում. «Ախ, ընկեր, ես չեմ հասկանում, թե ինչի՞ս էր պետք այսպես արագացնել իմ կյանքի ողբերգական աղետը»: Մի դեպքում այդ մոլեգին տեմպերը գրարվեստը վերածում են պարարվեստի: Որ փիլիսոփայությունը, ընդհանրապես միտքը պետք է ոչ թե մտածվի, այլ պարվի,- սա դեռևս գրադաշտյան գաղափար և տեսլական է: Բայց որ այն իր ոճի և տեմպերի միջոցով պետք է աղետայնացվի,- սա փիլիսոփայության նոր գիտակարգ է, ինչն էլ, Նիցշեի կարծիքով, ապահովում է այն կատարյալ լեզուն, որը կարող է կատարյալ նշանառություն լինել: «Ստեղծագործությունը կառուցել աղետի հաշվարկով» “Das Werk auf Katastrophe hin zu bauen“- սա Նիցշեի նաև գեղագիտական պա-

հանջն է փիլիսոփայությունից, ինչը նրա դեպքում, ուրեմն, հիմնականում ոճական պահանջ է: «Ես կհավատայի այնպիսի աստծուն, որը պարել իմանար» դրույթը առավել մեծ հավաստիություն է ձեռք բերում վերջին երկերի «Ես կհավատայի այնպիսի Աստծուն, որը կործանվել իմանար» շրջասացումային զարգացմամբ - ես չափազանցրած կլինեմ, եթե ասեմ, որ Նիցշեն իր այս վերջին հղացքը առաջինը փորձարկեց իր վրա՝ տալով Աստծո և մարդու նոր մի բնութագիր,- այն Աստծո, ում նա այդպես էլ չկարողացավ մերձենալ, որովհետև Նրա խաչելությունը դուրս և անհասանելի է ցանկացած ոճից, և այն մարդու, ում խաչելությունը իրականացավ դեպի խելագարության խորխորատները տանող ոճի վրա:

Hakob Movses

TRANSLATOR'S SPEECH

The present article is an attempt to present the peculiarities of Nietzsche's literary style and its rhythm. In philosopher's work the tendency to the notion of catastrophe gradually becomes the catastrophe of the style.

Key words: plasticity of the language, the rythm of the style, literary style, diction, an unique vocabulary, sarcasm.

ՆԻՑՇԵՆ ԵՎ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԴԱՐՈՒՄԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՄԻ ԳԵՐՄԱՆԱԼԵԶՈՒ ՓԻԼԻՍՈՓՈՒՅԱԿԱՆ ՎԵՊԸ

Բանալի բառեր - փիլիսոփայական վեպ, մշակույթի ինտելեկտուալացում, նոր միֆամտածողություն, երկակի ընկալում (*Doppeloptik*), ինքնահաղթահարում, մարդ-կամուրջ, հավերժական վերադարձ

Key words: *Philosophical novel, the intellectualism of culture, the new mythological thinking, dualism, overcoming the self, man-bridge, the eternal recurrence.*

Հոդվածում նախանշվող թեմաները երեքն են. Եվրոպական, մասնավորապես գերմանական փիլիսոփայական վեպի պատմության և ժանրային առանձնահատկությունների խնդիրը և Նիցշեի առնչությունները ժանրի կայացմանը; Նիցշեի փիլիսոփայական և մշակութաբանական գաղափարների ճանաչման և տարածման ընթացքը Եվրոպայում. գերմանական արձակի երեք ականավոր դեմքերի՝ Թոմաս Մանի, Հերման Հեսսեի և Ֆրանց Կաֆկայի ստեղծագործության վրա Նիցշեի և նիցշեականության ազդեցության ձևերն ու սահմանները:

1.

Ձևական տրամաբանության տեսանկյունից փիլիսոփայական վեպը ենթադրում է փիլիսոփայության և վեպի միավորում: Խնդիրը արտաքուստ թվում է պարզ, սակայն ունի իր դժվարությունները: Նախ, երկու հասկացություններն էլ, փիլիսոփայությունը և վեպը, համարվում են դժվար բնութագրվող: Ակադեմիական գիտության մեջ առ այսօր գոյություն չունի ինչպես փիլիսոփայության, այնպես էլ վեպի համար սպառիչ բնորոշում: Այսպես, փիլիսոփայության մասին կարծիքները տրամագծորեն հակառակ են: Կարծիքներից

մեկի համաձայն փիլիսոփայությունը գիտություն է (Կանտ, Հեգել, Հուսեռոյ), մյուսի համաձայն՝ կենսարվեստ (Շոպենհաուեր), երրորդ կարծիքի համաձայն (Նիցշե, Բերգսոն, Հայդեգգեր, Բերդյան) փիլիսոփայությունը ինքնատիպ ֆենոմեն է, որի մեջ առակա է ամեն ինչ՝ կենսիմաստությունից մինչև արվեստ և գիտություն: Բերտրան Ռասելի կարծիքով փիլիսոփայությունը «ինչ-որ բան է աստվածաբանության և կրոնի միջև»¹: Փիլիսոփայության կարգավիճակի այս անորոշությունը հստակորեն ձևակերպում է Վ. Սոլովյովը: «Փիլիսոփայություն բառը,- գրում է նա,- ինչպես հայտնի է, չունի մեկ, պարզորոշ նշանակություն, բայց գործածվում է միմյանցից լրիվ տարբեր իմաստներով: Փիլիսոփայության վերաբերմամբ մենք հանդիպում ենք ամենից առաջ երկու գլխավոր, միմյանցից զանազան հասկացությունների; ըստ առաջինի՝ փիլիսոփայությունը միայն տեսություն է, ըստ երկրորդի՝ նա ավելին է, քան տեսությունը և առավելապես կյանքի հարց է»²: Այս անորոշությունը առկա է նաև վեպի ոլորտում: Ունենալով ավելի քան երկուհազարամյա պատմություն, վեպը տեսության կողմից առ այսօր բնորոշվում է իբրև «կայացող», «ձևավորվող»: «Հետազոտողներին չի հաջողվում մատնանշել վեպի մի որոշակի և հաստատուն հատկանիշ, առանց այնպիսի վերապահության,- գրում է Մ. Բախտինը,- որ այդ հատկանիշը չչեզոքացնի»³: Փիլիսոփայության և վեպի ոլորտում առկա այս անորոշությունը իր կնիքն է դնում նաև փիլիսոփայական վեպի վրա, որի ժանրային սահմանները նույնպես դառնում են անկայուն: Դրանից բացի կա մեկ ինդիք ևս: Բանն այն է, որ ցանկացած գրական ստեղծագործություն, անգամ փոքր բանաստեղծությունը, ունի իր փիլիսոփայությունը, այսինքն, յուրաքանչյուր վեպ ունի իր փիլիսոփայությունը, բայց ոչ բոլոր վեպերն են փիլիսոփայական: Դրա համար այն պետք է ունենա գծեր, որոնք առանձնահատուկ են ժանրին, այն է՝ փիլիսոփայական գաղափարների առկայություն, պայմանական միջավայր, որտեղ իբրև հերոսներ ներկայանում են գաղափարներ, ինտելեկտուալ կամ դիալեկտիկական հերոս և այլն: Գրականության և փիլիսոփայության համադրումը և մտերմությունը նորություն չեն: Այն

¹ **Рассел Б.**, История западной философии. С.-Петербург, 2001, стр. 22.

² **Соловьев В.**, Сочинения в 2-х томах. М., 1990, т. 2, стр. 179.

³ **Бахтин М.**, Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 452.

գրականության և փիլիսոփայության պատմության առանձնահատկություններից մեկն է: Այդ մտերմությունից ծնվում են բազմաթիվ ժանրեր, օրինակ, առակը, պրիտչան (աստվածաշնչյան առակները և իմաստախոսությունները), անտիկ շրջանում հույները ստեղծեցին փիլիսոփայական էպոսը (Պարմենիդես, Էմպեդոկլես), փիլիսոփայական երկխոսությունը (Պլատոն), էսսեն (Մոնտեն), փիլիսոփայական պոեմը (Դանտե), փիլիսոփայական դրաման (Գյոթե), պոեզիան (Էլիոթ, Ռիլկե): Փիլիսոփայական վեպը նմանօրինակ «ժանրային ծնունդներից» է: Փիլիսոփայական արձակյի, իբրև էլիտար մշակույթի, ծաղկումը տարբեր դարաշրջաններում ուղղակիորեն կապված է բանականության և մտքի հանդեպ հետաքրքրությամբ: Դա նկատելի է դառնում նախ Հին Արևելքում և Հունաստանում մ.թ.ա. 6-5-րդ դարերում, ապա Վերածննդի շրջանում և Նոր ժամանակներում (Ռաբլե, Գրասիան): Փիլիսոփայական վեպի իսկական զարթոնք է սկսվում 18-րդ դարի Եվրոպայում (Դեֆո, Սվիֆթ, Վոլտեր, Վիլանդ, Քլինգեր): Փիլիսոփայական վեպի պատմության մեջ առանձնահատուկ դրսևորում է գերմանական ռոմանտիկական վեպը (Հյոլդեռլին, Նովալիս, Հոֆման, Տիկ): 19-րդ դարում փիլիսոփայական վեպը ձեռք է բերում նոր գծեր (Բալզակ, Մելվիլ, Դոստոևսկի, Տոլստոյ): 20-րդ դարի առաջին կեսին, երբ վերստին միմյանց կարիք են զգում փիլիսոփայությունը և գրականությունը, ժանրը հասնում է զարգացման բարձրակետին (Ա. Ֆրանս, Թ. Ման, Հեսսե, Կաֆկա, Մուզիլ, Կամյու, Սարտր, Գոլդինգ): 20-րդ դարում այն ձեռք է բերում նոր անվանում՝ ինտելեկտուալ վեպ, ինչը կապված է Թ. Մանի անվան հետ: Օսվալդ Շպենգլերի «Եվրոպայի մայրամուտը» աշխատության առիթով գրված էսսեում Թ. Մանը առաջարկում է ստեղծել արդիականությանը պատշաճ և ինտելեկտուալ արձակ, որում կարող են ի մի ձուլվել փիլիսոփայական և պոետական ոլորտները, որի լավագույն օրինակը, գրողի կարծիքով, Նիցշեի «փիլիսոփայական լիրիկան է» (բնորոշումը Մանինն է-Ա.Ա.)⁴: Հատկանշական է, որ Եվրոպական յուրաքանչյուր գրականություն ունի փիլիսոփայական վեպի իր ավանդույթը: Գերմանական փիլիսոփայական վեպին առավելապես բնորոշ են դաստիարակության և երգիծանքի տարրերը: Մեր դիտարկմամբ, փիլիսոփայական վեպի

⁴ Манн Т., Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 9, М., 1960, стр. 610-620.

Ծագումնաբանությունը կապված է ինչպես աստվածաշնչյան իմաստախոսական գրույցների, մասնավորապես Հոբի գրքի, այնպես էլ անտիկ փիլիսոփայական ավանդույթի, հատկապես Պլատոնի երկխոսությունների հետ: Խնդրի առումով հատկանշական է այն, որ Պլատոնի երկխոսությունները առաջին անգամ իբրև վեպ բնութագրում է հենց երիտասարդ Նիցշեն: «Ողբերգության ծագումը երաժշտության ոգուց» աշխատության մեջ նա գրում է. «Իրոք, Պլատոնը ողջ հետագա աշխարհին արվեստի նոր մի ձևի նախապատկերը տվեց՝ նախապատկերը վեպի, որը անվերջ ավելացված եզրագրայան առակ կարող է անվանվել»⁵: Նույն աշխատության մեջ Նիցշեն Սոկրատեսին, իբրև պլատոնյան երկխոսությունների հիմնական կերպար, անվանում է տեսական մարդ, ինչը փիլիսոփայական վեպի հերոսին տրվող բնորոշում է: Այս դեպքում տեսական մարդու առաջին օրինակ կարող է ծառայել ոչ միայն Սոկրատը, այլ Հորը: Այս հերոսի հետագա մարմնավորման օրինակներ են Գյոթեի Ֆաուստը («Ֆաուստ»), Վոլտերի Կանդիդը («Կանդիդ»), Սվիֆթի Գուլիվերը («Գուլիվերի ճանապարհորդությունները»): Նիցշեի՝ Սոկրատեսին տրված այս բնորոշումը կարելի է տարածել նաև 20-րդ դարի բազմաթիվ փիլիսոփայական վեպերի հերոսների վրա: 20-րդ դարի եվրոպական մշակույթի ինտելեկտուալացման, մանավանդ փիլիսոփայական վեպի կայացման մեջ, նրա բոլոր դրսևորումներում (անգլիական, ֆրանսիական, գերմանական...) նկատվում է Նիցշեի անուրանալի ազդեցությունը:

2.

Նիցշեի գրական-գիտական մուտքը մեկնաբանվում է բավականին հակասական մոտեցումներով: Ինքը՝ Նիցշեն, շատ էր խոսում այն մասին, որ իր հանդեպ հետաքրքրություն չկա Գերմանիայում: Ինձ կարդում են Պետերբուրգում, Ստոկհոլմում, Կոպենհագենում, Վիեննայում, Փարիզում և Նյու-Յորքում, բայց ոչ Գերմանիայում, իր ճակատագրից դժգոհում էր նա⁶: Սակայն փաստերը այլ բանի մասին են խոսում: Նիցշեի առաջին ընթերցողներից և մեկնաբաններից մեկը դանիացի մեծ գրականագետ Գեորգի Բրանդեսն է,

⁵ Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը... Երևան, 2013, էջ 200:

⁶ Նույն տեղում, էջ 468:

որին Նիցշեն հասցնում է հայտնել իր շնորհակալությունը: Բայց նրան կարդում և գնահատում էին նաև Գերմանիայից դուրս: Ճիշտ է, այդ գնահատականները միշտ չեն եղել փիլիսոփայի համար նպաստավոր, բայց նրա նկատմամբ անտարբերություն, ինչից, ըստ էության բողոքում է նա, չի եղել: Առաջիններից մեկը Գերմանիայում, ով բարձրաձայնում է Նիցշեի մասին, քննադատ և լրագրող Լեո Բերգն է: 1882-ին լույս է տեսնում վերջինիս հոդվածը Նիցշեի մասին, որտեղ հեղինակը փիլիսոփային բնութագրում է իբրև գերմաներենի մեծագույն վարպետներից մեկը: 1890-ականներին լույս են տեսնում Լու-Անդրեաս Սալումեի, Ռուդոլֆ Շթայների, Ալոիս Ռիլի, Գուստավ Մալերի գրքերը Նիցշեի մասին, որոնք նրա համար ճանապարհ են հարթում դեպի լայն ճանաչում: 1894-ին Նիցշեի անունը հիշատակվում է հանրահայտ Brockhaus բառարանում, բայց իբրև փայլուն ոճաբան, այլ ոչ փիլիսոփա: 1902-ին հրատարակված «Նիցշեն և գերմանական գրականությունը» գրքում հեղինակը (Հանս Լանդսբերգ) գրում է, որ ժամանակակից երիտասարդ բանաստեղծների մեջ մոլեգնում է պարծենկոտությունը: Նրանք իրենց զգում են «գերմարդ և կիսաստված» (ակնհայտ ակնարկ բանաստեղծների՝ Նիցշեի հետ ունեցած կապվածության): Նիցշեին մերժողները նույնպես շատ էին: Դա նկատվում է հատկապես Լ. Տոլստոյի մոտ՝ համաշխարհային մեծագույն հեղինակություններից մեկի, ով, ի դեպ, նույնպես կրել է Նիցշեի ազդեցությունը⁷: Տոլստոյի վերաբերմունքը Նիցշեի հանդեպ կարելի է դիտարկել առհասարակ դեկադանսի գրականության հանդեպ գրողի բացասական վերաբերմունքի շրջանակներում: Տոլստոյը մերժում է Նիցշեին՝ նրա փիլիսոփայությունն անվանելով «անկապ շատախոսություն»⁸: Բայց նա մերժում է նաև Բողլերին, Վեռլենին, Ուայլդին: Ռուսական մտավորականության միջավայրում առանձնանում է փիլիսոփա Վլ. Սոլովյովը: Խոսելով իր ժամանակի (այսինքն, 19-րդ դարավերջի) երեք ամենաազդեցիկ անհատականությունների և նրանց գաղափարների մասին, Սոլով-

⁷ Այս առումով հետաքրքիր է նաև Նիցշեի վերաբերմունքը երկու ռուս մեծ գրողների հանդեպ: Եթե Դոստոևսկուն Նիցշեն համարում է մեծագույն հոգեբան, ապա Տոլստոյի նկատմամբ պահպանում է լռություն: Պատճառը, անկասկած, քրիստոնեության խնդիրն է:

⁸ **Толстой Л. Н.**, Собрание сочинений в 22-х томах. т. 15, М., 1983, стр. 225.

յովը գրում է. «Երեք խոշոր անուններին (Կարլ Մարքս, Լև Տոլստոյ, Ֆրիդրիխ Նիցշե) առնչվող երեք գաղափարներից առաջինն ուղղված է ներկային և առօրյականին, երկրորդը մասամբ ընդգրկում է նաև վաղվա օրը, իսկ երրորդը կապված է այն բանի հետ, ինչը հանդես է գալու վաղը և հետո: Ես այն համարում եմ երեքից ամենահետաքրքիրը»⁹:

Նիցշեի աստղը բարձրանում էր Եվրոպայում: Աստիճանաբար ձևավորվում է նրա մասին առասպել, որ ձգվում է առ այսօր: Նիցշեն հոգևոր գյուտ էր նախ գրողների համար: «Գրողները նրան կարդում են այլ կերպ, քան փիլիսոփաները», - նշում է Բ. Հիլլեբրանդը¹⁰: Գրական առաջին սերունդը, որ կարդում է Նիցշեին և ըստ էության ընկալում, ներկայացնում են Հոֆմանսթալը, Ռիլկեն, Գեորգեն, Թ. Մանը, Հեսսեն, Կաֆկան: Գերմանիայում Նիցշեի միֆական կերպարի ձևավորմանը նպաստում է Էռնստ Բերտրամի «Նիցշե. մի միֆոլոգիայի պատմություն» (1919) աշխատությունը: Նացիոնալ-սոցիալիզմի պայմաններում Նիցշեի գաղափարները և աշխատությունները ենթարկվում են ճակատագրական խեղումների: Նրա ազդեցության սահմանները Գերմանիայից հասնում են Անգլիա (Քիվլինգ, Բեռնարդ Շոու), ԱՄՆ (Լոնդոն, Հեմինգուեյ), Ֆրանսիա (Կամյու), Իտալիա (դե Անունցիո): Գերմանիայում Նիցշեի գաղափարներով տարվածությունը իր բարձրակետին հասնում է Գոտֆրիդ Բեննի ստեղծագործության մեջ: Բեկումնային էր Բեննի՝ 1950 թ. կարդացած զեկուցումը («Նիցշե՝ հիսուն տարի անց»), որտեղ Նիցշեն դիտարկվում է օբյեկտիվորեն, իբրև նորարար գիտնական և գրող, այլ ոչ իբրև միֆ:

3.

ա. Թոմաս Մանի վրա Նիցշեի ազդեցությունը չափազանց մեծ է: «Ապաքաղաքական մարդու դիտարկումներ» (1918) հանրահայտ և աղմուկ հանած գրքում¹¹ Թ. Մանը Շոպենհաուերի և Վազների հետ

⁹ Соловьев Вл., т. 2, стр. 677.

¹⁰ Hillebrand B., Nietzsche. Göttingen, 2000, S. 5.

¹¹ «Ապաքաղաքական մարդ» հասկացությունը նույնպես Թ. Մանը վերցնում է Նիցշեից, թեև Նիցշեն գործածում է հակաքաղաքական (antipolitisch) ձևը: «Ես վերջին հակաքաղաքական գերմանացին եմ», - Ecce Homo գրքում գրում է Նիցշեն (Ничше, Сочинения, т. 2, стр. 700):

Նիցշեին համարում է այն հիմքը, որի վրա բարձրացել է իր «հոգևոր-գեղարվեստական» կառույցը¹²: Այս մեծությունների ազդեցությունը նա կրել է ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում (30-ական թթ. այս անուններին ավելանում է նաև Գյոթեի անունը): Վստահաբար կարելի է ասել, որ գերմանական կամ եվրոպական մշակույթի որևէ գործչի մասին Թ. Մանը չի գրել այնքան շատ և այնքան անկեղծ, որքան Նիցշեի, որի ստեղծագործությանը ծանոթ էր արդեն 1901-1902 թթ: Նիցշեի անունը Թ. Մանը շարունակ հիշատակում է նամակներում, հոդվածներում և էսսեներում: Գրողի վեպերում և պատմվածքներում շարունակ հանդիպող կյանք-արվեստ, բնագոյ-բանականություն, հիվանդ-առողջ, դիոնիսյան-ապոլոնյան հակադրամիասնական ֆիգուրաներում և մոտիվներում դժվար չէ նկատել Նիցշեի հետքը: «Կախարդական լեռը» վեպի գործողությունները կատարվում են շվեյցարական «Բերգհոֆ» լեռնային առողջարանում, ձյունների և սառնության փիլիսոփայական միջավայրում, որոնց մասին իր գործերում անընդհատ խոսում է Նիցշեն: 1940-ական թթ. Թ. Մանի՝ նիցշեականության հանդեպ վերաբերմունքի առումով եղան ամփոփիչ: 1947-ին լույս տեսավ «Դոկտոր Ֆաուստուս» փիլիսոփայական վեպը, որը այլ բան չէր, քան փորձ գեղարվեստական խոսքի տարածքում ազատվելու Նիցշե թեմայից: Նույն տարում Թ. Մանը հրապարակեց նաև «Նիցշեն մեր փորձության լույսի տակ» ընդարձակ էսսեն: Նպատակը վերստին նույնն էր, բայց մեկ այլ՝ հրապարակախոսական խոսքի միջոցով: Նիցշեից սովորելով իրականության երկակի ընկալման (Doppeloptik) գաղափարը, Թ. Մանը այն կիրառում է նաև Նիցշեի հանդեպ (գրողը այդ մեթոդը կիրառում է նաև Շոպենհաուերի, Վագների և Գյոթեի հանդեպ): Այսինքն, Նիցշեին Թ. Մանը չի դարձնում պաշտամունքային հեղինակություն, այլ փորձում է նրան տեսնել ազգային պատմության և մշակույթի դիտանկյունից: Այս մոտեցմամբ Նիցշեն բնութագրվում է իբրև հանճարեղ, բայց հիվանդ անհատականություն: Հանճարի և հիվանդության միասնականության ամենաբարձր կերպավորումը, անկասկած, Ադրիան Լևերկյունն է («Դոկտոր Ֆաուստուս»), ով գրեթե ամբողջությամբ կրկնում է Նիցշեի կենսաբանական և հոգեմտավոր կյանքի դրաման: Վեպը արժեքավոր է հատկապես նրանով, որ

¹² Mann Th., Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main, 1983, S. 71.

Ֆաուստի մասին դիցաբանական պատմության պրիզմայում գրողը կարողանում է միաժամանակ կենտրոնացնել երեք թեմա՝ Գերմանիայի, արվեստի և հիվանդ հանճարի: Ինչպես որ Նիցշեն էր իր մեջ կրում և ամփոփում գերմանական (եվրոպական) մշակույթը՝ դառնալով պատասխանատուն նրա ամենածանր ճգնաժամի շրջանում, այդպիսին էլ դառնում է «Դոկտոր Ֆաուստուսը»՝ Նիցշեին և նիցշեականությունը կրելով իր մեջ և վերածվելով մշակույթի վեպի:

բ. Հերման Հեսսե-Նիցշե կապը նույնպես հարուստ է գաղափարների՝ փիլիսոփայից գրողին անցման, զարգացման և փոխակերպումների օրինակներով: Հեսսեն էսսեններում համեմատաբար քիչ է խոսում Նիցշեի մասին, բայց դրա փոխարեն նիցշեական գաղափարների ամենաբազմազան արծարծումներով և իլյուզիաներով առատ է նրա արձակը: 1909-ին Հեսսեն «Ֆաուստ և Զրադաշտ» թեմայով գեկուցում է կարդում գերմանական մոնիստական միության հավաքում, որի անդամ էր գրողը: Զեկույցը, անկասկած, ոգեշնչված էր Նիցշեի «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» երկից, բայց հանգուցային տեղ է զբաղեցնում Հեսսեի գեղագիտության մեջ: Զրադաշտը և Ֆաուստը, ըստ Հեսսեի, եվրոպական մշակույթի երկու գերհզոր անհատականություն-տաճարներ են, ովքեր շարունակում են առաջնորդել մարդկանց¹³: Հեսսեի համար Զրադաշտը հատկապես այն հերոսն է, որ կարողացել է հաղթահարել հոգու և մարմնի հակասությունը, ինչին նույնպես ձգտում էր մոնիզմի հետևորդ Հեսսեն («Դուրսը և ներսը»):

Դիտարկենք Հեսսեին նիցշեականության հետ կապող կարևոր մի քանի գծեր:

-Ամենից առաջ դա երաժշտությունն է: Նիցշեն երաժշտության մեջ տեսնում էր տառապանքի իսկական ակունք: Իր գլխավոր՝ «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» երկի մասին Նիցշեն ասում է. «Թերևս ողջ Զրադաշտը կարելի է երաժշտության շարքը դասել»¹⁴: Հեսսեի առանձին վեպեր («Տափաստանի գայլը», «Հուլունքախաղ») ոչ միայն ներկայացնում են երաժշտությունն իբրև թեմա, իբրև հերոսի հոգևոր կյանքի մաս, այլև ունեն հստակորեն կազմակերպված երաժշտական կոմպոզիցիա (ֆուգա և այլն): «Իմ ոճը պարն է»,- ասում է Զրա-

¹³ Гессе Г., Фауст и Зарагустра// Фауст и Зарагустра. Санкт-Петербург, 2001, стр. 5.

¹⁴ Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծնունդը... էջ 502:

դաշտը: «Տափաստանի գայլը» վեպում մարդու վերակառուցման ողջ կոնցեպցիան հենվում է երաժշտության և մանավանդ պարի վրա:

-Նիցշեն բազմիցս նշում է ինքն իրեն հաղթահարելու անհրաժեշտության մասին, իր միջից վերացնելու այն, ինչ խանգարում է ինքնության հասնելու ճանապարհին: «Մարդը մի բան է, որ պետք է հաղթահարվի», - ասում է Ջրադաշտը: Հարրի Հալլերը նույն «Տափաստանի գայլը» վեպում հասնում է ինքնահաղթահարման՝ սպանելով Հերմիոնեին, այսինքն, իր (ենթա)գիտակցությունը, որն արդեն կատարել, վերջացրել է իր միսիան:

-Նիցշեն ասում էր քաղքենիությունը («Ես քաղքենիությունը ավելի եմ ասում, քան մեղքը») ¹⁵ և ցավով գրում. «Ինչից է, որ ընդհանուր արդյունքը ոչ թե Գյոթեն է, այլ քառուր» ¹⁶: Անապատը ընդարձակվում է, - գրում է Նիցշեն, - քաղքենիությունը կյանքի իրական տերն է, իսկ հերոսներ չկան: Նիցշեն հավատում էր, որ «մեծ առողջության» ժամանակները գալու են, և քաղքենի հասարակությունը կործանվելու է («Ես ձեզ խոստանում եմ ողբերգական դարաշրջան», Ecce Homo): Հերման Հեսսեի համար նույնպես քաղքենին մարդու անկման ամենավտանգավոր հեռանկարն է: «Հուլունքախաղ» վեպում գրողը ստեղծում է բանականության և արվեստի աշխարհի ուտոպիա, որտեղ իսպառ բացառվում է քաղքենին:

-Ինչպես Նիցշեն, Հեսսեն ևս ապրում է հոգևոր այն միջավայրի բաղձանքով, որ կոչվում է Հայրենիք: «Մենք՝ հայրենագուրկներս», - «Զվարթ գիտության» մեջ ասում է Նիցշեն, - նկատի ունենալով նոր եվրոպացիներին, ովքեր դեռևս չունեն իրական հայրենիք: «Մենք՝ հայրենագուրկներս» արտահայտությունը գրեթե նույն իմաստով, իր և ապրել չկարողացող մարդկանց անունից, գործածում է նաև Հարրի Հալլերը («Տափաստանի գայլը»): Կարելի է ասել, որ Հեսսեի գրական ողջ ժառանգությունը, Նիցշեի հանգույն, իրական, ճշմարիտ և բարձր հայրենիքի որոնման փորձ է:

գ. Հիմա գանք Ֆրանց Կաֆկային: Առաջին հայացքից թվում է, որ նրանց միջև ընդհանուր քիչ բան կարող է լինել, քանզի նրանց հիմնական թեմաները տարբեր են: Նիցշեն խոսում է գերմարդու մասին, իսկ Կաֆկան, ընդհակառակը՝ անվերջ փոքրացող մարդու:

¹⁵ Նիցշե Ֆ., Զվարթ գիտությունը, Երևան, 2005, էջ 319:

¹⁶ Նիցշե Ֆ., Ողբերգության ծագումը..., Երևան, 2013, էջ 412:

Այդուհանդերձ, իրենց հակառակ ընթացքի ճանապարհին, նրանք մի պահ հավասարվում են իրար:

-Նրանց համար, իբրև կենսական և հոգևոր ընդհանրություն, հանդիսանում է մենակությունը: Մարդու կարևորագույն չափանիշը Նիցշեի համար մենակությունն է: Կաֆկան և նրա գրականությունը 20-րդ դարում դարձան մենակության և օտարացման խորհրդանիշ:

«Բարուց և չարից անդին» աշխատության մեջ Նիցշեն խոսում է նոր տիպի փիլիսոփաների մասին, որոնց բնորոշ է առեղծվածը¹⁷: Նիցշեի անձը և ստեղծագործությունը առ այսօր պատված են առեղծվածով, ինչը նրանց տալիս է յուրահատուկ երանգ: Դա վերաբերում է նաև Կաֆկային: Առեղծվածայնությունը նրանց մեծացնում է, հիմքեր ստեղծում միֆականացման:

-Նրանք նման են միմյանց աֆորիստիկ ոճով: Եվրոպական աֆորիզմի պատմությունը, որի սկիզբը դրվել է Պասկալի ժամանակներում, ապա զարգացել Լարոշֆուկոյի, Լիխտենբերգի, ռոմանտիկների, Գյոթեի և Շոպենհաուերի կողմից, շարունակում է Նիցշեն: Կաֆկայի մասնակցությունը ժանրի զարգացմանը պատահական չէ: Կաֆկային գրավում է ֆրագմենտար մտածողությունը, փոքր ծավալի մեջ մեծ մտքեր փոխանցելու գայթակղությունը, որը կարևոր է նաև Նիցշեի համար: Նրանք ունեն նաև ընդհանուր թեմաներ: Նիցշեի առանձին աֆորիզմներ, թվում է, գրվել են Կաֆկայի ձեռքով, և ընդհակառակը:

-Նրանք ընդհանրություններ ունեն կնոջ հանդեպ վերաբերմունքի մեջ: Երկուսն էլ մերժում են կնոջը: Կաֆկան առհասարակ մերժում է մարդուն: Բայց եթե կնոջ հանդեպ նրա վերաբերմունքի մեջ առկա են նաև հուդայական կրոնից եկող գծեր, որի մշակույթի մեջ մեղքի ծագումը կապվում է կնոջ հետ, ապա նույնը չենք կարող տեսնել Նիցշեի մոտ, որն առավելապես կապված է արիական ցեղերի մշակույթի հետ, որի մեջ մեղքի ծագումը կապվում է տղամարդու հետ, օրինակ, Պրոմեթևսի առասպելը: Կինը Նիցշեի սոցիալական պատկերացումներում գրեթե գոյություն չունի (իրական կյանքում Նիցշեն այդպիսին չի եղել, նա մեծացել է կանանց միջավայրում, ինչպես և Կաֆկան): Կաֆկայի ողջ գրականության մեջ կնոջ նշանա-

¹⁷ Նիցշե Ֆ., Բարուց և չարից անդին..., Երևան, 1992, էջ 40:

կույթունը նույնպես հանգեցվում է արսուրդի, անիմաստության: Նրանք գոյություն ունեն միայն իբրև սեռական հետաքրքրությունների առարկա: Իրական կյանքում Գաֆկան նույնպես ներկայանում է միանգամայն այլ նկարագրով: Դա են հաստատում գրողի՝ Ֆելիցա Բաուերին, Միլենա Յասենսկային և այլ կանանց ուղարկած նամակները:

«Այսպես խոսեց Ջրադաշտը» երկի առաջին մասում Նիցշեն գրում է. «Մարդը լար է՝ կապված կենդանու և գերմարդու միջև, լար՝ անդունդի վրա»: «Ինչն է մարդու մեջ մեծ, շարունակում է Նիցշեն, որ նա կամուրջ է և ոչ նպատակ»¹⁸: Ֆրանց Գաֆկայի «Կամուրջը» պատմվածքում կարդում ենք. «Ես սառն էի ու ձիգ, ես կամուրջ էի՝ ընկած լեռնային անդունդներից մեկի վրա: Այս կողմում հողի մեջ էի խրել ոտքերիս մատները, այն կողմում՝ ձեռքերիս, և այդպես ամուր՝ ձեռքուտքով կառչել-մնացել էի փխրուն կավահողին կպած: Պիջակիս փեշերը, կողքերիցս կախված, օրորվում էին օդում: Ներքևում աղմկում էր կարմրախայտով լիքը սառնաջուր գետակը: Երբևիցե դեռ չէր եղել մի ճամփորդ, որ մոլորվեր մի օր և անցներ այս անհայտ տեղերով: Այս կամուրջը դեռ ոչ մի քարտեզի վրա նշված չէր: Եվ այդպես պատկած՝ ես սպասում էի: Ես ստիպված էի սպասել: Եվ քանի դեռ չի քանդվել, կառուցված ամեն մի կամուրջ էլ չի դադարում կամուրջ լինելուց»¹⁹: Իհարկե, կամուրջը (մարդը) այս առակ-պատմվածքում, ինչպես պատշաճ է Գաֆկայի գեղագիտությանը, փլվում է՝ ստեղծելով նիցշեական իդեալ-մարդու հեզնական ծաղրանմանակը:

Աստծո մահվան մասին Նիցշեի հանրահայտ խոսքը, որ գտնում ենք նրա մի շարք երկերում, իբրև գաղտնածածուկ մի հասկացություն, առկա է Գաֆկայի մի շարք գործերում, հատկապես «Դոյակը» վեպում: Ինչպես Նիցշեն, այնպես էլ Գաֆկան չի կարողանում հաշտվել այն մտքի հետ, որ Աստված այլևս չկա: Եվ եթե Նիցշեն որոնում է նոր Աստծո, ապա Գաֆկան (նրա հերոսները) համառորեն և ենթագիտակցությամբ մղվում է դեպի այն տարածքները և ժամանակը, որտեղ պետք է լիներ ավանդական Աստվածը:

¹⁸ Նիցշե Ֆ., Այսպես խոսեց Ջրադաշտը, Երևան, 2008, էջ 20:

¹⁹ Գաֆկա Ֆ., Միբենների լույթունը. Երևան, 1994, էջ 115:

Կաֆկայի հերոսը Նիցշեի «վերջին մարդն» է, որի մասին փիլիսոփան գրում է. «Արդ երկիրը փոքր է դարձել, և նրա վրա ցատկոտում է վերջին մարդը, որը ամեն ինչ փոքր է դարձնում»:²⁰ Նիցշեն խոսում է մարդուց մեքենա պատրաստելու եվրոպական քաղաքակրթության վտանգների մասին, ինչը ողջ արևմտյան գրականության փիլիսոփայության սկզբունքային հարցադրումներից մեկն է: «Նիցշեն ուրվագծում է իր դարաշրջանի և ապագայի հետևյալ պատկերը,- գրում է Կ. Յասպերսը,- մեքենան իր շարժման մեջ իբրև գոյության նմուշ, զանգվածների վերելք և նրանց համահարթեցում, կյանքի թատերայնություն, որտեղ ամեն ինչ կեղծ է և չկա ըստ էության նշանակալից որևէ բան... «Աստված մեռած է»:²¹ Կաֆկայի վեպերն ու պատմվածքները, բայց հատկապես «Պատժիչ գաղութում»-ը ներկայացնում են անընդհատ մանրացող մարդուն, նրա անկման պատկերը, որի նախազաղափարը նաև Նիցշեինն է:

-Նաև Հավերժական վերադարձի մասին: Սա, թերևս, Նիցշեի ամենաբարդ հասկացությունն է, «հաստատման ամենաբարձր բանաձևը» (Ecce Homo), որ պարզություն չի ստանում անգամ Հայդեգգերի, Դեյոզի, Յունգերի հմուտ մեկնաբանություններից հետո: Այդուհանդերձ, հասկացությունը տարածելով Կաֆկայի արձակի վրա, կարող ենք նրանում նշմարել իմաստային հնարավոր տարբերակներից մեկը: Բանն այն է, որ Կաֆկան անընդհատ և շարունակ կրկնում է ինքնիբեռն: Գրեթե նոր բան չհայտնագործելով՝ նա նորից վերադառնում է իր հին ու մեծ հայտնագործությանը՝ իբրև մշտական և անփոփոխ թեմա, բայց նոր մանրամասներով և նոր կերպարներով: Կաֆկայի այս վերադարձի մեջ ինչ-որ չափով գուցե առկա է այն վերադարձը, ինչ նկատի ունի Նիցշեն: Այսինքն, երկուսն էլ, Կաֆկան և Նիցշեն ակնարկում են այն, որ մենք բոլորս Գոյի և Համաշխարհի միևնույն և շարունակ կրկնվող շրջապտույտի մեջ ենք: Ընդ որում այս ռճական սկզբունքը առկա է ոչ միայն Կաֆկայի, այլև շատ գրողների, օրինակ, Էլիոթի, Մուզիլի, Բորխեսի, Մարկեսի, Ֆոլկների ստեղծագործություններում, որոնք նույնպես անընդհատ կրկնում են իրենց՝ այլևս ոչ մի նոր բան գրեթե չհայտնագործելով: Հավերժական վերադարձի իմաստային մի տարբերակ կա նաև

²⁰ Նիցշե Ֆ., Այսպես խոսեց Ջրադաշտը. Երևան, 2008, էջ 54:

²¹ Ясперс К., Смысль и назначение истории. М.,1991, стр. 157.

Հեսսեի՝ անընդհատ ինքնիրեն կրկնող և չավարտվող գետի մեջ՝ իբրև ինքնության խորհրդանիշ («Միթեհարտա»): Անկասկած, դա վերաբերում է նաև հենց իրեն՝ Նիցշեին, որի ստեղծագործությունը հավերժական վերադարձի իսկական օրինակ է:

Ara Arakelyan

NIETZSCHE AND GERMAN PHILOSOPHICAL NOVEL OF THE 1ST HALF OF THE 20TH CENTURY

The article tries to show the theoretical aspect of the philosophical novel and its impact upon Fridrich Nietzsche's experimental genre. In this regard we discuss and study the effects of Nietzsche on philosophical novels of some prominent writers such as Thomas Mann, Herman Hesse and Franz Kafka.

ՏՐԻԴԻԽՆ ՆԻՑՇԵՆ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԳԵՐՄԱՆԱԼԵԶՈՒ
ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՈՒՄ
(ԳԵՈՐԳԵ, ՌԻԼԿԵ, ԹՐԱԿԼ, ՑԵԼԱՆ)

Key words: *Lyrics, Eternal recurrence, Superman, Faustian conscience, Zero point.*

Բանալի բառեր - *քնարերգություն, հավերժական վերադարձ, Գերմարդ, ֆաուստյան գիտակցություն, զրոյական ժամ*

Գերմանական գրականության ինքնախոստովանության պահը 20-րդ դարում համընկավ Երկրորդ աշխարհամարտի դառը ժամանակի հետ, որն ինչպես հայտնի է, կիսեց գերմանական գոյության գրեթե բոլոր չափումները (հասարակական գիտակցություն, պետականություն, մշակույթ, լեզու) երկու մասի՝ պատերազմից առաջ և նրանից հետո: Ընդ որում այստեղ կար ևս մեկ պատերազմից առաջ և հետո: Ուշագրավն այն է, որ այդ հատվածները պայմանավորող լարումը տրոհման գործառույթից զատ առաջադրեց նաև դրանք երկխոսության և փոխադարձ արժևորման բերելու անհրաժեշտություն, քանի որ երկրորդ ժամանակը, ներքուստ չկարողանալով լինել առաջինի ժառանգը և առավել ևս պատասխանատուն, այդուհանդերձ ստիպված էր ինքնաքննության ամեն փորձ բխեցնել առաջինից և հասկանալ այն որպես սեփական alter ego: Այդպիսի դեմադեմության կամ հանդիպման մի կետում է սկիզբ առնում ստեղծագործությունը այնպիսի բանաստեղծների, ինչպիսիք են Պաուլ Ցելանը, Յոհաննես Բոբբովսկին, Հանս Մագնուս Էնցենսբերգերը, Գյունտեր Այխը, Ֆրանց Վուրմը, Լուիզա Կաշնիցը և Նելլի Զաքսը: Այդ սերունդը խորագույնս կապված էր Առաջին աշխարհամարտի և նրան հաջորդած երկու տասնամյակների բանաստեղծների ժառանգության հետ Շտեֆան Գեորգեի, Ռայներ Մարիա Ռիլկեի, Գեորգ Թրակլի և Գոտֆրիդ Բենի: Պաուլ Ցելանի «Մահվան ֆուգա» բա-

նաստեղծությունը, որ թվագրվում է խորհրդանշական 1945 թվականով, գերմանալեզու քնարերգության համար ազդարարում է ներքին այն բեկումը, որը նշանավորելով պատերազմի ավարտը, դառնում է անորոշ հեռանկարների սկիզբ: Շատ բաներ ստացան իրենց անունները: Եվ թեպետ շատ բան լուրջան մատնվեց կամ նույնիսկ հանձնվեց լուրջանը, անխուսափելիորեն եղավ նաև այն, ինչն ընդմիշտ լքեց լուրջանի աշխարհը: Այլ բան է, որ լեզուն այսուհետ անկարող էր խուսափել ծանրագույն ինքնաքննությունից և իր համար ամենանուրբ, այն է՝ բանաստեղծության ոլորտում ամենաէական վերախմբագրումներից, եթե սովյալ բառը տեղին է վիթխարի վերափոխությունների և հոգևոր ծանր աշխատանքի չափն ու ծավալները արտահայտելու համար:

Գերմաներենի փորձության ժամին, որը փիլիսոփա Թեոդոր Ադորնոն համարեց պոեզիայի համար բարբարոսական,¹ մի շարք բանաստեղծներ գործնականում առաջադրում էին հակադիրը:

Բանաստեղծությունը ունի որոշակի ճշմարտություն. գործ ունի որոշակի ճշմարտության հետ: Այդ ճշմարտությունը տարբեր է բարոյականության, քաղաքականության կամ որևէ գաղափարախոսության ճշմարտությունից, քանի որ գիտի հարասնել անգամ այն ժամանակ, երբ դրանք դառնում են անբավարար: Հոգևոր անբավարարության ֆաուստյան կիրքը, որը Գերմանիայում հենց գերմանական ոգին սահմանելիս միշտ տրամադրության տակ է,- ընդ որում ոչ միայն Շպենգլերի համար,- ծանոթ է ինչպես Գյոթեին, այնպես էլ գերմանական ինքնազգացողության 20-րդ դարը պայմանավորած Նիցշեին:² Ինչպես է այդ ոգին հարաբերվում բանաստեղծության ճշմարտության հետ: Եվ եթե Ֆաուստից հետո ուրվագծվող հեռանկարները հանձնվում են Գերմարդուն, ապա հավերժական վերադարձի ինչ ճանապարհով պիտի անցնի կամ արդեն անցնում է բանաստեղծությունը:

Այդ կետը կապված է որոշակի գաղափարի պատմության հետ: Դեռ Հայնրիխ Հայնեն նկատել էր, որ փիլիսոփայությունը Գերմանիայում վերածվել է ազգային գործի, քանի որ Լյութերի ժամանակ-

¹ Adorno, Theodor, W., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt am Main. 1955. S. 31.

² Տե՛ս, Böckmann, Paul. Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur, in: DVjs, Bd. 27, 1953, S. 77-101:

ներից դադարեցին տարբերություն տեսնել աստվածաբանական և փիլիսոփայական ճշմարտության միջև: Մա որոշակի համաչափություն է ներմուծում գերմանական մշակույթի մեջ, քանի որ մշակույթի այս կամ այն երևույթները հեշտությամբ կարող էին թարգմանվել ուրիշ երևույթների լեզվով: Նույն Հայնեն այդպիսի մշակույթի կենտրոնական նյարդ էր համարում «գերմանական մարդուն» կամ «բացարձակ մարդուն»: Այս կերպ, անկախ այն բանից, թե որ ոլորտում էր գործում տվյալ մշակույթի այս կամ այն գործիչը՝ քնարերգության, վեպի, թե փիլիսոփայության, նրա տեղը որոշվում էր ընդհանուր խնդրի տեսակետից, որքանով այդ խնդրի մեջ էին հատվում բազում ոլորտներից եկող թելերը: Ինքը՝ Նիցշեն, հանդես եկավ որպես մեկը, ում ստեղծագործության մեջ տրակտատի, առակի և բանաստեղծության սահմանները դարձան անչափ երբերուն: Դա չէր լինի այդպես, եթե Նիցշեն չգտներ դրանց բոլորի հիմքում գործող հիմնարար տարերքը, որը նա կոչեց ֆաուստյան ոգի՝ դուրս բերելով դրա ծագումնաբանական սկիզբը գերմանական միջնադարից: Նրա դիտարկումը նման էր ախտանիշի հաստատման: 20-րդ դարում Ֆաուստի և ֆաուստյանի արժարժումը գերմանական փիլիսոփայության և գրականության մեջ աճեց՝ հասնելով աննախադեպ չափերի: Նիցշեն ֆաուստյան ողբերգությունը իրավացիորեն դուրս էր բերում երաժշտությունից՝ մասնավորապես նշելով, որ ամեն ողբերգական ճակատագիր միֆի մեջ քարացած երաժշտություն է: Այս առումով ինքը Նիցշեն, եթե հաշվի առնենք երաժշտության և երաժիշտների հետ նրա ոչ միանշանակ փոխհարաբերությունները, խնդրի ցայտուն օրինակ է: Գաղափարը թերևս պարզ է: Արվեստի, փիլիսոփայության և գրականության մեջ գոյելու վստահությունը բխում է որոշակի վստահությունից երբևէ վճարելու ոչ թե հարմար գինը, այլ ցանկացած գին: Մա ծնում է ամենագործության զգացում, թեկուզ որ առայժմ լոկ արվեստի մեջ: Ժամանակը ցույց կտա, որ վտանգները, ինչպես դա մարգարեաբար կանխատեսում էր արդեն Հյոլդեռիները, ամենաանմեղ բաներում են: Մինչդեռ արվեստը, իհարկե, շատ հեռու է անմեղ լինելուց, քանի որ հենց արվեստի շրջանակներում են կատարվում ամենամեծ զոհաբերությունները և կնքվում ամենավտանգավոր ու ոչ միանշանակ դաշինքները: Գերմանական բանաստեղծությունը 20-րդ դարասկզբին իր ամենաեական գործե-

րում ստեղծվում էր այնպիսի քնարերգուների կողմից, որոնք արվեստի համար թերևս առաջ էին քաշում ընդհանուր էսթետիկական պահանջներ, որոնք ըստ ամենայնի գալիս էին Ֆրանսիայից: Շտեֆան Գեորգեն, որի խմբակը նման էր թափառաշրջիկ մենակյացների ակումբի, պոեզիայի նշանակության մեջ հակված էր ամենից շատ տեսնել ծիսականության նոր ձև, որն իր արմատներով ու հավատամքով պիտի հիշեցներ օրփեականությունը: Բանաստեղծին Գեորգեն համարում էր արվեստի մաքուր քուրմ, որն անդեմ զանգվածների աշխարհում միակ պատասխանատուն է գոյության վերջնական և բարձրագույն արտահայտությունը պահելու համար: Այս գաղափարը նրա պոեզիայում պատվաստված էր բանաստեղծության լեզուն դեպի դասական ձևերը մղելու և որոշակի ազնվագարմությունը պահպանելու խնդրին: Ազնվական առաջնորդի պաշտամունքի թեման ևս եղել է նրա քնարերգության անքակտելի մոտիվներից մեկը: Որպես Հյուդեռլինին երկրորդ կյանք սոված մեկը՝ Գեորգեն անշուշտ կհսում էր այսպես կոչված «սուղ ժամանակներում» բանաստեղծին գոյության պատասխանատու հռչակելու նրա գաղափարը: Հասկանալի է, որ առաջնորդի և քրմի համար գործունեության անհրաժեշտ նախապայման պիտի լինի գոհաբերական ծիսականության ողջ իմաստային համալիրը: Ինչ-որ բան շահելու համար անպայմանորեն կանգնելու է ինչ-որ բան գոհաբերելու խնդիրը: Մասնավորաբար քնարերգության՝ որպես գրական պրոցեսի իրագործման անքակտելի ասպարեզի համար սա նշանակում է, որ գրվելիք բանաստեղծությունը ոչ միայն կտրում է իրեն այն ամենից, ինչը չի ընթերցվում որպես գոյության սահմանները վերահսկող գորեղ արվեստագետի պլանին ներագուցված, այլև վճռում է այդ պլանի մեջ չմտածի ճակատագիրը: Բանաստեղծությունը ստանձնում է ժամանակի և դրա հետ միասին ողջ գոյության չափը լինելու պատասխանատվությունը: Կարո՞ղ է, սակայն, չափը ելնել ոչ թե նրանից, ինչի արտահայտությունը պիտի դառնա, այլ գոյության այս կամ այն հատվածը իր մեջ առնելու, իսկ մյուսները դրսում թողնելու, պարզապես բացասելու սեփական որոշումից: Գուցե բանաստեղծությունը չափն ու կշռույթն է անդրազանց որևէ գոյության: Եվ այդ դեպքում նրա կապը ներակա իրականության աշխարհի հետ այնպիսին է, որ այն վերստին անցնում է դրա կողքով: Նիցշեն ասում է,

որ Զրադաշտը՝ ապագա Գերմարդու այդ նախակոռահումը, մարդու անցյալից ոչինչ չի ուզում կորցնել: Ինչպես՝ է նրա այդ պահանջը համաձայնեցվում մտքի հետ, ըստ որի Գերմարդն ինքը մարդկայինի հաղթահարումն է:

Բանաստեղծն ըստ Գեորգեի հենց նա է, ով ունակ է որոշել, թե որն է մարդու անցյալը: «Ալգաբալ» շարքը, հիմնվելով հռոմեական մանուկ կայսր Հելիոգաբալի պատմական աղերսի վրա, կերտում է արվեստագետի կերպար, որն արվեստի հանդեպ ունի հենց այն դիրքորոշումը, որը կյանքի հանդեպ ունի Գերմարդը: Տիրակալի և հպատակի միջև կայացող ոչ միանշանակ ու բարդ հարաբերությունները այստեղ պրոյեկտված են արվեստագետի և ոչ արվեստի վրա: «Բառը» բանաստեղծության մեջ Գեորգեն խոսում է բանաստեղծման մեջ անխուսափելիորեն կորչող իրականության մասին: Կարո՞ղ է ուրեմն բանաստեղծությունը լինել անցյալի իրականություն³:

Ակնհայտ է, որ բանաստեղծությանը ներքուստ հատուկ է ոչ միայն համադրելու և հայտնաբերելու, այլև որոշակի սահմաններ, ընդ որում իրականությանը շատ որոշակի սահմաններ առաջադրելու պաթոսը: Այդ սահմանների տենդենցիոզությունը կապված է լեզվի և ոգու զարգացման միտումների հետ: Որ բանաստեղծությունը ծնվում է նաև երազելու հանդեպ մեծ սիրուց և ծնվում է երազանքի մերձավորությամբ, շատ լավ գիտեր գերմանական ռոմանտիզմը: Կարոտախտը (Sehnsucht) այն մկրատն էր, որ կտրում էր իրականության հետ բոլոր կապերը և քայքայելով կյանքի նկատմամբ բուն կենսական վերաբերմունքը, կառուցում էր իդեալի անդրազանց կանոնը. այն կարող էր տանել դեպի միջնադար (Նովալիս) և կամ էլ անտիկ Հունաստան (Հյոլդեդիլն): Նման երազանքները ծագումնաբանորեն, իհարկե, օրփեական են, հետևաբար նախ և առաջ հունական: Սակայն հենց Նիցշեն կարողացավ հստակորեն տեսնել, որ գերմանական և հետևաբար ֆաուստյան տարրը դրանց մեջ մուտք է գործում, երբ ժամանակների տարբերության և դրանց տարբեր ջրից փորձել երազող սիրտը հանկարծ համաձայնում է

³ Նիցշեի գաղափարների և Գեորգեի պոեզիայի ներքին ազգակցության մասին տե՛ս H. Cisarz, "Wagner- Nietzsche- George", Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1931, SS. 94-125:

նան կանգնեցնել դրանք, այսինքն՝ կատարել այն, ինչը սկզբունքորեն այդ ժամանակների տարբերության տեսանկյունից անմտածելի է («Կանգ առ, վայրկյան»):

Ճշմարիտ է, որ Նիցշեի «Կամք առ իշխանություն» տրակտատի լույսընծայումից ի վեր գերմանական ոգին առավել հակված էր իրեն տանը զգալ ոչ թե տրանսցենդենտ իրականության մտահայեցողական ճանաչողության երազանքի, այլ դրան տիրելու իր ծրագրերում: Հասկանալի է, որ երազանքի և ծրագրի միջև տարբերությունն էականորեն փոխում է ոգու և մշակույթի սահմանադրությունը: Եթե երազանքի մեջ որոշակիորեն առկա է արտաքին պատահականության գործոնը, որը խաղի պարտադիր կանոններից է և խաղի սովորային կարդինալը, ապա ծրագիրը ենթադրում է խաղային տարրի ստորաբերում այնպիսի կարգի, որտեղ անհրաժեշտությունը կլիներ ինքնավերահսկելի ու ինքնավերստեղծող, կլիներ կոնտրապունկտ:

Բանաստեղծությունից միշտ սպասել են, որ այն կարող է գրույց ծավալել ուղղակիորեն ճակատագրի և զուտ գոյության պայմանների հետ, քանի որ պոեզիան արքայաբար վեր է խոյանում կենցաղային մակերեսայնության բոլոր անիսկականություններից: Սակայն 20-րդ դարի ակունքներում այդպիսի սպասումները անհուսերեն ծայրահեղացվեցին, քանի որ մինչ այդ բանաստեղծության մեջ և դրա կողքին անտեսանելիորեն ներկա էր մի բան, որից ևս բանաստեղծության միջոցով սպասում էին... Այդ անտեսանելի ներկայությունը, իհարկե, կապված էր տրանսցենդենցիայի հետ: Չէ՞ որ ֆաուստյան ճակատագրի կատարման մեջ տրանսցենդենտը անհրաժեշտ բաղկացուցիչ է: Եվ այդուհանդերձ հետևողական ֆաուստականությունն աստիճանական հրաժարումն է դրանից: Բանն այն է, որ գերմանական բանաստեղծությունը ապրեց իր կայացման ոսկեդարը ռոմանտիզմի և տրանսցենդենտալիզմի հանդիսավոր նշանի տակ: Այս երկուսը, ինչպես հայտնի է, ստացան ոչ միայն ստեղծաբանական, այլև զուտ փիլիսոփայական հիմնավորում: Նախ Կանտը իր «Չուտ բանականության քննադատություն»-ում, իսկ այնուհետև նաև Հեգելը իր «Փիլիսոփայության պատմության դասախոսություններում» առաջադրեցին աշխարհակարգում ճանաչող մարդու և ճանաչելի աշխարհի նոր սխեման (այն զգված էր կոպերնիկյանի օրինակով): Կանտը ճանաչողության կենտրոն մղեց սու-

բյեկտը՝ իր ճանաչողական ձևերով, իսկ ծայրամասում հաստատեց ճանաչողության օբյեկտը, որքանով սա այսուհետ պիտի կախված լիներ իր գոյության կերպը պայմանավորող սուբյեկտից: Հեգելը, անդրադառնալով ֆրանսիական հեղափոխությանը, տվեց հետևյալ պատկերավոր ձևակերպումը. «Քանի դեռ Արեգակը կանգնած է կենտրոնում և մոլորակները պտտվում են նրա շուրջ, հնարավոր չէ տեսնել, որ մարդը իրականում կանգնած է գլխի, այսինքն՝ գաղափարների վրա և կառուցում է իրականությունը ելնելով դրանցից»: Պատմական պրոցեսները նախ իրենց տեղն են գտնում մարդկանց մտքերում և դա հավանաբար շնորհիվ այն բանի, որ մտքերը ժամանակի հանդեպ ունեն յուրահատուկ իշխանություն: Նիցշեի «Կամք առ իշխանություն» աշխատության հիմնական թեզը, այն, որ կապված էր «հավերժական վերադարձի» նրա հասկացությանը, այստեղից էր: Այստեղից էր նաև ֆաուստյան մարդու ժամանակակենտրոն էության բացահայտումը: Նիցշեն Գերմարդու իր պատկերացման մեջ հաղթահարված տեսավ մարդու գծային-ժամանակային բնույթը և փոխարինեց այն ցիկլայինով: Գերմարդը չի ճանաչում վրեժ, քանի որ ժամանակը նրա համար ոչ թե անցողիկության «այլև-երբեքն» է, այլ Այո-ն հավերժաբար վերադարձող ժամանակին: Հավանաբար այստեղից է Գեորգ Թրակլի և Ռայներ Մարիա Ռիլկեի մշտապես եկող, բայց աշխարհում հանգրվան չգտնող քնարական սուբյեկտը, այդ ծայրահեղացված ամենաանցողիկը, որի անցողիկությունը առաջ է ընկնում անգամ նրա գալուստից: «Ամենաանցողիկ» և «ամենակորուսյալ»՝ այսպես է Ռիլկեն կոչում մարդուն: Թրակլը կոչում է նրան մե՛րթ «չծնված թոռ», որպեսզի անցողիկության իմաստային լարվածությունը կազմի հիպերբոլ, մե՛րթ «կապույտ գազան», որպեսզի ակնարկի նշանակյալի անմշակ կոպտության մեղմ հեռանկարի պոտենցիալը:⁴ Ռիլկեի ութերորդ

⁴ Թրակլի մասին իր հոդվածում Հայդեգգերը գրում է. «Ո՞վ է կապույտ գազանը, ում կանչում է բանաստեղծը... Կենդանի՝ Անշո ւշո: Եվ սոսկ կենդանի՞: Ոչ մի դեպքում: Քանզի նա պետք է հիշի: Նրա հայացքը պիտի նայի օտարականի հետևից և նայի նրա վրա: Կապույտ գազանը մի կենդանի է, որի կենդանականությունը հանգում է ոչ թե կենդանականի, այլ այն հայեցող հիշողության մեջ, դեպի որը կանչում է բանաստեղծը: Այդ կենդանականությունը դեռ հեռու է և հազիվ նկատելի: Ուստի և այստեղ նկատի առնված կենդանու կենդանականությունը ճոճվում է անորոշի մեջ: Այն դեռևս ներբերված չէ իր էության մեջ: Այս կենդանին, ասել է թե՛ մտածող կենդա-

Էլեգիան և Թրակլի «Գրողները» ժամանակի մասին են, ժամանակի, որը լինելով մարդու էությունը, գալիս է գնալու համար: Հենց այդ գնալն է: Զուրկ է կախումներից կամ կախման մեջ է սուկ իր այդ անկախությունից և արմատազրկությունից: Եթե Ռիլկեն արմատավորման հիմքեր էր փնտրում բանաստեղծական բառի մեջ, որը չէր լինի գոյության սահմանում-սահմանափակում, տրոհում և սպառում, ապա Թրակլը փնտրում էր մարդկային գոյության այնպիսի վերաբերություն, որը մարդու էականը կկարողանար հավաքել և ի մի բերել աշխարհի էականի մեջ. հանդիպման վայրը կլիներ կյանքը և նրան ասված Այո-ն: Մարդն ըստ Թրակլի որսորդ կամ հովիվ է և երկու կոչումներն էլ ունեն ակնհայտ երկրային վեկտոր:

Ռիլկեի կերտած կերպարների թվում ամենագորեղը Օրփեոսն է: Նա գալիս է պսակելու գոյությունը երգով, որպեսզի այս երկունսն այլևս երբեք չտրոհվեն: Նրա գորությունը մոգական է և մոգություն է, բայց այնպիսին, որ կարողանում է անհատական դեպքը վերափոխել համապարփակ գոյության ձևի. «Երգը գոյություն է»⁵:

* * *

Գերմանական գրականության 0 թվականը, ինչպես ոչ մի ուրիշ պատմական պահ, կարող էր դառնալ նոր տեսանումի սկիզբ հենց այն պատճառով, որ իրենից հետո ամեն բան ստանում է իր ժամանակային հերթը միայն որպես կրկնություն: Չէ՞ որ 0 թվականը սպառում է ոչ թե իրեղենությունը, այլ նորի պոտենցիալը: Սպասումները ստիպված են ամեն բան հանել միայն անցյալի գրպանից, նորը չի գալու: Բայց ուրեմն այստեղ հնարավորություն կա ամեն

նին, animal rationale-ն, մարդը, Նիցշեի մի բառով՝ դեռևս ամուր չի հաստատվել» (Մարտին Հայդեգգեր, Լեզուն բանաստեղծության մեջ, թարգմ. Հ. Մովսես. Գեորգ Թրակլ, Բանաստեղծություններ, էջ 256):

⁵ Ուշագրավ է, որ Նիցշեի անուրանալի ազդեցությամբ ստեղծված Օսվալդ Շպենգլերի մեծահամբավ «Արևմուտքի մայրամուտը» աշխատության մասին, հետագոտող ժորժ Թինեն արել է հետևյալ դիտողությունը. «Այս գիրքն ամենից նշանակալի է նրանով, որ փիլիսոփան Ֆաուստի անհատական պատմությունից անցում է կատարում համայն մշակույթի պատմությանը: Մոգը կարողանում է անել ավելին, քան առօրյա կյանքի բեմից ցուցադրված մեկ հնարքը» (Georges Thines. L'esprit faustien selon Oswald Spengler. Paris. 2003. 161.):

բանի կրկնության և ցիկլային վերադարձի իրավիճակում վերջապես զբաղեցնել թափուր տեղը՝ Գերմարդու, քանի որ ժամանակի կորչող զծայնության մեջ կորչում է ինքը ժամանակայնությունը:

Գերմանալեզու բանաստեղծներից այս ներքին իրողության հանդեպ զգայուն էր հասկապես հրեական ծագում ունեցող Պաուլ Ցելանը: Չէ՞ որ նրա համար գերմանական գրականության 0 թվականը նաև հրեական պատմության 0 թվականն էր, իսկ Աուշվիցը՝ նոր Բաբելոն, որտեղ մայրենի լեզուն ստացել էր ոչ միայն օտար, այլև թշնամական չափում:

Ցելանը կոչում էր պոեզիան «հանդիպում»: Հետևաբար իր՝ որպես պոետի գլխավոր կոչումը նա տեսնում էր այդ «հանդիպումը» իրական դարձնելու մեջ: «Զրույց լեռներում» արձակ տեքստը, որը նա շատ կարևորում էր, գրված է որպես Թեոդոր Ադորնոյի հետ Էնգադինում չկայացած հանդիպման արձագանք: Բայց գուցե խոսքը նաև մեկ ուրիշ չկայացած հանդիպման մասին է: 1879 թվականից հետո Նիցշեն պարբերաբար ուղևորվում էր Էնգադին: Կուլեր-Լուգինբուրը հավաստում է, որ հենց այստեղ է փիլիսոփան առաջին անգամ հղացել «հավերժական վերադարձի» իր գաղափարը⁶: «Զրադաշտի» առաջին նախադասությունն ասում է, որ բոլորելով երեսուն տարին, նա լքում է հայրենի տունը և հեռանում է լեռները⁷: Այդպես է սկսվում նրա իր իսկ խոսքով՝ մայրամուտը (Untergang): Մայրամուտը սկսվում է վերելքից, այնպես ինչպես Ցելանի հրեաների համար անկումից սկսվում է վերելքը («Մենք գերեզման ենք փորում օդում»): Զրադաշտի հոգևոր մեկնարկը սկսվում է մայրամուտի և ֆաուստյանի ճանաչումից՝ բացելու համար գերմարդկայինի հորիզոնը: Այս իմաստով Պաուլ Ցելանի հրեական դեգերումը լեռներում կամ համակենտրոնացման ճամբարում, ինչպես այն նկարագրում է «Մահվան ֆուգան», գերմաներեն արարված Հակաֆաուստ է: Բանաստեղծության ֆորմալ նախատիպը ֆուգայի երաժշտական կոմպոզիցիան է: (Հարկ է չմոռանալ, որ Օսվալդ Շպենգլերը, հիմնվելով նիցշեական մի քանի կոռահումների վրա, ֆուգան համարում էր հենց

⁶ Kohler-Luginbühl, Dorothee. Poetik om Lichte der Utopie. Paul Celans Poetologische Texte. Bern. 1986. S. 86.

⁷ Տե՛ս, Ֆրիդրիխ Նիցշե, Այսպես խոսեց Զրադաշտը, (թարգմանությունը՝ Հ. Մովսես) էջ 44:

Ֆաուստյան ոգու արգասիք): Այստեղ երկու թեմաներ՝ գլխավորը և երկրորդականը, միմյանց հետ հակադրության մեջ զարգանում են կոնտրապունկտի օրենքի համաձայն: Տվյալ դեպքում առկա է երկու թեմա՝ հրեաների և գերմանացի վարպետի կամ, ինչպես նրան վերացականորեն կոչում է Ցելանը՝ տան մեջ ապրող մարդու: Սակայն գլխավոր և երկրորդական թեմաների հարաբերությունը միանշանակ չէ, քանի որ թեպետ վարպետը ապրում է տանը՝ գոյության կենտրոնում և պատասխանատու է ամեն համակենտրոնացման համար, գլխավորը բանաստեղծության մեջ հրեաներն են: Կյանքը և մահը, գլխավորը և երկրորդականը, մարդկայինը և ապամարդկայինը անցնում են ոչ միայն բանաստեղծությամբ ամրագրված երկու բևեռների միջով, այսինքն՝ հրեաների և գերմանացիների, այլև յուրաքանչյուր առանձին բևեռի: Այսպես, վարպետը, որը բնավ զուրկ չէ երազելու և երանության նախագծեր կառուցելու մարդկային հակումից, միաժամանակ անմիջական կապի մեջ է չարի հետ. մի կողմից երազում է, մյուս կողմից խաղում է օձերի հետ: Որպես քթոնիկական խորհրդանիշ օձը, իհարկե, առաջ է բերում երկրի, հողի գույնը, միևնույն ժամանակ անմիջական կապի մեջ է չարի հետ. մի կողմից երազում է, մյուս կողմից խաղում է օձերի հետ: Նամակները, որոնք նա գրում է Մարգարետեին, նույնպես կապում են նրան որոշակի տարածության հետ, բայց դա գերմանական ոգու հավիտենական կարոտախտի երկիրն է և մշտապես կտրված է կոնկրետ առօրյայից: Նամակները գրվում են գիշերով, քանի որ դա իրավամբ արևմտյան Ֆաուստի իրական ժամն է: «Երբ մթնում է, նա գրում է Գերմանիա»՝ մի երկիր, որի ժամանակը պայմանավորված է այն ժամով, երբ գրում են: Այսինքն ժամով, երբ խոնարհվում է ոչ միայն արեգակը, այլև նա, ով իրագործում է գրության պրոցեսը: Ինչ վերաբերում է հրեաներին, ապա նրանք արտամղված են կյանքի շրջանակից և այդուհանդերձ ինչ-որ բան խանգարում է նրանց տեղավորել նաև մահվան շրջանակի մեջ: Նրանք մերժվածներն են կրկնակի և որպես բացասման բացասումը իրենց վրա կրողներ ճաշակում են այդպիսի իրավիճակի ողջ ամբիվալենտությունը: Այն, որ ամեն բան տեղի է ունենում համակենտրոնացման ճամբարում, ունի երկրորդական նշանակություն, քանի որ առաջին ակնարկն այստեղ այն է, որ տեղի ունեցողը ճամբարային իրականության

միջոցով ցույց է տալիս ոչ թե ճամբարային, այլ առավել հիմնավոր իրականության դեմքը: Այն, ինչը ճամբարում առնված է սահմանների մեջ, լուրջապես այդպիսին ընդգծված ու սրված է. կոնցենտրացիան տվյալ դեպքում խնդրի կոնցենտրացիան է: Միմյանց կողքին դրված են միանշանակությունը և այն, ինչը միանշանակ չէ: Վարպետի տան մեջ գտնվելու և իրեն այդ տան մեջ չգտնելու (նա մշտապես երազանքի և գրության հետ է), ինչպես նաև հրեաների փորելու և հողի մեջ իրենց չգտնելու ապորիաներն իրենց ծագումով պարտական են ոգու գրոյական ժամին: Ժամանակն այլևս ոչ թե գնացողն է, այլ վերադարձողը. բոլոր պահերը միասին են, դահիճներն ու նրանց զոհերը նույնպես:

Sergey Stepanyan

FRIEDRICH NIETSCHE IN THE SOURCE OF GERMAN 20-TH CENTURY LYRIC (GEORGE, RILKE, TRAKL, CELAN)

The present article aims to illustrate the significance of philosophical concepts of Friedrich Nietzsche (Faustian Consciousness, Eternal recurrence and Superman) for German 20-th century lyric, basically for Stefan George, Rainer Maria Rilke, George Trakl and Paul Celan.

Հակոբ Մադոյան
Երևանի Վ. Բրյուսովի անվան
լեզվահասարակագիտական համալսարան

ՆԻՑՇԵՒԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՑԱԼ ԵՐԿՈՒ- ԱՍՈՒՅԹՆԵՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

*Բանալի բառեր - Նիցշե, թարգմանություն, կյանք, երաժշտու-
թյուն, բարուց և չարից անդին*

Key words: *Nietzsche, translation, life, music, beyond good and evil*

Նիցշեն երկու ծավալուն ասույթ ունի թարգմանության վերաբերյալ, որոնք թարգմանաբանության անթոլոգիաներում հաճախ են հանդիպում¹: Խոսքը «Զվարթ գիտության» 83-րդ և «Բարուց և չարից անդին»-ի 28-րդ ասույթների մասին է: Բերենք դրանք հատվածաբար Հակոբ Մովսեսի թարգմանությամբ.

«Որևէ ժամանակի ունեցած պատմական զգացողության աստիճանը կարելի է գնահատել նրանով, թե այդ ժամանակը ինչպես է *թարգմանություններ* անում և անցած ժամանակներ ու գրքեր փորձում յուրացնել: Կոռնելի և անգամ դեռ հեղափոխության շրջանի ֆրանսիացիները հռոմեական հնադարը այնպիսի մի կերպով էին տիրում, որի համար մենք այլևս քաջություն չենք ունենա – շնորհիվ մեր ավելի բարձր պատմական զգացման: Իսկ ինքը՝ հռոմեական հնադարը. ի նչ բռնի և միաժամանակ նախիվ էր այն իր ձեռքը դնում հունական ավելի վաղ հնադարի ամենայն լավի և վսեմի վրա: [...] նրա՛նց ինչ, որ իսկական արարողը այս կամ այն վերապրումն է ունեցել և դրա նշանները ներդրել իր բանաստեղծությունների մեջ – իբրև բանաստեղծներ նրանց խորթ էր պատմական զգացողության առջևից վազող անտիկվար հետախույզ-ոգին [...] Նրանք ասես

¹ Տե՛ս, Robinson D. (Ed.) *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*. St. Jerome Publishing, 1997; Schulte R., Biguenet J. (Eds.) *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. The University of Chicago Press, 1992.

հարցնում են մեզ. «Մի՞ թե մենք հինը չպետք է մեզ համար նոր սարքենք և *մեզ* դնենք նրա մեջ: Մի՞ թե մենք իրավունք չունենք մեր շունչը փչել այդ մեռած մարմնի մեջ, քանզի նա հիմա արդեն, միննույնն է, մեռած է. ի՞նչ այլանդակ է մեռած ամենայն ինչ»: - Նրանց անձանոթ էր պատմական զգացման վայելքը. անցյալն ու օտարը նրանց համար անախորժ էր և, իբրև հռոմեացիների, հռոմեական նվաճման խթան: Իսկապես, այն ժամանակ թարգմանելով՝ նվաճում էին, - ոչ միայն նրանով, որ պատմականը բաց էին թողնում. ո՛չ, դրան ավելացվում էր ժամանակակցության հղումը, նախ և առաջ ջնջում-հանում էին բանաստեղծի անունը և տեղը իրենցն էին դնում – ոչ թե գողության զգացմամբ, այլ *imperium Romanum*-ի ամենամաքուր խղճով»²:

«Այն, ինչ մի լեզվից մյուսին ամենադժվարն է թարգմանության տրվում, նրա ոճի տեմպն է. դրա արմատները ռասայի նկարագրի մեջ են, բնախոսականորեն ասած՝ նրա «նյութափոխանակության» միջին տեմպի մեջ: Կան բարեխիղճ համարվող թարգմանություններ, որոնք գրեթե կեղծ են, որպես բնօրինակի ակամա գռեհկացումներ, սուսկ որովհետև հետը չի կարողացել թարգմանվել նաև նրա խիզախ և զվարթ տեմպը, որը իրերի և բառերի մեջ թաքնված բոլոր վտանգների վրայով ցատկում-անցնում է, մե՛զ է օգնում անցնել...»³:

Այս երկուսից բացի Նիցշեի աշխատություններում կարելի է գտնել թարգմանության վերաբերյալ ևս մեկ՝ կարճ, բայց ամբողջական ասույթ: Խոսքը «Մարդկային, չափազանց մարդկային» աշխատության 184-րդ ասույթի մասին է. «Այն, ինչ գրքից թարգմանելի չէ, դրանում ոչ լավն է, ոչ վատը»⁴: Այս մեկը սակայն այստեղ թողնելու ենք առանց մեկնաբանության:

² Նիցշե Ֆ., Ջվարթ գիտությունը, թարգմ. Հակոբ Մովսեսի, Եր., «Վան Արյան», 2005, էջ 113-114:

³ Նիցշե Ֆ., Չարից և բարուց անդին: Չաստվածների մթնշաղ, թարգմ. Հակոբ Մովսեսի, Եր., «Ապոլլոն», 1992, էջ. 31:

⁴ Ницше Ф., Человеческое, слишком человеческое (пер. С. Л. Франка) // Сочинения в двух томах. Том 1. М., «Мысль», 1996., стр. 340.

Թարգմանության վերաբերյալ Նիցշեի այս մտքերին կարելի է մոտենալ առնվազն երկու տեսանկյունից՝ պատմության վերաբերյալ և լեզվի վերաբերյալ նրա գաղափարների. առաջին ասույթը բազմիցս շեշտադրում է պատմական զգացողությունը և բացահայտորեն հուշում կապել թարգմանության գաղափարը «Կյանքի համար պատմության օգուտի և վնասի մասին» աշխատության գաղափարների հետ, իսկ երկրորդը՝ հատկապես դրա այն մասը, որն այստեղ մեջբերված չէ, շեշտադրում է լեզուն և հուշում կապել թարգմանության գաղափարը Նիցշեի աշխատություններում ցրված լեզվի վերաբերյալ դիտողություններին: Սակայն դա շատ հեռու կտաներ և զգացողություն կա, որ այդպիսի երկար ճանապարհն էլի նույն տեղն էր բերելու, որտեղ կարելի է հասնել առավել կարճ ճանապարհով, քանզի պատմության և լեզվի վերաբերյալ գաղափարների հիմքում նորից կբացահայտվեին այն ավելի խորքային գաղափարները, որոնք պարզապես կարելի է կանխադրել թարգմանության վերաբերյալ Նիցշեի մտքերի մեկնաբանությանը:

Այստեղ հենց վերջին ուղուն ենք հարել՝ դիտարկելով թարգմանության վերաբերյալ Նիցշեի ասույթները այն գրքերի համատեքստում, որտեղ դրանք հանդիպում են և որպես մեկնակետ սկսելով այդ գրքերի հիմքում առկա տրամադրություն-դիտավորություններից, որոնք էլ կհուշեն, թե Նիցշեի որ գաղափարների հետ է պետք առնչել թարգմանության վերաբերյալ նրա դրույթները: Դիտարկման այս եղանակն ընտրում ենք առանց ենթադրելու, որ այն լավագույնն է: Սակայն այդպիսի դիքորոշումն առանց որոշակի հիմնավորման թողելը նույնպես ընդունելի չէ:

Բանն այն է, որ Նիցշեի միտքը դասական չէ այն առումով, որ այն չի ելնում որոշակի հիմնադրույթներից և հետևողականորեն փորձում հիմնավորել որոշակի թեզ: Ինչպես Յոհան Մադերն է նշում՝ հետդասական փիլիսոփայությունը հենց կարելի է բնութագրել նրանով, որ այն հրաժարվում է ապացուցողականության դասական/ավանդական փիլիսոփայության հարացույցից⁵: Ճիշտ է՝ Հեգելը նույնպես կարծես հրաժարվեց ավանդական տրամաբանությունից, սակայն ակնհայտ է, որ չհրաժարվեց համակարգայնության դասական իդեալից, ավելին՝ առավել նախանձախնդրորեն իրացրեց

⁵ Mader J., Einführung in die Philosophie, Wien: WUV, 2005, S. v.

այն: Հետևաբար՝ հետդասական փիլիսոփայությունը նախ և առաջ հրաժարվում է համակարգայնության և հետևողականության դասական իդեալից, հետևողականություն, որը գծային է դրան հակադրելով մտքի սպեկտրային հարստությունը: Եվ հենց Նիցշեն էր, որ առաջիններից մեկը ձեռնոց նետեց ապացուցողականության, բացարձակ ճշմարտության, զուտ հոգու, բացարձակ բարու գաղափարներին⁶: Նիցշեի դիտարկումներն ավելի շուտ բանաստեղծական պայծառացումներ են, խտացումներ, որոնցում համադրվում են հարցերի իմացաբանական, գոյաբանական, գեղագիտական, բարոյագիտական, տրամաբանական և մարդաբանական տեսանկյունները⁷: Դասական հետևողականության կնիքը, տրակտատայնության ստվերը միայն Նիցշեի վաղ շրջանի աշխատություններին է դիպել, օրինակ՝ «Ողբերգության ծնունդը», «Կյանքի համար պատմության օգուտի և վնասի մասին», որոնցում, սակայն, դրանք բնորոշ են ավելի շուտ շարադրման ձևին. նույնիսկ ամենադրապաշտական մեկնաբանության դիրքերում գտնվող ընթերցողին Նիցշեի բանաստեղծական մտածողությունը իրեն հայտնում-մատնում է: Այդ կապակցությամբ ուշագրավ է հենց Նիցշեի ավստասանքը, որ նա հայտնում է «Ողբերգության ծնունդի» երկրորդ հրատարակության առաջաբանում. «Մի անգամ էլ՝ այսօր դա ինձ համար անհնարին գիրք է... Ի՛նչ ավստու, որ ես այն ժամանակ ինչ ունեի ասելու՝ սիրտ չարեցի իբրև բանաստեղծ ասել»⁸:

Ուրեմն այստեղ մեզ համար կարևոր չի լինելու Նիցշեի այս կամ այն ասույթի պրոպոզիցիոնալ⁹ բովանդակությունը պրոպոզիցիոնալ

⁶ Տե՛ս, «Չարից և բարուց անդին»-ի նախաբանը և առաջին գլուխը: Մասնավորապես նախաբանում կարդում ենք. «... վատթարագույնը, ամենաձանձրալին և ամենավտանգավորը բոլոր մոլորություններից մինչև օրս դոգմատիկական մի մոլորություն է եղել, այն է՝ զուտ հոգու և ինքնին բարու Պլատոնի հնարվածքը» (էջ 6):

⁷ Զարմանալիորեն մոտավորապես նույնն ասել է Վ. Վինդելբանդը Հեգելի «Ոգու երևութաբանության» մասին: Տեա, Виндельбанд В., История новой философии. Том 2. От Канта до Ницше. СПб, 1905, стр. 257.

⁸ **Նիցշե Ֆ.**, Ողբերգության ծնունդը: Վագներ դեպքը: Չաստվածների մթնշաղ: Ecce homo: Եր., Գրիգոր Տաթևացի, 2013, էջ 115-116:

⁹ Նկատի է առնվում դատողությունների մակարդակը: «Պրոպոզիցիան» այստեղ դիտավորյալ չենք թարգմանում որպես «ասույթ»՝ երկու հանգամանք հաշվի առնելով. նախ, հետևելով Հակոբ Մովսեսյան «ասույթ» ենք անվանել Նիցշեի աֆորիզմներն ու խտացումները անկախ դրանց ծավալից, այնուհետև՝ լեզվաբանների շրջանակում

համատեքստում (առավել ևս այդպիսի մի համատեքստից անկախ), քանի որ այդ ասույթների հիմքում փնտրելու ենք նախնական բանաստեղծական-փիլիսոփայական կոռահում-իմպուլսը: Ավելին՝ կարելի է ցույց տալ, որ այդպիսի պրոպոզիցիոնալ համատեքստին դիմելը արդյունավետ չէ, քանզի առավելագույնը, որ մեզ դա կարող է տալ՝ Նիցշեին անհետևողական հայտարարելն է նրա ասույթներում պրոպոզիցիոնալ հակասություններ հայտնաբերելով: Ուստի հավակնել հասկանալ Նիցշեի ասույթները հնարավոր է միայն հաշվի առնելով այն դիրքերը, որոնցից դրանք ասվել են:

Այսպիսով՝ առաջին ասույթը թարգմանելով տիրելու մասին է. հռոմեացիները հույներին թարգմանում էին և նվաճում, իրենց շունչն էին փչում մեռած մարմնի մեջ: Ինչո՞ւ: Որովհետև դա կյանքի հրամայական էր, իսկ ինչպես Նիցշեն է ասում «Զվարթ գիտության» մեկ այլ ասույթում. «Կյանք – ասել է՝ շարունակ դեն նետել քեզանից մի բան, որն ուզում է մեռնել. կյանք – ասել է՝ դաժան ու անողոր լինել այն ամենի հանդեպ, ինչը մեր մեջ, և ոչ միայն մեր, թույլ ու գառամյալ է դառնում»¹⁰: Այսպիսին է կյանքի փիլիսոփայության հիմնական սկզբունքը. համաշխարհային շարժի օրենքը ոչ թե ինչ-որ ճշմարտությունն է կամ ինչ-որ բարիքը, այլ հենց կյանքը: Իսկ կյանքի հրամայականը այսրոպեականությունն է, որը ձգտում է տնել, քանի դեռ մեկ այլ այսրոպեականություն նրան չի տապալել. և որքան երկար է այն իշխում, այնքան թուլանում է և կորցնում զգոնությունը, իսկ դա նշանակում է, որ որքան ավելի ուշ է այն տապալվում, այդքան ավելի թույլ է նրան տապալողը, քանզի վերջինս սպասում էր որ այն սկսի նեխել: Ուստի, թարգմանելով հռոմեացիները իրենց շունչն էին հաղորդում մեռած մարմնին:

Սակայն ո՞րն է այդ վերակենդանացման երաշխիքը: Նիցշեն նկատում է. «Անասելիորեն ավելին կա այնտեղ, թե *ինչպես են իրերը կոչվում*, քան թե ինչ նրանք կան... բավական է նոր անուններ... արարել, որպեսզի երկար ժամանակով նոր «իրեր» արարվեն»¹¹: Հետևաբար՝ *թարգմանությունը՝ արարող և տիրող թարգմանությունը փրկում է անվանված իրերը մոռացությունից՝ նորից դրանք արարելով՝ մեկ այլ լեզվում անվանելով*: Այսպիսի մոտեցումը ոչ միայն բաց

«ասույթ» տերմինն առավել հաճախ օգտագործվում է որպես «utterance»-ի այլ ոչ թե «proposition»-ի համարժեք:

¹⁰ Զվարթ գիտությունը, էջ 78:

¹¹ Նույն տեղը, էջ 98:

է պահում բազմակի վերաթարգմանությունների հնարավորությունը, այլև դրանք անվերջ է հռչակում: Իսկ պատմական բարձր զգացողությունն այս տեսանկյունից հանդես է գալիս որպես կյանքի անմիջական զգացողությունը բթացնող երևույթ¹²:

Երկրորդ ասույթի նյութը «լեզվի ոճի տեմպն է», որի վերարտադրությունը Նիցշեն հայտարարում է որպես թարգմանության հաջողության գրավական և հավատարմության չափանիշ: Իսկ ո՞րն է այդ տեմպի ֆունկցիան: Տեմպն ապահովում է տվյալ տեքստի միասնականությունը: Տեմպը մատնում է տեքստի հիմքում ընկած տրամադրությունը, որի դիրքերից տեքստն արարվել է: Իսկ ի՞նչ է այդ տեմպը: Անշուշտ՝ երաժշտականի դրսևորման ձև:

Այս հղումը մեզ Նիցշեի ստեղծագործության մեջ հետ է վերադարձնում «Ողբերգության ծնունդին» և երաժշտության վերաբերյալ դրանում առաջադրված գաղափարներին, որոնցում Նիցշեն մասնավորապես այն համոզմունքն էր հայտնել, որ բանաստեղծությունը ծնվում է երաժշտությունից. «Իր բանաստեղծումի ընթացքի վրա *Շիլլերը* լույս է սփռել իր համար անբացատրելի, սակայն, ըստ երևույթին, կասկած չհարուցող մի հոգեբանական դիտարկումով. նա խոստովանում է, որ նախքան բանաստեղծական ակտին նախապատրաստող վիճակը ինքն իր առջև և իր մեջ ո՞չ թե մտքերի կարգավորված պատճառականությամբ պատկերների ինչ-որ շարք է ունեցել, այլ ավելի շուտ որոշ *երաժշտական տրամադրություն*»¹³: Եվ էլի. «Մեղեդին է իրենից ծնում բանաստեղծությունը և այն էլ՝ շարունակ նորից ու նորից»¹⁴: Ուստի *թարգմանչի խնդիրն է՝ լսել բանաստեղծության ակունքներում հնչող երաժշտությունը և գտնել դրա արձագանքը սեփական լեզվում*: Ընդ որում՝ լեզուն միշտ մնում է նմանակողի դիրքերում, քանի որ ըստ Նիցշեի՝ «երաժշտությունն իր լիակատար անսահմանությամբ, կարիք չունի պատկերի և հասկացության, այլ դրանք լոկ հանդուրժում է իր կողքին»¹⁵:

¹² Կարելի է հեռուն գնալ և ասել, որ պատմական բարձր զգացողությունն ու կյանքի անմիջական զգացողությունը ըստ էության իրականության զգացողության երկու տարբեր ձևերն են միայն:

¹³ Ողբերգության ծնունդը, էջ 146:

¹⁴ Նույն տեղը, էջ 152:

¹⁵ Նույն տեղը, էջ 155:

Մակայն ինչո՞ւ է բանաստեղծության մասին միտքն այստեղ ռելևանտ: Բանն այն է, որ հենց բանաստեղծական և գեղարվեստական թարգմանության խնդիրներն են հիմք ծառայում թարգմանության ըմբռնում և տեսություն առաջադրելու, այլ ոչ, օրինակ, բնագիտական տեքստերի թարգմանության, քանի որ վերջիններիս վերաբերյալ ոչ թե տեսության, այլ կատարման խնդիր է դրվում. տարբերություն, որը լավագույնս տեսանելի է արվեստի և արհեստի հարաբերության մեջ:

Այսպիսով՝ թարգմանության վերաբերյալ Նիցշեի երկու ասույթները կարելի է առնչակցել համապատասխանաբար կյանքի և երաժշտության հասկացություններին և մեկնաբանել դրանցից էլնելով: *Կյանք և Երաժշտություն*: Կամրջել դրանք՝ նշանակում է թարգմանության վերաբերյալ Նիցշեի երկու ասույթների միասնական մեկնաբանության հնարավորություն բացել: Այդ երկու հասկացությունները հիմնաբար են Նիցշեի ողջ ստեղծագործության համար՝ «Ողբերգության ծնունդից» մինչև «Վագներ դեպքը» և դրանից այն կոդա: Այստեղ սահմանափակվենք դրանց համար թերևս ամենաբնորոշը մատնանշելով՝ դրանից բխող մնացյալը թողնելով մեկ այլ խորհրդածության. *երկուսն էլ անդին են բարուց և չարից: Նիցշեն հրավիրում է ճանաչել թարգմանությունը* – նախ և առաջ թարգմանությունը որպես իրողություն, հատկապես այն թարգմանությունները որոնց բնագրերը կորսված են, ինչպես նաև թարգմանություն կոչվածի համար բաց հնարավորությունները և դրանցում չափազանց մարդկայինը՝ թարգմանության չափազանց մարդկայինը – *մեկ այլ տեսանկյունից, որտեղ ամենայն տեսաբանումից անդին տարածվում է թարգմանական գործունեության փաստացի իրականությունը*:

Hakob Madoyan

AN INTERPRETATION OF NIETZSCHE'S TWO REMARKS ON TRANSLATION

The article discusses Nietzsche's two major fragments on translation in the context of underlying ideas, namely the section 83 from *The Gay Science* and the section 28 from *Beyond Good and Evil*, to point out how Nietzsche invites to experience translation beyond good and evil, where beyond any theorizing extends the actual reality of translation practice.

ՆԻՑՇԵՆ ԵՎ ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ ՄՈՂԵՌՆԻԶՄԸ
ՋԵՅՄՍ ՋՈՅՍ, ՎԻՐՋԻՆԻԱ ՎՈՒԼֆ, ԴԵՅՎԻԴ Հ. ԼՈՐԵՆՍ

Բանալի բառեր - *Աստված, ներշնչանք, Նիցշե, բնական մարդ, Ջոյս, ստասիս, գիտակցություն, Վուլֆ, քաղաքակրթություն, Լորենս:*

Key words: *The God, inspiration, Nietzsche, natural human, Joyce, stasis, conscience, Woolf, civilisation, Lawrence.*

Մոդեռնիզմի աշխարհընկալման տիրույթում իր արժանի տեղն ունի Նիցշեի փիլիսոփայությունը, որը կարելի է անվանել բանաստեղծական փիլիսոփայություն: Նիցշեի հետևյալ միտքը, որը նրան բացառիկ է դարձնում թերևս աշխարհի բոլոր փիլիսոփաների սովոր շարքում, կասկածի և, ամենակարևորը, շարժման մեջ է դնում նրա ամբողջ գեղագիտությունն ու մտածողության սկզբունքները. «Ինչ էլ որ ես ստեղծած լինեմ և որչափ էլ որ սիրեմ իմ ստեղծածը՝ շուտով ստիպված եմ լինելու հրաժարվել դրանցից»: Մրանից հետևում է, որ Նիցշեի պատկերացմամբ տիեզերքում և մարդկային իրականության մեջ ոչինչ քարացած ու հաստատ չէ, ամեն բան գտնվում է անվերջանալի շարժման մեջ և անհնար է գտնել որևէ հիմնական-վերջնական հենման կետ: Այս գաղափարն անչափ հարազատ է մոդեռնիզմի գեղագիտությանը: Որպես օրինակ կարելի է դիտարկել Վ.Վուլֆի կերպարների կերտման յուրահատուկ տեխնիկան, ըստ որի իրականությունն ու այդ իրականության մեջ գործող կերպար-մարդուն հնարավոր չէ ֆիքսել, անշարժացնել, քանզի թե՛ գիտակցությունը և թե՛ ենթագիտակցությունն ու անգիտակցականը հավերժական շարժման մեջ են: Հնարավոր է գրանցել միայն շարժման ակնթարթները, ինչն էլ հեղինակը հաջողությամբ անում է: Հետևյալ տողերը Վ.Վուլֆի «Միսիս Դելոուելյ» վեպից են. «Այս աշխարհում այլևս ոչ ոքի մասին ինքը չի ասի՝ նա այսպիսին է կամ

այնպիսին: Ինքն իրեն զգաց անչափ երիտասարդ և միևնույն ժամանակ աներևակայելի ծեր»¹:

Նիցշեին ճիշտ հասկանալու և նրա կապն ու ազդեցությունները մոդեռնիզմի գրականության վրա ավելի տեսանելի դարձնելու համար, պետք է մանրամասն ուսումնասիրության ենթարկել նրա հանրահայտ՝ «Աստված մեռած է» գաղափարը: Սա դեպի նոր մշակույթ տանող նիցշեական մեկնարկային ապստամբ գաղափարն է, որին, իհարկե, արդեն ծանոթ ենք Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրներ» վեպի հերոս Իվան Կարամազովի ընդհանուր աշխարհընկալման հանրահայտ բանաձևումից՝ «Եթե Աստված չկա, ապա ամեն բան թույլատրելի է»: Եթե Աստված գոյություն է ունեցել թեկուզ ինչ-որ ժամանակ, ապա նա չի կարող մահանալ, քանի դեռ ապրում է նրա ստեղծագործությունը՝ տիեզերքն ու աշխարհը: Եթե այլ տեսանկյունից դիտարկենք, ապա Աստված զուտ մարդկային հասկացություն է, և չի կարող գոյություն ունենալ առանց մարդու, այն է՝ առանց սուբյեկտիվ գիտակցության: Երբորդ տարբերակն Աստծո նույնացումն է ստեղծագործ աշխատանքի, ներշնչման գործառույթի, այսինքն մուսայի հետ: Կարելի է ենթադրել, որ Նիցշեի համար հենց այս տեսանկյունից է «Աստված մեռած». «Նիցշեի տեսանկյունից, Աստված վստահաբար երկարամորուս ծերունի չէ, ոչ էլ իրական մի բան, այլ ընդամենը կերպար, զգացողություն, որը ոգեշնչում է մարդկանց և նրանց հաղորդում ստեղծագործական էներգիա. արարելու էներգիա»²: Եկել է մի պահ, երբ Արևմուտքի մարդու համար Աստծո գաղափարն ու կրոնական քրիստոնեական արժեհամակարգն այլևս ներշնչման աղբյուր չեն, ինչպիսին եղել են նախկինում Դանտեի, Շեքսպիրի, Սերվանտեսի, Դեֆոյի, Դիքենսի, Բախի, Բեթհովենի և Վիվալդիի, Ջոտոյի, Միքելանջելոյի և Լեոնարդոյի, Էրազմ Ռոտերդամցու և Սյոբեն Կյերկեգորի համար: Եվ երբ որևէ, հատկապես կրոնական, գաղափար դադարում է ներշնչման աղբյուր լինել, ըստ Նիցշեի, այն դատապարտվում է մահվան: Բայց Նիցշեն չի սահմանափակվում միայն արդեն հին կրոնական համակարգի մահն ազդարարելով: Նա միաժամանակ արձանագրում է թե՛ հնի մահը և թե՛ նորի՝ «գերմարդու կրոնի» ծնունդը: Ինչն էլ յուրօրինակ հակա-

¹ Selected Works of Virginia Woolf, Wordworth Editions, London, 2005, p. 132.

² Зарубежная литература XX века, изд. «Флинт» и изд. «Наука», Москва, 2007, стр. 24.

քրիստոս է, կենդանական բնագրների առավելության ու կենսունակության հաղթանակ հումանիստական-կարեկցական զուտ մարդկային մշակույթի նկատմամբ: Գրականության մեջ այս արժեհամակարգի փոփոխության նիցշեական սույն յուրահատուկ բանաձևը բավականաչափ տեսանելի է դառնում մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական վեպերում: Ի դեպ, եթե մոդեռնիզմում հոգևորի անէացումն ու տարրալուծումը կենցաղի մեջ ֆիքսվում է որպես կործանարար երևույթ, ապա պոստմոդեռնիզմում վերոնշյալը դառնում է նպատակ, իրերի բնական ընթացք: Պետք է նաև շեշտել, որ հաճախ Նիցշեի համար ապստամբելու գայթակղությունը գերազանցում է սեփական նոր կրոնի գաղափարախոսությունը տրամաբանորեն ամրացնելու միտմանը և մնում է իդեալիզմի նեղ շրջանակների մեջ՝ գործնական կյանքում վերածվելով անհատի պաշտամունքի, ուժեղի կողմից թույլի ոչնչացման գերակա իրավունքի, իսկ արդյունքում՝ ամենաթողության և քաոսի:

Հենց Աստվածային ներշնչանքի կորստյան գաղափարը կդառնա մեր ուսումնասիրության ելակետային դրույթը: Եվ եթե Նիցշեի համար Աստծո «մահը» հանդիսանում է նոր Աստծո, նոր ներշնչանքի աղբյուրի մեկնարկ, ապա մոդեռնիստ գրողների համար այդ կորուստը լոկ պատմական ընթացքի, հոգևոր արժեքների անկման ցավալի հետևանք է: Այսպես, Վ.Վուլֆի «Դեպի փարոսը» վեպի հերոսուհի Լիլի Բրիսթոյի պայծառացումն ունի լիովին այլ, ոչ կրոնական բնույթ, չնայած կրոնական տարրերը մոդեռնիզմի գրականության մեջ այնուամենայնիվ առկա են, ինչի վառ օրինակը Ռեմսի որդու կողմից հորը վերագտնելու և փարոսին, այն է՝ գերագույն-թաքնված ճշմարտությանը, ի վերջո հասնելու փաստն է:

Նիցշեի ամբողջ արվեստը հակասությունների յուրօրինակ ամբողջությունն է: Հենց դրանով է այն չափազանց մոտ պոեզիային, և հենց դրանում է նրա բնականությունը: Սա հասկանալու հարցում մեզ կարող է օգնել Ջ. Ջոյսի «ստասիս»-ի գաղափարը, որը նախատեսում է մարդ-կերպարը ֆիքսելու միակ հնարավոր վիճակը, երբ այն գտնվում է անշարժ-հավերժի մեջ, այն է՝ անվերջանալի շարժման մեջ: Սա, ըստ Ջոյսի, միակ վիճակն է, որը հնարավոր է ուսումնասիրության ենթարկել, քանզի այն դուրս է գալիս մարդու էություն-բնույթի անվերջանալի փոփոխությունների շրջափուլից և

մտնում է նոր չափման՝ հավերժական շարժման շրջափուլի մեջ, որն էլ հենց ստասիան է:

Նիցշեն առաջին հերթին բոլոր տիպի արժեհամակարգերի դեմ պայքարի և ապստամբության վարպետ է: Նա չի հաշտվում անգամ սեփական ձևակերպումների ու զգացողությունների հետ, ինչն էլ նրա փիլիսոփայությունը լիովին այլ հարթություն է տեղափոխում:

Նիցշեական հեղափոխություն-ապստամբությունը իր մի շարք դրսևորումներն է գտնում անգլիական մոդեռնիզմի ներկայացուցիչների գործերում: Ջոյսի մեծ սերը հայրենի քաղաքի նկատմամբ, ի վերջո, երբեմն վեր է ածվում իր քաղաքի հանդեպ չարդարացված թշնամության: Սա Ջոյսի ապստամբությունն է հին կարգի, հնացած մտածողության և արժեհամակարգի դեմ, ինչը լավագույնս արտացոլված է հեղինակի «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպում: Հենց ապստամբությունն է դառնում Ջոյսի առաջին վեպի հերոս Սթիվեն Դեդալուսի կենսաշարժիչը, նրան մղում է ընդվզելու բոլորի և ամեն ինչի դեմ, կապերը խզելու նույնիսկ ամենասիրելի մարդկանց ու սովորույթների հետ և ուղղորդում է դեպի որդիական պարտքի լիակատար մերժումը: Եվ ամենայնի մերժումն էլ, ըստ Ջոյսի, բերում է լիակատար ազատության, իրական արվեստագետի դիմանկարի ստեղծման: Դ. Հ. Լորենսի «Բնական» հերոսները ընդվզում են ամբողջ մարդկության դեմ, իսկ հերոսի այն տեսակը, որին գրավում է ժամանակակից տեխնիկական զարգացումը, Լորենսը դա անվանում է «քաղաքակրթություն», անշեղորեն դատապարտված են առնչվել «քաղաքակրթության» գերագույն նվաճմանը՝ պատերազմին: Հետևաբար, ապստամբության սիմվոլն է դառնում անտառը, փախուստը քաղաքակիրթ քաղաքներից ու մարդկանցից:

Այստեղ հարկ եմ համարում ձեր ուշադրությունը հրավիրել «Այսպես խոսեց Ջրադաշտը» ստեղծագործության երրորդ մասի «Կողքով անցնողի մասին» դրվագին, որտեղ նա, ով իր ճանապարհի սկզբում իջնում է դեպի մարդկությունը, որպեսզի փրկի նրանց և նոր ճշմարտությունը հայտնի, անցնում է առևտրականների գելա ու շվայտ քաղաքի կողքով. «Ինձ համար եղկելի է այս մեծ քաղաքը... Այստեղ չկա ոչինչ բարելավելու, և նաև ոչինչ՝ վատթարացնելու համար»: Ուստի մարգարե-փիլիսոփան՝ առաջին գերմարդը, անցնում

է մարդկային իրական բարքերով լի քաղաքի կողքով, այսինքն՝ հենց իրականության կողքով: Այնինչ, ստեղծագործության ամենասկզբում նշում է, որ իր վայրէջքն ու մայրամուտը սկսում է հանուն մարդկության: Ջրադաշտի այդ մայրամուտը հանուն մարդկության է և նրա կազդուրման, բայց իրականում այն վերածվում է մարդու մայրամուտի: Եվ աղոտոտ ու դաժան իրականությունից միակ հնարավոր ելքը դառնում է փախուստը. «Երբ բոլորդ ինձ ուրանաք, միայն այնժամ կվերադառնամ»:

Եվ, իրոք, դժվար է չնկատել ականհայտ հակասությունը: Ջրադաշտը, որ քարոզում է գերմարդու գաղափարը, փորձում է կյանքի կոչել հզոր կամքի տեր, բարուց և չարից անդին այդ նոր մարդուն, որ ի սկզբանե սարից իջնում և ուղևորվում է դեպի մարդկությունը, քանզի սիրում է նրանց. «Ինչպես ծովում, դու ապրում էիր մենության մեջ, և ծովը կրում էր քեզ: Ավա՛ղ, դու ուզում ես ա՛փ ելնել: Դու կրկին ուզում ես ի՞նքդ կրել մարմինդ: Ջրադաշտը պատասխանում է. «Ես սիրում եմ մարդկանց»³:

Հենց այս հակասականությունն է բանաստեղծական կիրք հարդրում Նիցշեի ստեղծագործություններին: Նիցշեի փիլիսոփայությունը ճշգրիտ գիտություն չէ, և հեղինակն ինքը բնավ դրան չի ձգտում: Նրա փիլիսոփայական ամբողջությունը անչափ նման է ջոյսյան «ստասիսին»: Այն կարելի է ընկալել միայն հարաշարժ ամբողջի և անվերջանալի փոփոխությունների ու փոխակերպումների տիրույթում: Գեղագիտական մեթոդ, որն ընկած է մոդեռնիստական աշխարհընկալման հիմքում: Իզուր չէ, որ մոդեռնիստական վեպի հիմնական գրական մեթոդը դարձավ «գիտակցության հոսքը», զի այն հնարավորություն է ընձեռում ներկայացնել մարդու բուն էությունը՝ հարահոս ու միևնույն ժամանակ հակասական-անտրամաբանական: Գիտակցության այս նոր մոդելը, որը հատուկ է քսաներորդ դարի մարդուն, Վ. Վուլֆն անվանում է «ֆրագմենտար գիտակցություն»: Սա մի գիտակցություն է, որը կորցնում է ժամանակագրական հաջորդականության, փոխադարձ կապի ռացիոնալ-տրամաբանական շղթան, որտեղ թեմատիկ անցումներն ու զգացողությունները խիստ պատճառաբանված ու բացատրելի են: Ֆրագմեն-

³ **Фридрих Ницше**, Сочинение в двух томах, том 2, издательство “Мысль”, Москва 1990, стр. 7.

տար գիտակցությունն Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո առաջացած նոր մարդու տազնապ-գիտակցությունն է, որտեղ ամբողջն այլևս տեղ չունի, մնում են պատահական-զգայական-զուգորդային կադրեր, որոնք լցվում են գիտակցության մեջ՝ կազմելով մեկ ամբողջություն, միաժամանակ լիովին կտրված լինելով միմյանցից:

Վիրջինիա Վուլֆի արվեստն աչքի է ընկնում գեղարվեստական բազմանկյունությամբ: «Միսիս Դելոուեյ» վեպի հերոս Սեփթիմուս Սմիթի ապստամբությունն ամենաբացառիկներից է: Այդ ապստամբությունը տեղի է ունենում շատ ավելի խորքային՝ ենթագիտակցականի ու անգիտակցականի ոլորտներում: Սա էլ հենց հոգեկան խանգարման է հանգեցնում: Սակայն կարևորը դա չէ: Հեմինգուեյի «Եվ ծագում է արևը» վեպի հերոսները խառնակ ժամանակներում ձգտում են կյանքի հախուռն ընթացքի և մենությունից փրկվելու լավագույն միջոցը գտնում են ամբոխին ձուլվելու գաղափարի մեջ: Նրանցից ոչ մեկի մտքով չի անցնում ունենալ երեխաներ, շարունակություն հաղորդել կյանքին, նրանք դրա մասին նույնիսկ չեն էլ մտածում, քանզի կորուսյալ են, արդեն իսկ կորսված աշխարհում: Վուլֆի հերոսն արտաքին նմանություն ունի այս կերպարի հետ, սակայն միայն արտաքին: Սեփթիմուս Սմիթը նույնպես երեխա չի ունենում, բայց նա չի ցանկանում երեխա ունենալ, չնայած մտածում է դրա մասին: Դա նրա համար կյանքի մի ճանապարհ է, որից ինքը ստիպված է հրաժարվել: Նա գիտակցում է այդ ճանապարհը և հրաժարվում դրանից՝ չտրվելով մոռացության դիմագրկող գետին, ուր կենդանական պայքարի բնագո-տիրություն բոլորն ի վերջո հավասարվում են ցլերի հետ: Սեփթիմուսի ընդվզումն, իրոք, անչափելի է, այն ռոմանտիկ, գործնական շարժումից կտրված մարդու ընդվզումը չէ: Սեփթիմուսը մասնակցել է պատերազմին, կորցրել է մտերիմ ընկերոջը, սիրում է իր կնոջը և փորձում է պայքարել հանուն ապրելու, բայց անգոր է հաղթել ժամանակի ահագնացող խառնաշփոթին, որը հիանալի ներկայացված է թագավորական մեքենայի վթարի դրվագում: Արդյոք իմաստ ունի շարունակել ապրել մի աշխարհում, որտեղ անհնար է մայթը հատել, քանզի մեքենան հարվածել է մայթին և բոլորը ձգտում են գուշակել ներսում գտնվող խորհրդավոր անձի ինքնությունը, որը հնարավոր է՝ մեքենայի մեջ անգամ գոյություն չունի:

Նմանատիպ մի դրվագ ենք հանդիպում նաև վեպի վերջում, երբ Քլարիսան մտնում է այն սենյակը, որտեղ քիչ առաջ նստած էին իր ընկերուհին և վարչապետը: Այդ երկուսն արդեն սենյակում չեն, բայց Քլարիսը լիարժեքորեն վերապրում է նրանց ներկայությունը, զգում է աթոռների վրա եղած ճնշումը, նստածների մարմինների դիրքը, որոնցից պաշտոնի բերումով ավելի ցածր դիրք գրավողը թեքված է դեպի իրենից բարձր դիրքում գտնվողը, չնայած աթոռները նույն հարթության վրա են: Մեփթիմուսի ինքնասպանության իրական պատճառը նրա կյանքում որևէ արժեհամակարգի բացակայությունն է, իսկ մահվան պատճառը ապրելու՝ անիմաստությունը: Դրսի գիտակցության կողմից թելադրվող ճշմարտությունը: Եվ նրա հոգեկան հիվանդությունը զուտ կեղծ պատճառ է, հիշենք, որ ինքնասպանությանը նախորդող ժամերին հիվանդության ախտանիշներն անհետանում են: Դրսի գիտակցությունը կամ գիտակցությունները փորձում են ոչնչացնել հերոսի ես-ը, զրկել նրան ինքնությունից, սուբյեկտիվությունից՝ դարձնել նրան ուսումնասիրության առարկա, հիվանդ, օբյեկտիվ մարդ-էակ: Մեփթիմուսը չի ցանկանում ենթարկվել արտաքին գիտակցություն-արժեհամակարգին և միևնույն ժամանակ անգոր է ստեղծել իրենը՝ Աստված չկա, հետևաբար ամեն բան թույլատրելի է, և հետևաբար շարունակելը՝ անիմաստ: Վուլֆի հերոսի ներսում նույնպես մահացել է Աստված՝ ներշնչանք-շարժումը:

Աստծո մահվան գաղափարը չափազանց մեծ դեր ունի նաև Ջ. Ջոյսի գլուխգործոց «Ուլիսես» վեպում: Աստծո մահը նույն հոգևորի մահն է. հոգևորի շարժման, անվերջանալի կայացման արգելափակումը: Հենց նման իրավիճակում է հայտնվում Ջոյսի հերոս Սթիվեն Դեդալուսը, որը նրա վեպերի շրջիկ-ինքնակենսագրական կարևորագույն կերպարն է: Ներշնչանքի և մուսայի մահը հերոսին ստիպում են որպես հոգևոր հայր ընտրել իրենից թե՛ գիտակցական, թե՛ հոգևոր և թե՛ ստեղծագործական մակարդակներում ավելի ցածր դիրք գրավող մեկին՝ Լեոպոլդ Բլումին, որը բառի բուն իմաստով լցված է միայն սննդով և առարկաների անվերջանալի աշխարհով, լցված է հավերժական պարտությամբ, որի մեղավորը առաջին հերթին հենց ինքն է:

Մարդու դիտարկման համար, որպես ելակետ ընտրելով բնության և կենդանական աշխարհին բնորոշ օրենքները, Նիցշեն խախտում է մարդու ներսում նուրբ ներդաշնակության մեջ գտնվող բարոյական արժեհամակարգի երկու հիմնաստարրի՝ բարու և չարի հարաբերակցությունը: Մա կարելի է համարել Նիցշեի փիլիսոփայության ամենախոցելի կետը: Մարդը, բնությունը և կենդանական աշխարհը խստագույնս փոխկապակցված են, բայց երբեք նույնը չեն: Հարկ է նշել, որ այն, ինչ կա բնության և կենդանական աշխարհի մեջ, կա նաև մարդու մեջ: Մակայն այն, ինչ կա մարդու մեջ, անհնար է գտնել թե՛ մեկում, թե՛ մյուսում: Հետևաբար, անհնար է մարդկային բարոյ արտաքին և ներքին, հոգևոր և ֆիզիկական աշխարհը քննել բնության կամ կենդանական աշխարհին բնորոշ օրենքներով, որտեղ հարատևում է գոյության պայքարը, և ֆիզիկապես ուժեղը ոչնչացնում է թույլին ոչ միայն սնվելու, այլ ելնելով ընդամենը բնագոյի կանչից: Եվ եթե կենդանական աշխարհում և բնության մեջ ակնհայտ ու տեսանելի են ուժեղն ու թույլը, ապա մարդու պարագայում բնավ այդպես չէ: Ստեղծագործ հանճարը կարող է լինել թե՛ հոգեպես, թե՛ ֆիզիկապես թույլ, բայց իր արվեստով իմաստավորի և փոխի աշխարհը: Նիցշեն ինքը դրա վառ օրինակն է:

Այս կոնտեքստում հաջողությամբ կարելի է դիտարկել մեկ այլ մոդեռնիստ գրողի՝ Դեյվիդ Հերբերթ Լորենսի արվեստը: Ներշնչանքի մահվան ականատեսն ենք դառնում նրա «Լեդի Չաթերլիի սիրեկանը» վեպում: Վեպում բախվում են բնականն ու արհեստականը, առաջնային-բնագոյայինը և քաղաքակրթության վերջին տեխնիկական ձեռքբերումները: Հեղինակը հստակորեն ցույց է տալիս, որ քաղաքակրթության «գազաթնակետը» հանդիսացող պատերազմում տանուլ է տալիս թե՛ մարդու մարմինը, թե՛ նրա հոգին: Պարտվում է անգամ լավագույն էլեկտրական սարքը, որը միտված էր հեշտացնելու պատերազմում աղճատված պարոն Չաթերլիի մարմնի տեղաշարժը: Եվ օգնության է գալիս մարդու ֆիզիկական ուժը: Մելլրսը ֆիզիկապես ուժեղ է, ամրակազմ, ունի հզոր կամքի ուժ, և շատերին թվում է, թե հենց ֆիզիկական ուժը, ֆիզիկական առավելությունն է ձգում Կոնիին, սակայն դա բնավ այդպես չէ: Հիշենք, որ Լորենսը վեպի նախնական տարբերակը վերնագրել էր «Քնքշանք»: Հենց քնքշանք է Կոնին տեսնում Մելլրսի աչքերում,

ինչն էլ նրան գերում է անսահմանորեն: Իսկ քնքշանքն արդեն հնարավոր է գտնել միայն քաղաքակրթությունից հեռու, բնության մեջ, որտեղ այն դեռ չի սպանվել՝ անպտուղ զրույցներում կամ պայթող արկերի բեկորների անձրևի ներքո: Լորենսի պատկերացմամբ կյանքի գերագույն արվեստը երկու սեռերի ներդաշնակությունն է, որտեղ միաձուլվում են թե՛ ֆիզիկականը, թե՛ զգայական քնքշանքը, սակայն քիչ տեղ ունի գիտակցությունը, որն ուղղակիորեն առնչվում է քաղաքակրթության ձեռքբերումների հետ: Մա, իհարկե, կոչ չէ առ տգիտությունն ու անգիտությունը: Խոսքը մարդկային հարաբերությունների, հասկապես տղամարդու և կնոջ հարաբերությունների մասին է, և ըստ Լորենսի՝ կարևորը զգալն է, և ոչ փիլիսոփայությունն ու մտքի ճիշտ ու գրագետ ձևակերպումը: Մելլրսն ու Կոնին անչափ քիչ են խոսում, նրանք տրվում են կրքին ու զգայականին, ոչ թե զգացմունքների մասին ունեցած պատկերացումներն են ձևակերպում ու վերաձևակերպում: Առաջնային զգացողությունն ու ազդակներն առավել են ամեն բանից, և այս ֆոնի վրա էլ ավելի է ընդգծվում վեպում գործող արվեստագետների անազատությունն ու անպտուղությունը: Մտքի տիտաններն ու արվեստագետներն այստեղ ներկայացված են ամորձատված ու կաղապարված: Եվ վերջիններս անպտուղ են թե՛ սեռականի ոլորտում, թե՛ գիտակցականի մակարդակում. նրանց գրական ու քաղաքական զրույցները նույնքան անպտուղ են, որքան Միքայելիսի և Կոնիի սիրային կապը: Լորենսն իր վեպում փորձել է ուրվագծել «բնական մարդուն»: Մարդ, որն ապրում է ոչ թե գիտակցականի ձեռքբերումների շնորհիվ, այլ կարողանում է լիարժեքորեն զգալ բնությունը, ամբողջությամբ տրվել սեփական զգայական դաշտին, զգալ այն և ոչ թե պայքարել բնության դեմ, կամ փորձել իշխել նրան Ֆրենսիս Բեկոնի նմանությամբ: Լորենսին ավելի հարազատ է պասկալյան աշխարհընկալումը, ըստ որի «գիտակցության փաստարկները» մշտապես ավելի հեռու են ճշմարտությունից, քան «սրտի փաստարկները»: Եվ առանց բնությունն ու մարդու բնույթը զգալու ահնար է մոտենալ կյանքի իրականությանը և դրան շարունակություն հաղորդել: Թե՛ Կոնին, թե՛ Մելլրսը լիարժեքորեն չեն կարող համարվել բնական մարդ: Մելլրսն անձամբ մասնակցել է պատերազմին, իսկ Կոնին երկար տարիներ գամված է իր հաշմանդամ ամուսնուն: Հետևաբար, բացի «սրտի փաստարկ-

ներից» նրանք կարիք ունեն երրորդ, ավելի հզոր ուժի: Եվ այդ ուժը անտառն է: Կյանքի և հենց բնական մարդու ամենախրական խորհրդանիշն է դառնում անտառն ու բնությունն ինքը, այսինքն՝ այն, ինչը մարդ չէ: Եվ միայն անտառն է ներշնչում բնական սեռական տարփանք, որի հետևանքն է նոր կյանքի ծնունդը: Մարդկային կյանքի շարունակությունը:

Լորենսի կյանքի փիլիսոփայությունն անչափ մոտ է Նիցշեի՝ «մարդը կարող է ազատագրվել, լինել մոտ սեփական էությանը, լինել մոտ բնությանը» գաղափարին, ինչն իր գերագույն արտահայտությունը գտավ Շոպենհաուերին նվիրված «Ժամանակավրեպ խոհեր. Շոպենհաուերը որպես ուսուցիչ» աշխատության մեջ, որտեղ հեղինակը փորձում էր մարդու մեջ արթնացնել ես-ը, առանց որի մարդը մնում է անդամ «զանգվածի» շրջանակներում, և ապրելով հանդերձ՝ դադարում գոյություն ունենալ:

Vahe Arsenyan

“NIETZSCHE & ENGLISH MODERNISM: JAMES JOYCE, VIRGINIA WOOLF, DAVID HERBERT LAWRENCE”

The present article discusses the influence of F.Nietzsche on the world perception, literary ideas and conceptional thinking of English modernists (Joyce, Woolf, Lawrence) . In Western European culture the idea of “God’s death” is viewed as the death of the subject of creative inspiration. The concept of “natural human” is also examined from this perspectives.

ՆԻՑՇԵՒ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՄԻՖԵՐՆ ՈՒ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԻՆՎԱՐԻԱՆՏՆԵՐԸ

Բանալի բառեր - ինվարիանտ, քաղաքական միջ, ցեղակրոնություն, Գերմարդ, սեմիոսֆերա, նոր միջ և ընկալում, էթնիկական հիշողություն

Մշակութային կյանքում կատարված գաղափարական մեծագույն փոփոխությունները ժամանակա-տարածական սահմաններ չեն ունենում, որովհետև վաղ թե ուշ դրանք դառնում են ամբողջ մարդկության սեփականությունը: Եթե ոչ բուն լեզվատեսքստային, ապա վերբալ հաղորդակցմամբ դրանք ընդգրկում են մշակութային դաշտը և անգամ անուղղակիորեն փոփոխում այն: Նիցշեն ու նրա բերած գաղափարախոսությունը 19-րդ դարավերջին ու 20-րդ դարում մեծագույն ազդեցություն թողած կյանքի փիլիսոփայությունն էր, այն ընկալվել ու կիրառվել է եթե ոչ անմիջաբար, ապա գոնե միջնորդավորված, կամ նույնանման իրավիճակներում հայտնված հասարակական կյանքի պայմաններում: Նիցշեի հայացքները հայ իրականության հետ արագորեն են երկխոսության մեջ մտնում՝ հարմար լինելով հասարակական մտքի նմանատիպ ճգնաժամին ու ընկալման միևնույն սեմիոսֆերային: Այս առումով Նիցշեն երկխոսում է ինչպես գրական-գեղարվեստական քրոնոտոպում, այլև դրանով միջնորդավորված քաղաքական դաշտում: Փորձենք հասկանալ այդ դրսևորումները և դրանց փոխկապակցվածության աստիճանը:

20-րդ դարասկզբին արևմտահայ գրականությունը քաղաքական կյանքի պայմաններով թելադրված որոնում է այն քաղաքական ու մշակութային միջը, որը լուծում կտար իր ապրած կյանքի խնդիրներին ու արմատապես փոփոխության կենթարկեր այն՝ արդեն իրեն սպառած միֆոլոգիան փոխարինելով նոր ու պոտենցիալ ունեցող միֆով, որն իր հետ կբերեր քաղաքական ու հասարակական գի-

տակցության նոր մակարդակ: Թերևս կարելի է ասել, որ այն բացասական ու քննադատական մեկնաբանությունները, որոնք ստանում էր Նիցշեի գերմարդու տեսությունն ու դիոնիսյան-ապոլլոնյան սկզբի տեսությունը այլ մշակույթներում, որոնցով հիրավի պայմանավորվեցին քաղաքական իրադարձությունները, ապա մենք հակված ենք պնդելու, որ հայ իրականության մեջ դրա կարիքը կար ու անհրաժեշտություն էր՝ դրական իմաստով: Այդ պատճառով Վարուժանի, Միամանթոյի պոեզիայում Նիցշեի քաղաքական միջբը համընկնում է հայկական ինվարիանտին ու ստանում համապատասխան մեկնաբանություն՝ լրիվ հարմարվելով նրանց ստեղծած սեմիոսֆերային և նաև ստեղծելով սեմիոսֆերա: Այս առումով, օրինակ, Վարուժանի ստեղծած նիցշեական միֆի հայկական ինվարիանտը ազգայինը ոչնչացումից պահպանելու ամենահարմար գիտակցաձևն էր:

19-րդ դարավերջի ու 20-րդ դարասկզբի հայ իրականության քաղաքական ճգնաժամն ու ազգային կորուստները նոր քաղաքական միֆի անհրաժեշտություն են ծնում, և, որ այս ասպեկտում ամենահետաքրքիրն է, հասարակական այդ անհրաժեշտությունը որոնվում է պատմական ժամանակի ու առասպելական ժամանակների միֆերի բաղադրամասեր: Հենց այդ ճգնաժամի պատճառով հանդես եկան նոր միֆընկալումներ ու առաջարկվեցին նորերը՝ անդրադառնալով հնագույնին: Ազատության, պայքարելու մեռած բնագործարթնացնելուն էին ուղղված Բաֆֆու առաջարկած հերոսական անհատների միֆերը, նույն գործառույթն են անում պարտիզանական խմբերը, որոնք, ըստ էության, ոչ թե գործ էին, այլ առանձին անհատներից կազմված վրիժառուներ, որոնք պայքարում էին սեփական ազատության իրավունքը պաշտպանելու համար, որն այս դեպքում հայրենիքն էր և ուներ հայրենիքը պաշտպանելու ու վերածնելու նպատակ: Այս վերածնելը իսկապես գերծ է ռոմանտիկ հնչեղությունից, որովհետև քաղաքական նման պայմաններում դա իսկապես մեռնող հայրենիքը ինքնարարման տանելու մեծագույն խորհուրդ ուներ: Եվ մինչև հայ գրականության մեջ կորսնորվեր *Գերմարդու* նիցշեական մոդելը ու կամրագրվեր, այն արդեն իսկ ուներ հայկական նախատարբերակ (Բաֆֆու պայքարող-հերոսները) ու պարտիզանական խմբեր (ֆիդայիներ, հայդուկներ, չեչոներ): Հետագայում նման *գերմարդու* սինդրոմների դրսևորումներ տեսնում ենք արդեն քաղաքական դաշտում՝ դաշնակցություն կուսակ-

ցության որոշ անդամների վարքագծում, որոնց շարքերը համալրեցին այս խմբերից դուրս եկած մարդիկ (Առաքել Մխիթարյանը՝ Արաբոն, Աղբյուր Մերոբը և այլն) և Գարեգին Նժդեհի քաղաքական հայացքներում ու վարքագծում:

Վարուժանի «Ցեղին սրտում» գերմարդու մոդելը ստանում է ազգային հանդերձավորում՝ որպես ինվարիանտ ունենալով Նիցշեի գերմարդուն ու ապոլոնյան դիոնիսյան արքիտեքստերի հակադրամիասնությունը: Վարուժանն իր «Հերոսը» հողվածում պատճառաբանում է և հետո էլ մեկնաբանում գերմարդու անհրաժեշտությունը, որ դառնում է նրա քաղաքական պոեզիայի գաղափարական հիմքը. «Մարգարեն ապագան կը տեսնե, հերոսը կը պատրաստե զայն: Մեկը օրենսգետն է, մյուսը՝ օրենսդիրը. առաջինը Աստծու դեռ չսերմանված խոսքը կը հնձե, վերջինը դեռ չհնձված խոսքը կը սերմանե. այս վերջինը այնքան մոտ է երկնաբնակներուն, որոնց ձեռքին մեջ ստեպ կը խառնվի իր ձեռքը, անոնցմէ կ'առնե ճոշանը, և՛ սաղավարտը, և՛ լախուրը, և՛ նիզակը, և՛ սուրը և անոնց առաջնորդությամբ կը դիմե դեպի **Հառաջադիմության կոնվները**: Հերոսները անիվներ են, որոնց վրա շրջան կ'առնե հառաջադիմությունը: Եթե բարեշրջումը իրավցնե առանց գիտակից ազդակի կ'իրագործվի դարերուն ընթացքին մեջ, բայց միշտ հերոսի մը պետք ունի իր դատավճիռն ընդունելու համար: Տարիները մարդկային մտքի խաղաղ աշխատությամբ կը սերմանվին, բայց դարերը հերոսի արյունով կը հասունանան: Իմաստասերները և ընկերաբանները կուզան շաղվել իրենց վարդապետություններով հառաջադիմության շաղախը, լավագույն կենցաղի մը մտատիպարը, բայց հերոսն է, գերմարդը, որ այդ ապագա լավագույն կյանքի շենքին հիմունքը պիտի հաստատե, մարմար մարմարի վրա պիտի գետեղե, պիտի տեղավորե լուսակառույց պունները, երկաթները պիտի ձգե որմն որմ, մինչև որ կերտվի քաղաքակրթության տաճարը, սյունները շողան, և խորանը պատրաստ ըլլա ընդունիլ կարենալու համար գաղափարին գոհը, և այդ գոհը՝ ինքն է՝ տաճարը կառուցանող նույն այդ հերոսը. իր արյունը պիտի հեղվի սեղանին վրա իբրև դրոշմը իտեալին տիրապետության:

Այս գռեհիկ աշխարհին վրա ամեն գերմարդ գոհ մըն է:

Եվ առանց գոհի հերոս չկա»¹:

¹ Դանիել Վարուժան, ԵԼԺ, հ. 3, Եր., ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1987, էջ 117:

Նիցշեի գաղափարներից մեկը, մեր կարծիքով, շատ հետաքրքիր դրսևորում է ստացել Դ.Վարուժանի պոետիկայում՝ կապվելով Վարուժանի ստեղծած գերմարդու մոդելին և լրացնելով այն. «Գեղեցիկ, հաղթանդամ գրենադերների այն անկասկածելի խանդավառը, ով, որպես Պրուսայի թագավոր, ռազմամուլական և թերահավատ ոգուն սկիզբ դրեց,- դրանով իսկ՝ գերմանացու ըստ էության նոր, հենց այժմ հաղթականորեն բարձրացող տիպին,- Ֆրիդրիխ Մեծի տարակուսելի և խենթ հայրը մի կետում ինքը հանճարին հափռումն ու երջանիկ ճիրաններ ուներ, նա գիտեր, թե այն ժամանակ ինչն էր պակաս Գերմանիայում և ինչի պակասն էր հարյուր անգամ ավելի սարսափելի ու կարևոր, քան, ասենք, կրթության ու աշխարհիկ ձևի պակասը,- նրա նողկանքը երիտասարդ Ֆրիդրիխի հանդեպ խորունկ մի բնագրի վախից էր գալիս: **Տղամարդիկ էին պակասում** և, ի խորագույն վրդովմունս, նա կասկածում էր, որ իր սեփական որդին բավականաչափ տղամարդ չէ»²: Վարուժանի հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի պատկերավորման մեջ հասարակական-քաղաքական մտքի մեծ ճգնաժամը պայմանավորվում է **տղամարդու** առնական, ուժեղ տեսակի պակասով, որը հանգեցնում է ազգային դիմագծի խեղման ու բերում անխուսափելի կործանման: Մա Նիցշեի ընկալմամբ ամենասարսափելի կորուստն է, որը կարող է պատահել հասարակական կյանքում, և որը արձանագրում է Դանիել Վարուժանը 20-րդ դարի հայկական իրականության մեջ: Ժամանակի հարացույցում աստիճանաբար կործանված այդ տղամարդկային՝ և՛ ազգային կյանքի առումով, և՛ մշակույթի, հանգեցնում է կանացիության, որն էլ իր հերթին ընթանում է ներքին նվազման ուղիով՝ անառականացման ու սեփականը այդ ճանապարհով օտարին տալու: Այս համատեքստում մեծ հաղորդագրություն են պարունակում Վարուժանի «Հորս բանտին մեջ», «Կարոտի նամակ», «Լվացարարուհին», «Ավերակներու տիկինը» բանաստեղծությունները:

Ո՞րքան նիհար էիր և ո՞րքան աչքերդ

Ծարավ էին արևու.

Մորուքիդ տակ, կարծես ոսկրի վրա բուսած:

Ո՞վ հայր, մեռել մ'էիր դու:

«Հորս բանտին մեջ»³

² Ֆրիդրիխ Նիցշե, Բարուց և չարից անդին, Չաստվածների մթնշաղ, Եր., «Ապոլոն», 1992, էջ 101:

³ Դանիել Վարուժան, ԵԼԺ, Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1986, հ.1, էջ 112:

Արտաքուստ կենսագրական այս տողերը իրականում սկիզբ են դնում ազգի պատմության տարբեր մակարդակներում և շերտերում տղամարդու ու տղամարդկայինի կորստի հյուսվածքին: Պատահականորեն կամ ոչ, բայց ժամանակագրորեն արդեն սրա հաջորդող մի այլ բանաստեղծությամբ ազգի մեջ տղամարդկայինի կորուստը ներկայացվում է արդեն ժառանգականորեն, հոր կորստին փոխարինում է նաև որդու բացակայությունը, որն էլ իր հերթին հանգում է հայրենիքի, որ ասել է թե՛ ազգի պատմության, առնականության ու ուժի բացակայությանը՝ հանդիման լինելով այլ ազգերի տղամարդկային կերպարին, նրանց առնականության (իմա՝ արտաքին հզոր ու կամային քաղաքականությանը, որ հանգեցնում է ներքին հզորացման) դեմ դրվում մեր կանացի գոյությունը:

Ավերակ տան մեջ անտերունջ եմ թողված,

Մերթ շիրմիս, միշտ օճախիս ծարավի.

Կրայի մը պես՝ որուն աղիքն իր կոտրած

Պատյանի դեռ կը լցվի:

Եկո՛ւր որոյա՛կ, հայրենի տունըդ շենցուր⁴:

Վարուժանը այս սեմիոսֆերայում տեղադրում է Թորգոմի միֆը՝ որպես տղամարդկայինի կրող ու արդեն կանացիացած հայկական իրականության համար առաջադրում նաև այս միֆին վերադառնալու անհրաժեշտությունը, որը լրացնում է գերմարդու մոդելին: Նիցշեյան այս կոնցեպցիայով է կանխորոշված նաև Վարուժանի ցեղագիտակցության աշխարհընկալումը, որն անմիջապես խարսխըվում է տղամարդկության (իմա՝ առնականության ու ուժի հատկանիշի) բացակայության ու ներկայության հակադրությանը: Վարուժանը տղամարդկության ու ազգային արժեքների կորուստը անմիջապես կապում է քրիստոնեության հետ: Նիցշեն այդ առիթով ասում է, որ բոլոր ժամանակներում մարդուն փորձել են բարեփոխել, որը ըստ նրա հավասարագոր է կենդանուն գազանանոցում պահելու հետ ու բնական հարցադրում է առաջանում, թե՛ դա արդյո՞ք բարեփոխում է. «Վաղ միջնադարում, երբ եկեղեցին նախ և առաջ իրոք գազանանոց էր, ամենուրեք «շիկահեր գազանի» ամենասքանչելի նմուշների որսով էին զբաղված,- «բարեփոխում էին», օրինակ,

⁴ Նույն տեղում, էջ 116:

ազնվական գերմաններին: Բայց դրանից հետո ինչ տեսք ուներ այդպես «բարեփոխված», մենաստան քաշված գերմանը: Մարդու ծաղրանկարի, վիժվածքի, նա «մեղավոր» դարձավ, նա վանդակ մտավ, նրան արգելափակեցին համակ զարհուրելի հասկացությունների մեջ... Եվ ահա նա պատկեց՝ հիվանդ, խղճուկ, ինքն իր դեմ չարացած: - Կյանքի խթանների դեմ չարացած: - Կյանքի խթանների դեմ լցված ատելությամբ, կասկածանքով լցված այն ամենի դեմ, ինչը դեռ ուժեղ և երջանիկ էր: Կարճ՝ «քրիստոնյա»... Բնախոսականորեն ասած՝ գազանի դեմ պայքարում գազանի թուլացնելու միակ միջոցը նրան հիվանդ սարքելը կարող է լինել: Եկեղեցին հասկացավ սա. այն փչացրեց մարդուն, այն թուլացրեց նրան, - սակայն տարփողեց, թե «բարեփոխել» է նրան...»⁵: Այս կոնցեպցիան է զարգացնում Վարուժանն իր պոետիկայի համատեքստում: Նրա համար նույն բանը լինում է հայ ժողովրդի հետ, նրա քաղաքական ուժեղ կերպարի հետ, նրա տեսակի հետ, որը քրիստոնեությունից հետո զրկվում է նախկին ձևից ու վերածվում այս բարեփոխված խղճուկ տեսակին, որը դառնում է ազգային ողբերգության արդյունք:

Վարուժանը այս ամենի դեմ լուծումներ է առաջարկում, որը Նիցշեի՝ «շիկահեր գազանի» վերածնման տեսությանը համահունչ հայկական ինվարիանտն է: Դա Վահագնն է, որը բազում անալոգիաներ ունի և ի վերջո ստանում է հերոս անվանումը ու դառնում վարուժանյան հակաքրիստոս: Բանաստեղծությունը սուրբ ուժի աղոթք է՝ ուղղված պատմական երբեմնի հզորությանը.

Ուժի՛ն համար, կրոնքի՛ն համար բազուկիդ,
Որով դու օր մը պատռեցիր բերաններ
Վիշապներու, երկընթի մեջ սըփռեցիր
Զերդ արևու հունտեր, աստղերն Հարդագողին.
Ուժի՛ն համար՝ որ թըռիչն է և հոգին
Արարչության անվախճան,
Որուն անհուն համբույրին տակ կը ծընի
Աշխարհներեն մաս մը ծաղիկ, մաս մը բոց,
Կապրի սկըզբունք Անմահության հյուլին մեջ
Եվ ըղեղին և կամքին,

⁵ Նիցշե Ֆրիդրիխ, Ողբերգության ծնունդը, Վագների դեպքը: Չաստվածների մթնաշաղ... Եր., «Գրիգոր Տաթևացի», 2013, էջ 357:

Որուն հրգոր մատին տակ
 Կը ճեղքըվին սերմերն, ավիշն երգելով
 Կաղիններուն մինչն գագաթը կ'ելլե.
 Ուժի՛ն համար՝ որ կը լեցնե ստինքներ,
 Կ'օրորե մեր օրրանն, ու մեզ, մահեն վերջ,
 Մինչն աստղերը կը տանի, ու մինչն
 Երկրորդ կյանքի մ'արարչագործ պատճառին,
 Որ կը կանգնե Ազգ մ'ինչպես խումբ մ'առյուծի,
 Բազուկդ անոր բազուկին մեջ կը հեղու,
 Եվ գերդ հրեղեն վարագահավ՝ իր լուսեղ
 Թըռիչներուն ամփոփման տակ կը թըխսե
 Մեր մայրերուն ծոցին մեջ
 Դյուցագուննե՛ր, հանճարնե՛ր,
 Այդ սուրբ Ուժին համար կըսեմ՝ որուն դու
 Իմացական աղբերակն ես հորդահոս,
 Ով դու Վահագն, ահա քեզի կարկառած
 Բազուկներս իմ արյունոտ
 Կաղոթեմ ես... կ'աղոթե՛մ...⁶

Բանաստեղծության մեջ Նիցշեի Գերմարդու բանաձևը դառնում է քաղաքական արհավիրքներից նրան կանգնելու, ինքնապահպանման լավագույն լուծումը: Եվ այս առումով միևնույն հիմքով երկու մշակույթների մեջ՝ գերմանական ու հայկական, տարբերակում է մտցվում: Ֆաշիզմի ժամանակ գերմանական «շիկահեր գագանի» վերածնունդը հսկայական հարված է հասցնում համաշխարհային պատմությանը՝ լինելով մարդկության պատմության ամենասարսափելի դրսևորումներից մեկը, իսկ Վարուժանի մոտ նման ուժի վերածնունդը կառչելը ունի ինքնապահպանման նպատակ, մահվան շեմին կանգնած ազգի հետագա գոյության միակ պայմանը, որը կարճ կարելի է բանաձևել պարզապես այսպես՝ Հերոսը=Վահագնը=Գերմարդ=Ցեղի հետագա գոյություն: Վարուժանը այս դիտանկյունից սկիզբ է դնում ցեղայինի վերածնման գաղափարին, որ հետագայում պատմականորեն և այլ ձևով դրսևորում է ստանում Նժդեհի ցեղակրոնության գաղափարախոսության մեջ: Սա, ըստ

⁶ Նույն տեղում, էջ 174-175:

էութեան, միտում ունէր ազգային վարքագծի մեջ կրկին արմատավորելու վահագնակերպ գերմարդուն, որը ծագումնաբանորեն հայկական էր, և հետևաբար՝ իր նախահիմքում ունէր մաքուր հայկականություն և քաղաքական դաշտում այդ կերպարով հանդես գալը Վարուժանի համար ազգային հզոր հանճարի հաղթանակն է:

Որ այս մոդելը հայ իրականության մեջ կենսունակ էր, վկայում է, ինչպես արդեն նշեցինք, հայ իրականության մեջ հզոր անհատականությունների՝ ֆիդայիների ի հայտ գալը և հետո էլ ազգային պետականությունը վերականգնել ցանկացող որոշ քաղաքական կերպարների անհատական վարքագիծը՝ ի դեմս ժամանակի ամենամեծ դերակատարում ունեցող քաղաքական կուսակցության՝ դաշնակցության որոշ գործիչների: Օրինակ, Միմոն Չավարյանի կերպարի մասին գրված նյութերում անընդհատ շեշտվում է, որ նա շատ մոտ էր կանգնած Նիցշեյան մոդելներին՝ անհատականության, Գերմարդու, որը ևս, ինչպես նշեցինք Վարուժանի բանարվեստի դեպքում, ունի զուտ ազգային ինքնապաշտպանական, ազգային ինքնարարման նպատակամիտում, ու այս առումով կրկին Նիցշեի այդ միֆի հայկական տարբերակն է՝ ազգային քաղաքականության տեսակետից մեզ համար հիրավի անհրաժեշտ: Տեսականորեն Միմոն Չավարյանը՝ որպես անհատականություն, որպես բազմիցս շեշտված նիցշեյան գերմարդու տեսակ, չունի հակաքրիստոս հակաբնեռը, սակայն այն հատկանիշները, որոնք դրսևորվում են քաղաքական մոգականությամբ՝ հանրությանը իր հետևից տանելու ու ազդելու կարողությամբ: Բնորոշ է, որ ժամանակին այս մասին բոլորը խոսում են ու հուշագրում: Չավարյանի քաղաքական հայացքներում շեշտադրվում է ազգային քաղաքականության մեջ գերմարդու պարտադիր պահանջով: Միքայել Վարանդյանը Չավարյանի մասին գրում է. «Գերզանցապէս անհատապաշտ (individualiste) խառնուժք մ'ունէր, բառիս, սակայն, արեւմտեան իմաստով, ոչ հայկական: Որքան ալ կը սիրէր ժողովուրդը, որքան ալ սրտով նուիրած լինէր զանգուսածներու դատին, իր ջերմ ու խորունկ համակրանքը գիտակից անհատներու կողմն էր, խիզախ ձեռներեց, վճռական, արի փոքրամասնութեան կողմը: Չաւարեանի ըմբռնումով այդ անհատներն են, որ կը նիւթեն համաշխարհային պատմութիւնը, քարշէլով իրենց ետեւէն կոպիտ, յետամնաց, ստեպ անգիտակից զանգուսածը: Կը մեր-

Ժեր, հետևաբար, մարքսեան տեսութիւնը, որ գերակշռող տեղ կու տայ զանգուածներուն եւ երկրորդական, երրորդական դեր միայն կը յատկացնէ անհատներուն (ղեկավարներուն, հերոսներուն)»⁷: Զավարյանի քաղաքական վարքագծի պահպանված հիշողություններին մէջ կը հիշեցնուի է Հիտլերի՝ ժողովրդի վրա ազդելու տեսարանը. երբ Հիտլերը բարձրանում է ամբիոնի մոտ՝ ելույթ ունենալու հանրության առաջ, նրա բարակ ձայնն ու խոսքը այնքան մոզական ազդեցություն են ունենում, որ կլանում են ողջ հասարակությանը և մղում անգիտակցաբար հետևելու նրան: «Բայց ո՞րքան մեծ եղավ զարմանքս, երբ այդ մարդը ձայն խնդրեց խօսելու համար: Ու որքան աւելի մեծացաւ այդ զարմանքը, երբ նրա ձայն խնդրելուց անմիջապէս յոտոյ, կարծես մոզական գաւազանի մի հարուածով, ամբողջ դահլիճը լռեց, քար կտրեց: Ու այդ քար լուծութիւնից զանգակի պէս մաքուր, կրակի պէս տաք հնչեց այդ մարդու ձայնը: Բոլորի երեսն էլ նրա կողմն էր դարձել, բոլորի ուշքն էլ՝ նրա ձայնին կպել: Սրբասացութիւն էր կատարեալ: Ու թվում էր, թէ այդ բոպէին սրբապղծութիւն կկատարուի, եթէ մի ամենափոքր շշուկն անգամ լսուի: Ու քանի գնում, այդ սրբասացութիւնը աւելի էր ջերմանում, աւելի ջերմեռանդանում: Ես շշմել էի ու մտածում էի. «Տէր Աստուած, ո՞վ է փոքրամարմին այս վիթխարին, որ այս մտածող, խոշոր մարդկանց բոլորի ուշադրութիւնն էր յափշտակել. արտաքինով աննշան, ո՞վ է այս մեծութիւնը, որ այսքան իմաստուն գլուխներ, խոր ակնածութեամբ, նրան են սևեռել իրենց պայծառ հայեացքները»: Այս խոկումների մէջ էի, երբ այդ առեղծուածային մարդը, մի ազդու շեշտով, մի հատու արտաբերումով, իր վերջին խօսքն ասաց, իր որոշումը տուաւ: Ու հմայուած, գերուած դահլիճը դեռ պահ մի չէր սթափում: Ու երբ սթափուեց, ոչ մի առարկութիւն. այդ որոշումը սրբութեամբ ընդունեց:..... Օ՛, այդ *Գաղափարին Քուրմը*»⁸: Ինչպէս ժամանակի վկայություններն են հուշում ու նաև Զավարյանի քաղաքական գործունեության դրսևորումները՝ նա հանդես է գալիս որպէս ինքնուրույն մարդ ու կարծում էր, որ ցանկացած քաղաքական ճգնաժամային պահերին լավագույն էլքը ի կատար են ածում մեծ անհատականությունները: Ոչ առանց պատահականության, նրա կերպարը

⁷ **Զաւարեան Միմոն**, Ա հատոր, 1983, Համագգային Վահէ Սէթեան տպարան, էջ 65:

⁸ Նույն տեղում, էջ 325-326:

իր վառ անհատականության դրսևորումնով ու ազդեցություն թողնելու առումով ժողովրդի, մտավորականների ու քաղաքական-կուսակից ընկերների կողմից որակվում է որպես *մարգարեություն, հզոր անհատականություն, գաղափարի քուրմ* և այլն:

Սակայն իհարկե, գերմարդու հայկական տարբերակը լինում է Գարեգին Նժդեհը՝ ցեղակրոնության գաղափարախոսությամբ ու ամենավառ անհատական հատկանիշների դրսևորումներով, ազգային ինքնարարման գործունեությամբ: Այս գիծը Վարուժանի բանաստեղծական ցեղագիտակցության իրացումն է, և համոզումը, որ այդ գաղափարախոսությունը ի վերջո միայն բանաստեղծական չէր, այլև հնարավոր ու մեկ անգամ ևս ապացուցում էր, որ հայ իրականության մեջ այդ գաղափարները անհրաժեշտություն էին ու ազգային հզորության վերածնման ու ինքնուրույն քաղաքական դիմագիծ ունենալու առումով կարևորագույն քայլ են լինում:

Այստեղ, սակայն, պետք է անպայման անդրադառնալ այն հանգամանքին, որ որքան էլ հիմքում ունենալով հեթանոսական ժամանակների ուժի փառաբանումը՝ ի հակադրության հոգու, ոգու և մարմնավորի քրիստոնեական մեկնաբանության, այնուամենայնիվ մտքի հետագա զարգացման մեջ եթե Վարուժանի ու Նիցշեի՝ քրիստոնեությանը տրված գնահատականները համընկնում են, ապա Նժդեհի ու Նիցշեի վերաբերմունքը նմանությամբ հանդերձ, տարբեր են: Նիցշեի քրիստոնեության և հեթանոսական ժամանակների հակադրությունը ազգայնական գաղափարաբանություն չունի, այն շատ ընդհանուր է և մշակութային, իսկ Նժդեհի մոտ ամբողջ գաղափարաբանությունը ստանում է *ցեղակրոնություն* անվանումը՝ որոշ ազգայնական երանգով: Էռնեստ Գելները «Ազգերը և ազգայնականությունը» գրքում ազգայնականությունը սահմանում է որպես ազգայինի և քաղաքականի համընկնում. «Ազգայնականությունը գրեթե ամբողջապես քաղաքական այն սկզբունքն է, ինչը պնդում է, թե քաղաքական միավորը պիտի համընկնի ազգայինին»⁹: Գելների մեկնաբանությամբ ազգայնականությունը այնպիս երևույթ է, որը պիտի հաղթահարվի: Նիցշեն ևս հակատրամադրված է մշակութային ազգայնականության գաղափարախոսությանը. «Գերմանացիները, վերջապես, երբ երկու *décadence*-ի հարյուրամյակների միջև

⁹ Գելներ Էռնեստ, Ազգերը և ազգայնականությունը, Երևան, «Հայաստան», 2003, էջ 9:

ձգված կամուրջին հանճարի և կամքի մի force majeure նշմարվեց՝ բավականին ուժեղ՝ Եվրոպայից մի միասնություն, համաշխարհային կառավարման նպատակով մի քաղաքական և տնտեսական միասնություն ստեղծելու համար, իրենց «ազատության պատերազմներով» Եվրոպան զրկեցին իմաստից, Նապոլեոնի գոյության իմաստի հրաշքից,- դրանով ամենայն ինչ, որ հետո եկավ, որն այսօր առկա է, նրանց խղճի վրա է ընկած մշակութային ամենաթշնամական այս հիվանդությունն ու անմտությունը, որն այժմ գոյություն ունի ազգայնամոլությունը՝ այս nevrose nationale-ն, որով հիվանդ է Եվրոպան,- Եվրոպայի՝ մանր պետությունների, մանր քաղաքականության այս հավերժացումը. նրանք Եվրոպան իր բուն իմաստից, իր բանականությունից զրկեցին – նրանք այն փակուղի մտցրին»¹⁰: Մակայն այլ մեկնաբանություններում ազգայնականությունը ցեղային արժեքներին լիիրավ տիրապետելն է և էթնիկական արժեքների գնահատումն ու արժևորումը. «Ըստ Է. Սմիթի՝ ոչ արեւմտյան ժողովուրդների մոտ ազգայնականությունը մտավորականների կողմից ստեղծված դոկտրին չէ միայն, որի միջուկը փառապանծ էթնիկական անցյալի եւ նույնքան խոստումնայից ապագայի վերաբերյալ առասպելն է, ինչպես պնդում է Էլի Կեդուրին: Այստեղ ազգային մտավորականները փորձում են վերահայտնագործել եւ վավերական դարձնել ժողովրդի գոյություն ունեցող հավաքական առասպելները, խորհրդանիշները, արժեքները, հիշողություններն ու ավանդույթները եւ զետեղել այդ «հին-նոր» ազգը, որ ձգտում են վերստեղծել, էվոլյուցիոն էթնիկական շրջանակի մեջ: Ազգայնական ուղերձը, առաջին հերթին հասցեագրված լինելով վերնախավի երեւակայությանը, էլ ավելի մեծ չափով ուղղված է զանգվածների բարոյական կամքին, հույզերին եւ ընդհանուր հիշողությանը»¹¹: Նժդեհի մոտ ցեղակրոնությունը, որ նույնն է թե ազգայնականությունը, ազգային ինքնագնահատականը բարձրացնելու և գոյության պայքարի մղելու, սեփական էթնոսի տեղը համաշխարհային պատմության մեջ որպես մշակութային արժեք գիտակցելու և քաղաքական իրավունքի գիտակցության հասցնելու միտում ունի. «Առանց վերագնահատումի անիմաստ է որոնումը, իսկ առանց որոնումների՝ ոչ թե միայն ժողո-

¹⁰ Նիցշե Ֆրիդրիխ, Ողբերգության ծնունդը..., էջ 527:

¹¹ Տե՛ս Բայալյան Հրաչ, Լուսանցագրություն, Քննադատական ազգայնականություն, <http://hetq.am/arm/opinion/17658/lusancagrutyun-qnnadatan-azgaynakanutyun.html>:

վորդների միտքն է մեռնում, այլ եւ հենց իրենք՝ ժողովուրդները»¹²: Այս ազգայնականությունը, սակայն, զերծ է ազգայնականության այն դրսևորումներից, որոնք հանգում են մարդկային կամ մշակութային անվերապահ կործանումների: «Մշակութային ազգայնականությունը ասպարեզ է իջնում այնտեղ, ուր քաղաքական ազգայնականությունը կամ դեռ չկա, կամ կայացման փուլում է, կամ էլ տարբեր պատճառներով թերանում է ազգային պետականության կառուցման գործում: Մշակութային ազգայնականության հիմքում այդ իսկ պատճառով ընկած է վերակենդանացման գործողությունը. վեր հանելով ժողովրդի էթնիկ, կրոնական, լեզվական, գեղարվեստական անցյալը, այն միտված է վերամիավորել ազգի տարանջատ հատվածները, ոգեկոչել այն»¹³: Այս ամենի խորր գիտակցումով ու կռահումով Նժդեհի առաջ է քաշում ցեղային գերմարդու տեսությունը՝ ակնհայտորեն հենվելով նիցշեյան մոդելի վրա. «Փրկելու համար պէտք է նաեւ արիանալ, այսինքն՝ յաղթահարել սեփական սարսափը:

Սարսափից ազատագրւած հոգին միայն ընդունակ է աշխարհին առարկայօրէն տեսնել, պատկերացնել:

Երկիւղը միշտ էլ ճիւղեր է ստեղծում՝ մտացածին հրէշներ:

Ժողովուրդները յաճախ մեռնում են հենց այս ճիւղերից:

Քաղաքական գիտակցութեան թերին, անինքնավստահութիւն, սարսափի հոգեբանութիւն-ահա մեր եռագլխեան թշնամին:

Եվ մինչեւ որ չկարողանանք այս ներքին թշնամին սպանել, անկարելի է, որ արտաքին թշնամուց ազատուել կարողանանք:

Աւսած է. «Մարդս մի բան է, որ պիտի յաղթահարի*»¹⁴:

Նիցշեի ու Նժդեհի հայացքների ելակետային նմանության վկայություն է նաև հանճարին տրված մեկնաբանությունը, որը երկուսի դեպքում էլ ռազմական հզոր անհատին է վերագրվում: Նիցշեի համար այդ հանճարը կայսրապետություն ստեղծող Նապոլեոնն է, իսկ Նժդեհի համար ռազմական առաջնորդն է, որի տեսակի գոյությունը անհրաժեշտություն է իր ապրած ժամանակների ու ազգային պետությունը անսասան հիմքերի վրա դնելու համար:

¹² Տե՛ս **Նժդեհ Գարեգին**, Հատընտիր, Երևան, «Ամարաս», 2006, էջ 58:

¹³ **Ազատյան Վարդան**, Արվեստաբանություն և ազգայնականություն, Երևան, Ակտուալ արվեստ, 2012, էջ 243:

* Նժդեհը մեջբերում է Նիցշեի հանրահայտ ասույթը - Ա. Խ.:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 63:

Ամփոփելով՝ կարող ենք եզրակացնել, որ պատմամաշտութային ու քաղաքական կյանքում տեղի ունեցած իրադարձությունները իրարից անկախ զարգացող տարածաշրջաններում կարող են ձևավորել համանման հասարակական միտք, որը անպայմանորեն իրացվում է գեղագիտական ու քաղաքական հարթություններում: Դրա վկայությունն է Վարուժանի բանարվեստում նիցշեյան մոդելի կիրառումն ու հայկական նույնանման ինվարիանտների առկայությունը: Դա նախ և առաջ վերաբերում է քրիստոնեության ու հեթանոսականության հակադրության մեկնաբանությանը և Գերմադու ու հանճարի մոդելի բանաստեղծականացմանը:

Երկրորդ, ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ քաղաքականության ասպարեզում հայկական իրականության մեջ ևս ձևավորվում են Գերմարդու միֆին համարժեք հայկական քաղաքական մոդելներ և, որ ամենակարևորն է, դրանք առաջ են քաշվում Նժդեհի կողմից որպես քաղաքական անհրաժեշտություններ և իրացվում հենց իր կողմից մարտական գործողությունների ժամանակ:

Եվ վերջապես նկատեցինք, որ քաղաքական միտքն ու մշակույթը գործում են որպես մեծ հիպերտեքստի մասնատեքստեր (ինտեքստեր) և նրանց փոխհարաբերությունը գոյավորվող համարժեք մոդելներ է ձևավորում:

Ala Kharatyan

NIETZSCHE'S POLITICAL MYTHES AND ARMENIAN INVARIANTS.

The author studies the cultural and political premises, which create the dialogue in two different cultural fields. The article discusses the origin of the Apollonian and Dionysian in poetry, which appears in Armenian literature at the beginning of the XX century under the Nietzsche's influence, and the national basis, which causes analogous ideas. The article also revises Armenian political ideas, related to Nietzsche's model of Übermensch (Superhuman), and proves the necessity of such a model in politics as the precondition of national revival and political power, cultural renaissance and the reevaluation of ancient ethnic psychology and myths.

ՆԻՑՇԵԱԿԱՆ ՈՒԺԵՂ ԱՆՀԱՏԻ ՊԱՏԿԵՐԱՑՈՒՄՆԵՐԸ ՈՒՒԼՅԱՄ ԳՈՒԴԻՆՔԻ ՍԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Բանալի բառեր - *Գերմարդ, հպատակեցում, ինքնաճանաչում, նպատակ, գազան, սպանել, իշխել, ընտրություն, ուժ:*

Key words: *Super man, subjugation, self recognition, aim, dancer, to kill, to lead, choice, power.*

Ֆ. Նիցշեի «Այսպես խոսեց Ջրադաշտը» ստեղծագործության «Ջրադաշտի նախաբանը» կարդալով, ծանոթանում եմ գերմարդու մասին Նիցշեի պատկերացումներին: Ջրադաշտը, ժողովրդին ուղղված իր խոսքում կարծես նախազգուշացնում է նրանց. «Ու՞ր է այն կայծակը, որ լափիլզելու է ձեզ իր լեզվով: Ու՞ր է այն խենթությունը, որ պիտի ձեզ պատվաստվի: Տեսեք, ես ձեզ գերմարդն եմ ուսուցանում,- նա է այդ կայծակը, նա է խենթությունն այդ»¹: Ջրադաշտը լարախաղացի օրինակով կանխատեսում է ուժեղ անհատի, ավելի նպատակասլաց մարդու, նորեկի հաղթանակը թույլի նկատմամբ: Այդ նոր սկիզբը խորհրդանշում է հին կարգերի վերջը:

Նրա այս, կարելի է ասել, նախազգուշացում-սպառնալիքներին ի պատասխան ժողովուրդը բղավում է. «Արդեն բավականաչափ լսեցինք լարախաղացի մասին, ժամանակն է, որ նրան նաև տեսնենք»², թեև կայծակը պիտի «լափիլզի» նրան իր լեզվով: Նիցշեի ընկալումներում նպատակասլաց մարդը հաճախ նույնացվում է ուժեղ մարդու գաղափարի հետ: Սակայն, անհրաժեշտ է, որ իր նպատակի իրականացման ճանապարհին մարդը պատրաստ լինի հաղթահարելու բոլոր խոչընդոտները, և ինչն է ամենահետաքրքիրը, նաև մարդկայինը: Այսինքն, ուժեղ մարդն արդեն չի ընկալվում

¹ Ֆ. Նիցշե, «Այսպես խոսեց Ջրադաշտը», թարգմ. Հակոբ Մովսես, 2008 թ., «Ջրադաշտի նախաբանը», էջ 50:

² Նույն տեղում, թարգմ. Հակոբ Մովսես, 2008 թ., էջ 50:

որպես ավանդական, մարդկային ուժեղ հատկանիշներով օժտված մեկը, այլ նա, ով պատրաստ է ամեն գնով իր ցանկությունների հետևից գնալու, և ինչու չէ, իր հետևից նաև գաղափարակիցներ տանելու: Ուժեղ մարդը ներկայանում է որպես հպատակեցնող և ոչ թե ենթարկվող, անկախ նրանից՝ այն կանոնները, որոնց նա պիտի ենթարկվի ուղղված են ի բարօրություն հասարակությանը, թե՛ ոչ: Ուժեղ մարդն ընտրում է իր սեփական ճանապարհը և իր բանակասությանը ենթարկում բոլոր պայմանականությունները, խոչընդոտները, այդ թվում՝ սեփական խղճի խայթը:

«Ես ձեզ գերմարդ եմ ուսուցանում: Մարդը մի բան է, որ պետք է հաղթահարվի: Դուք ի՞նչ եք արել նրան հաղթահարելու համար»³ :

Ուժեղ մարդուն ներկայացնելիս Նիցշեն խոսում է նաև մարդու ընտրության ազատության և այդ ազատությունից օգտվելու անհրաժեշտության մասին: 20-րդ դարի անգլիացի վիպասան Ուիլ. Գոլդինգի վեպերում նույնպես գերակշռում է մարդու ընտրության թեման: Իր սեփական ընտրությամբ է նրա հերոսը անկում ապրում, ինչի արդյունքում էլ՝ ավելի լավ ճանաչում աշխարհին ու ինքն իրեն. «Ես վերջապես հասկացա իմ դիրքի ճշմարտությունը: Ես կորած էի... Ես ինքս ինձ ծուղակն էի նետել»⁴: Թե՛ Նիցշեի, թե՛ Գոլդինգի ստեղծագործություններն ուղղված են «եսի» բացահայտման պրոբլեմին, ինքնաճանաչման հնարավոր փուլերին ու գործընթացին: Ուիլ. Գոլդինգի «Ազատ անկում» վեպի հերոս Սեմյուել Մաունթջոյին տրվում է այդ ընտրության հնարավորությունը. հստակ գիտակցելով իր քայլի հետևանքները, նա կատարում է իր ճակատագրական ընտրությունն ու սկիզբ դնում անկման գործընթացին: Գոլդինգի հերոսը Նիցշեի լարախաղացի նման ամենից վեր է դասում իր նպատակը և գնում դեպի դրա իրականացումն ընդհուպ ուրիշների կործանման գնով: Գոլդինգի հերոսի համար այդ ընտրությունը նաև ինքնաճանաչման մի հնարավորություն է, ինքն իր իշխող ու ճնշել սիրող «ես»-ը հասկանալու մի հնարավորություն: Նիցշեի հերոսի նման, Մաունթջոյը ընտրում է Աստծո գոյությունը հերքող ճանապարհը, հաղթահարում է մարդկային խղճի պատճառով առաջացող թուլու-

³ Ֆ. Նիցշե, «Այսպես խոսեց Զրադաշտը», թարգմ. Հակոբ Մովսես, 2008 թ., էջ 47:

⁴ William Golding "Free Fall" 1959 Edition, p. 81 (I understood at last the truth of my position. I was lost... I had trapped myself).

թյունները, բացառում գոչումը և հետևում միայն իր կամքին՝ մեկ ուրիշին իշխելու իր կամքին: Մակայն, եթե Նիցցեի հերոսը միշտ առաջ է նայում, և լավատես է ապագայի ձեռքբերումների, նապատակի հաջողության համար, ապա Գոլդինգի հերոսը մինչև վերջ հավատարիմ չի մնում նպատակի իրականացման ճանապարհի սկզբին որդեգրած իր փիլիսոփայությանը: Պարադոքսալն այն է, որ Գոլդինգին պակասում է այդ լավատեսությունը, մինչև վերջ գնալու ինքնավստահությունը. ինքնաճանաչման արդյունքում նրա հերոսները կոչված են փակուղու առջև կանգնելու, ոչ կարող են ետ գնալ և ամեն ինչ նախկին ձևով դասավորել, ոչ էլ առավել ևս կարող են շարունակել հետամուտ լինել իրենց նպատակին: Գոլդինգի ուժեղ անհատը սեփական անկումը գիտակցողն է, սեփական նպատակի անհնարինության ու սին էությունը հասկացողն է: Գոլդինգի հերոսի այդ ինքնաճանաչմանը հատկապես «Ազատ անկում», «Ծայրաձողը», «Ճանճերի տիրակալը» վեպերում նպաստում է մի արտաքին ազդակ, սպառնալիքի մի ներգործություն՝ կոչված կոտրելու հերոսի մոռացությունը, քիչ թե շատ հանդարտ կյանքի ընթացքը, գոյություն ունեցող սկզբունքային համակարգը: Հատկապես «Ազատ անկում» և «Ծայրաձողը» վեպերի հերոսների հիասթափությունն է շատ մեծ, ինչը խարխլում է ոչ միայն նրանց արժեքային համակարգը, ինչպես «Ճանճերի տիրակալը» վեպի հերոս Ռալֆի դեպքում, այլև փլուզում նպատակի ու երազանքի աշտարակը, ինչի արդյունքում կորչում է նախկինում գտած իրենց կյանքի իմաստը: Մակայն, կարելի է ասել, որ արդյունքում Գոլդինգի հերոսները բոլորն էլ ինչ-որ տեղ շահում են, քանի որ ճանաչում են իրենց անմարդկային էությունը: Նրանք պիտի կործանումների պատճառ դառնան հասնելու համար իրենց նպատակին, դա է իրենց մեղսագործ էությունը: «Եսի» բացահայտման պրոբլեմի կարևորությունը նաև տեսնում ենք Նիցցեի ստեղծագործություններում, ինչը արտացոլվել է նաև 20-րդ դարի հետպատերազմյան անգլիացի և ամերիկացի գրողների վեպերում՝ Գ. Գրին, Վ. Գոլդինգ, Իվլին Վո, Ջ. Մթայնբերք, Է. Հեմինգուեյ, Ս. Բելլոու և այլն: Իր «Եսը» հասկանալու համար Նիցցեի Զրադաշտը տասը տարի անցկացնում է միայնության մեջ: Գոլդինգի հերոսների ինքնաճանաչման համար նույնպես անհրաժեշտ է լինում մեկուսացում, սակայն ի տարբերություն Նիցցեի հերոսի, հաճախ ոչ թե ինքնակամ

մեկուսացում, այլ՝ հարկադրված, որը կհանդիսանա խթան՝ ինքն իրեն ճանաչելու անհրաժեշտությունը գիտակցելու համար: Ինքնա-ճանաչման երկար փուլ են անցնում Գուլիինգի վեպերի գրեթե բոլոր հերոսները. «Ծայրաձողում» Ջոսլինին անհրաժեշտ եղան մի շարք ավերածություններ ու իր երազանքի վերջնական փլուզում հասկանալու իշխելու իր թաքնված ցանկությունը: Ինքնամփոփ ու մեկուսի Ջոսլինն ուներ միայն մեկ երազանք՝ ծայրաձողը: Ինչքան էլ նրա ցանկությունը շատերին անիրականանալի ու անհեթեթ թվա, այնուամենայնիվ, իր նպատակասլացությամբ նա ստիպում է բոլորին մի պահ հավատալու իր երազանքի արդիականությանը: Նա ուժեղ մարդու տիպիկ կերպար է, ենթարկեցնող ու նպատակասլաց տիպիկ նիցշեական նվաճող:

Գուլիինգի «Ազատ անկում» վեպի հերոս Սեմի Մաունթոյը նույնպես մեկուսացման մեջ է գիտակցում իր արարքների խոր բնույթը, իր իրական «եսը»: Միայնակ՝ նա առերեսում է իր անցյալ քայլերի ընտրության դրդապատճառները, ինքն իր մեջ ճանաչում իշխողին: «Ճանճերի տիրակալում» այս առումով ուղղակիորեն արտացոլված է Զրադաշտի ինքնաճանաչման տարբերակը, հատկապես՝ ի դեմս Սայմոնի կամ Սիմոնի, ում մեկուսացման պահանջը շատ համահունչ էր իր էությանը և անհրաժեշտ ճշմարտությունը հասկանալու համար: Նա վեպում ներկայացվում է թե՛ ամենագիտակից, թե՛ իր եսի հետ ամենահամերաշխ կերպար: Ակամա ընդհանուր եզրեր կարելի է տանել Նիցշեի «Զրադաշտում» մեջբերված Հիսուսի կերպարի հետ, ով ներկայացվում է որպես մարդկության համար գուր խաչված, այստեղ՝ մարդկանց կողմից սպանված: Սիմոնը վեպում իսկապես դառնում է հանգամանքների գոհը. նրան սպանում են և հայտարարում, որ «դժբախտ պատահար էր»⁵: Սիմոնը այն գոհն էր, ով ստիպում է այդ փոքրիկ մարդկանց գիտակցելու իրենց գազանային էությունն ու զոջալու, ինչպես անում է Հիսուս: Մակայն, Նիցշեն այդ ամենը անիմաստ զոհողություն է համարում, քանի որ ըստ նրա մարդու իրական էությունը սպանողն է, տիրողը, թույլին ճնշողը:

⁵ Վիլյամ Գուլիինգ, «Ճանճերի տիրակալը», թարգմ. Արտաշես Էմին, «Սովետական գրող» հրատ., 1990, էջ 162:

1940 թ. հետպատերազմյան Անգլիայում հռետետեսական տրամադրություն էր տիրում մարդու առաջընթացի, առհասարակ մարդու տեսակի նկատմամբ: Գրողները փորձեր են կատարում բացահայտելու մարդու իրական էությունը, ինչպես օրինակ՝ Ջեյմս Օլրիջը, ով, թերևս ավելի լավատեսորեն է տրամադրված ժամանակակից մարդու նկատմամբ: Իվլին Վոյի, Գրեհեմ Գրինի, և հատկապես Ուիլյամ Գոլդինգի ստեղծագործություններում տեսնում ենք ավելի հռետետեսական վերաբերմունք մարդու ապագայի նկատմամբ: Մարդը դիտարկվում է որպես գազաններից ամենավտանգավորն ու ամենանենգը:

Ինչպես արդեն նշեցի, Գոլդինգի հերոսների ինքնաճանաչման համար հաճախ խթան է հարկավոր, ինչպիսին երբեմն հանդիսանում է վախի ազդակը: Եթե «Ճանճերի տիրակալում» վախը մթագնում է տղաների գիտակցությունը և նրանք չեն տեսնում ակնհայտը ու սպանում են, «Ազատ անկում» վեպում վախը ստիպում է նախկինում գործած մեղքի ծանրությունը գիտակցելու: Մաունթջոյը միայն վախի ազդեցությամբ է բացահայտում իր բուն էությունը՝ ճնշողի, ոճրագործի իր էությունը: «Ծայրածողում», այն վախն ու սարսուռը, որ Ջոսլինը ներշնչում է բոլորին, ինքն էլ է զգում Աստծո դատաստանի նկատմամբ: Երազանքի կորուստի հետ մեկտեղ, հենց Աստծո դատաստանի վախն է ստիպում նրան ավելի սթափվելու, իր արարքի ավերիչ հետևանքները գիտակցելու համար, իր իշխողի էությունը հասկանալու համար:

Նիցշեն հանուն նպատակի կատարված ավերածությունները համարում է անհրաժեշտություն, այդ դեպքում այդ ավերածությունները որպես չարիք չեն դիտարկվում, այլ՝ անհրաժեշտ գործընթաց: Երբ մեկի նպատակը խանգարում է մեկ ուրիշին, ի հայտ է գալիս գերմարդը, ով արհամարհում է մյուսների նպատակները, օրենքներն ու ցանկությունները: Նա առաջ է գնում իր նպատակների իրականացման համար, իր սեփական բարոյական սկզբունքներով առաջնորդվելով, թեկուզ գոհերի գնով՝ վտանգի ենթարկելով իր կյանքը, ինչպես հաղթող լարախաղացը: Գոլդինգի հերոսներ թե՛ Ջոսլինը, թե՛ Մաունթջոյը իրենց նպատակի իրականացման ճանապարհին գոհում են իրենց շատ սիրելի մարդկանց: Միայն իրենց նպատակի բուն բնույթի գիտակցման ժամանակ են նրանք հաս-

կանում մյուսներին հասցրած չարիքի չափը: Մակայն, չարիքը հարաբերական հասկացություն է: Նիցշեն իր աշխատություններում առաջ է քաշում չարի ու բարու հարաբերականության գաղափարը. այն ինչ չար ու վատ կարող է համարվել մեկի համար, բարիք է հանդիսանում մեկ ուրիշի համար: Եթե սպանելը մարդկային հասարակության մեջ մեղք է, ապա բնության մեջ՝ գոյության պայման, իսկ սպանելու կարողությունը՝ շնորհ, բարիք: Նիցշեն և Գոլդինգը համակարծիք են սպանության մարդու բնությանը հարազատ լինելու տեսանկյան մեջ: Նիցշեի «սպանություն հանուն սպանության» տեսությունը Գոլդինգը զարգացնում է «ճանճերի տիրակալը» վեպում, որտեղ «անմեղ» տղաները շատ արագ սովորում են սպանել ու հասկանում, որ դա գոյության պայման է հանդիսանում տվյալ իրավիճակում: Միայն Միմոնը չի դավաճանում իր սկզբունքներին, նա զերծ էր նաև իշխելու ցանկությունից, նա կորած տեսակի խորհրդանիշ էր, անհասկանալի ու անհասանելի իդեալ: Նիցշեն չի առանձնացնում սպանությունը մարդու բնությից, կամ առհասարակ՝ գործողությունը՝ գործողությունը կատարողից: «Այսպես խոսեց Զրադաշտը» երկում, այս առումով Նիցշեն խոսում է մարդու, տվյալ դեպքում՝ մարդասպանի և նրա արարքի միասնության մասին: Նա խելացնորություն է անվանում դրդապատճառը, զոջումը՝ արարքը գործելուց հետո:

«Պատկերը այդ դժգույն մարդուն դարձրեց դժգույն: Նա իր արարքին համահաճ էր այն գործելիս, - սակայն նա չտարավ նրա պատկերը, երբ այն գործվեց»⁶: Մարդն ըստ Նիցշեի պիտի առաջնորդվի իր սեփական բարոյական սկզբունքներով, հասարակության մեջ ընդունված նորմերով նա կհամարվի մեղսագործ, սակայն մարդը պիտի հաղթահարի այդ կարծրատիպերը, նա կարիք չունի ավելորդ բանականության, մտքերի, զոջման, ինչը խորթ լինելով այդ էությանը, զրկում է մարդուն հնարավոր առաջընթացից. «Այսպես է ասում կարմիր դատավորը՝ «բայց ինչի համար է այս ոճրագործը սպանել: Նա ուզեցել է կողոպտել»: Բայց ես ձեզ ասում եմ՝ **արյուն էր ուզում նրա հոգին**, ոչ կողոպուտ, - նա դանակի երջանկությանն էր ծարավի: Մակայն նրա խեղճ բանականությունը չհասկացավ այդ

⁶ Ֆ. Նիցշե, «Այսպես խոսեց Զրադաշտը», թարգմ. Հակոբ Մովսես, 2008 թ., էջ 84:

խելացնորությունը և համոզեց նրան: «Ինչ կա արյան մեջ,- ասաց նա: - Մի՞ թե դու միաժամանակ չես ուզում գոնե կողոպտել: Մի՞ թե դու չես ուզում վրեժ լուծել»: Եվ նա անսաց իր խելճ բանականությամբ...»⁷:

Նիցշեի ընկալմամբ այդ մարդն ուժեղ կլիներ, առանց բանակա-նության ճնշման, և եթե ազատ ու անդրդվելի լիներ իր արարքներում, հակառակ դեպքում նա թույլ է:

Այս տեսանկյունից դիտարկելիս Գոլդինգի «Ճանճերի տիրակալը» վեպը որպես ուժեղ մարդ է ընկալվում հենց Ջեքը, ով շատ արագ ճանաչում է իր էությունը, ով չի փորձում գատվել իր գործած արարքից զղջման միջոցով, ով վերջապես սպանում է հանուն սպանության, քանի որ իրեն շատ դուր է գալիս սպանել: Այստեղ, ներկայացված է նոր ձևավորվող անհատը, ով պիտի բացահայտի իր գազանային «չար» էությունը հասարակության ճնշումից հեռու:

«Ի՞նչ է այս մարդը: Կատաղի օձերի կծիկ, որոնք միասին հազվադեպ են հանգիստ լինում,- և ահա նրանք ցրիվ են գալիս և աշխարհում իրենց համար ավար են փնտրում»⁸ :

Գոլդինգն իր վեպերում նույնպես զարգացնում է մեղքից մարդու անքակտելիության գաղափարը: Նա առհասարակ գտնում է, որ մարդու բուն էության մեջ նստած է մեղսագործը, սպանողը, գազանը, և նա պարտավոր է գիտակցելու, հասկանալու իր այդ էությունը՝ ձերբազատվելու համար հասարակության ստրուկտուրաների ստեղծած կեղծ պայմանականություններից: Գոլդինգի հերոսը չի կարող դատապարտելի դառնալ իր արարքների համար, քանի որ այդ արարքների նկատմամբ ձգտումը բխում է իր էությունից: Մարդն, ըստ Գոլդինգի, ի բնույթե հակված է ճնշելու և ոչնչացնելու, նա գազան է:

Նիցշեն իր աշխատություններում զարգացնում է այն միտքը, որ մարդու մեջի «իշտողը», «սպանողը» պիտի ազատ ելք գտնի, մարդը չպիտի զղջա կործանումների համար, քանի որ, ըստ նրա, միշտ էլ արդիական է «գոյության պայքարը»: Նիցշեն «Ջրադաշտում» քննադատում է իրեն զսպող, իր կամքը բանականությանը ենթարկող, իր սեփական բարոյական համակարգը չունեցող, իր գործողություն-

⁷ Ֆ. Նիցշե, «Այսպես խոսեց Ջրադաշտը», թարգմ. Հակոբ Մովսես, 2008 թ., էջ 84:

⁸ Նույն տեղում, էջ 85:

ների համար դրդապատճառ ու բացատրություններ փնտրող մարդուն: Ուժեղ մարդն ազատ է այդ ամենից:

«Ավելի վտանգավոր գտա ես մարդկանց միջև, քան թե գազանների, վտանգավոր ուղիներով է Ջրադաշտը գնում, թող ինձ իմ կենդանիները տանեն»⁹:

«Ճանձերի տիրակալում» կղզում հայտնված տղաները պայքարում են «ղեկավար» դառնալու համար, նրանց մեջ արթնանում է հպատակեցնելու ձգտումը, ինչը հեղինակը դիտարկում է որպես մարդկային հասարակությանը, առավել ևս քաղաքակիրթ աշխարհին, բնորոշ ձգտում: Մարդկանց այդ թաքնված էությունը նա բացահայտում է Ռալֆի միջոցով, ով ինքնաճանաչման երկար ճանապարհ պիտի անցնի հասկանալու համար իր մեջ թաքնված գազանը, վայրենին, իշխողը: Վեպի սկզբում ակնհայտ է դառնում երկու տղաների՝ Ռալֆի և Ջեքի հպատակեցնելու ցանկությունը. թվում է չարն ու բարին պիտի պայքարեն, սակայն, ինչպես Նիցշեի «Ջրադաշտում», Գոլդինգը ևս զարգացնում է մարդկային արժեքների, հասկացությունների, չարի ու բարու հարաբերական էությունը: Ավելին՝ ուժեղն ու բարին միաժամանակ մեկ մարդու մեջ այդպես էլ չեն մարմնավորվում նրանց ստեղծագործություններում: Ջեքը արդյունքում ավելի ազնիվ է ինքն իր հետ, ավելի բացահայտ է գործում՝ ի սկզբանե ճանաչելով ինքն իր մեջ Գազանին: Պատահական չէ, որ որսը նախընտրող Ջեքը ավելի շատ գաղափարակիցներ է գտնում, քանի որ մարդու բնությանն ավելի մոտ է խաղը, թեկուզ գոյության պայքարի ձևով, քան աշխատանքն ու պարտականություն կատարելու ձգտումը, ինչը պահանջում էր Ռալֆը: Շուտով քաղաքակրթության կրողները վերածվում են վայրենիների:

Սակայն Գոլդինգը ոչ մի այլ հնարավորություն չի տալիս իր հերոսներին, ըստ Գոլդինգի դա նրանց իրական էությունն է. բնությունն ու մեկուսացումն օգնեցին, որ իրենք արագ վերգտնեն իրենց իրական կոչումը, ինչը ճնշված էր եղել մարդկային հասարակության մեջ: Ռալֆը նույնպես դատապարտված էր. որպես եզրահանգում, նա նույնպես բացահայտում է իր իրական գազանային ու վայրենի էությունը: Պետք է նշել, որ Նիցշեի նման, Գոլդինգը ևս այն

⁹ Ֆ. Նիցշե, «Այսպես խոսեց Ջրադաշտը», թարգմ. Հակոբ Մովսես, 2008 թ., էջ 63:

միտքն է զարգացնում, որ գազանների մեջ ավելի ապահով է , քան մարդկանց մեջ, քանի որ գազանը, կենդանին սպանում է երբ իրեն հարկավոր է, անհրաժեշտ իր գոյությունն ապահովելու համար, իսկ իրական գազանը մարդը, չի բավարարվում միայն դրանով, նա սպանում է գոյության պայքարում ինքնահաստատվելու համար, իշխանության համար: Թե՛ Գոլդինգը, թե՛ Նիցշեն գտնում են, որ մարդու խնդիրները ծագում են իր էությունը չճանաչելուց: Բարոյական հասարակություն խորհրդանշող Ռալֆը հենց այդպիսի մի օրինակ է: Մեղքը նրա էության մեջ էր: Գոլդինգը գտնում է, որ չարիքը աշխարհ է մտել մարդու միջոցով, ուրեմն մարդն է չարիքի ստեղծողն ու աղբյուրը: Հարկ է նշել, որ Գոլդինգի հերոսը հայտնվում է փակուղու առջև, քանի որ իր էության բացահայտումը նրան ոչինչ այդպես էլ չի տալիս: Եթե մարդ չի գիտակցում իր բուն էությունը, դա թերևս ավելի վտանգավոր է, սակայն նրա հերոսները իրենց մեջ ուժ են գտնում ձերբազատվելու արտաքին պայմանականություններից և իրենց «եսը» ճանաչելու: Եթե ըստ Նիցշեի իշխել ձգտող մարդիկ են ուժեղ մարդիկ, ուրեմն Ջեքն է ուժեղ մարդու խորհրդանիշն այստեղ: Նա նաև սպանում է սպանության համար, իրեն դուր է գալիս սպանել: Ջեքը նաև խելացի է, քանի որ կարողանում է օգտվել մյուսների՝ թույլերին կառավարելու առիթից, նա առաջարկում է մյուսներին անել ինչ կուզեն, զգալ ազատ օրենքներ ու պարտականություններ պարտադրող Ռալֆից ու պաշտպանված լինել իր կողքին: Նա հայտարարեց. «Ինքը կարգին առաջնորդ չի»¹⁰, և առաջինը կոտրեց Ռալֆի առաջարկած մարդկային օրենքները, ուրեմն նա է իրական առաջնորդը: Նիցշեն «Ջրադաշտում» ևս առաջ է քաշում հասարակական նորմերին հակառակվելու ուժեղ մարդու ձգտումը, այդ կերպ՝ հասարակականին սեփական «եսը» հակադրելով: Նիցշեն կարևորում է «եսի» ցանկությունները, երկնայինի ու երկրայինի, մարմնայինի ու հոգևորի միջև գոյություն ունեցող մարդու ընտրության պայքարը: Նա կոչ է անում. «Ավելի լավ է, իմ եղբայրներ, ականջ դնեք առողջ մարմնին, - առավել ազնիվ և մաքուր ձայն է այն: Ավելի ազնիվ և մաքուր է խոսում առողջ մարմինը՝ կատարյալ և ուղիղ բռնած անկյուններով,- և նա խոսում է երկրի

¹⁰ Վիլյամ Գոլդինգ, «Ճանճերի տիրակալը», թարգմ. Արտաշես Էմին, «Սովետական գրող» հրատ., 1990, էջ 129:

իմաստի մասին»¹¹: Գոլդինգի «Ազատ անկում» վեպում տեսնում ենք հերոսի միանման միտումներն ու գործողությունները: Բայց եթե Նիցշեի Զրադաշտը որպես ուժեղ մարդ իր ընտրության ընթացքում բացառում է մեղքի զգացողության որևէ դրսևորում, ապա Գոլդինգի հերոսը, գիտակցելով իր քայլի ավերիչ հետևանքները, անմիջապես գիտակցում է իր մեղքը, և նրան «ոչնչացնում է» գղջումը. «Ինչ-որ մի տեղ, ինչ-որ մի ժամանակ, ես ազատության միջև ընտրություն կատարեցի ու կորցրի իմ ազատությունը»¹²: «Ազատ անկում» վեպի հերոս Մեմի Մաունթջոյի մեջ արթնացել էր գազանը, նա այնքան ժամանակ էր իր ճակատագրի տերը, այնքան ժամանակ էր ուժեղ, քանի դեռ չէր վերապրել մեղքի զգացողությունը: Նիցշեն գտնում է, որ ուժեղ մարդը պետք է հաղթահարի մարդկայինը և ամենից առավել կարևորի իր «եսը», իր ցանկությունները:

«- Մարդը մի բան է, որ պետք է հաղթահարվի, և դու քո առաքի- նությունները պետք է դրա համար սիրես,- քանզի դու նրանցից ես կործանվելու»¹³:

Թեև Գոլդինգը, ի դեմս իր հերոսների, փորձում է բացահայտել առհասարակ ընկած մարդու, կործանման առջև կանգնած մարդու էությունը, այնուամենայնիվ, նրա ստեղծագործությունների բոլոր գլխավոր հերոսներն էլ անհատներ են, իշխողներ, ընտրյալներ և ոչ թե հպատակվողներ, ինչպես Նիցշեն կասեր՝ ստրուկներ:

Anahit Shahmuradian

THE INSIGHTS OF NIETZSCHE'S SUPER MAN IN WILLIAM GOLDING'S WORKS

Both Nietzsche's and Golding's works aim at the problem of revealing the "ego", all the possible phases and the process of self recognition. In Nietzsche's conceptions the Strong man or the "over man (übermensch)" is the person who is powerful enough to follow his aims at any price, and why

¹¹ **Ֆ. Նիցշե**, «Այսպես խոսեց Զրադաշտը», թարգմ. Հակոբ Մովսես, 2008 թ., էջ 76:

¹² **William Golding**, "Free Fall", 1959, p. 192 ("Somewhere, some time, I made a choice in freedom and lost my freedom").

¹³ **Ֆ. Նիցշե**, «Այսպես խոսեց Զրադաշտը», թարգմ. Հակոբ Մովսես, 2008 թ., էջ 82:

not, also to lead others. Like Nietzsche's rope dancer, Golding's hero considers his aim important of everything and begins the process of realizing it even at the price of sacrificing the others.

In "Thus spoke Zarathustra" Nietzsche does not separate killing from the nature of a man, or generally – the act from the actor. Golding in his novels also develops the idea of inseparability of guilt from man, that deep in the nature of man is set the sinner, the killer, the beast and he has to recognize his nature in order to get rid of the false social conventionalities. Nietzsche finds that "the super man" must act in accordance to his own moral principles, he does not need extra thoughts, or remorse, which prevents man from the possible progress. Man must also be free in his choice.

Samuel Mountjoy makes a fatal choice and puts a beginning to the process of fall, clearly realizing about the destroying consequences.

Though William Golding tries through his heroes to reveal the nature of the fallen man or the nature of society facing collapse, anyway all the heroes of his works are personalities, leaders, chosen people and not , as would Nietzsche say- slaves.

Ruler, leader.

ՉԱՐԻ ԾԱՂԻԿՆԵՐԻՑ – ՉԱՐԻ ՊՏՈՒՂՆԵՐ (ԲՈՂԼԵՐ – ՆԻՑՇԵ)

Քանալի բառեր - ֆենոմեն, նորարար, հսկանար, գերմարդ, աֆորիզմներ, ֆրագմենտարություն, էքզիստենցիալիզմ, մոդեռնիզմ:

Key words: *phenomenon, innovator, genius, superman, aphorizm, fragmentary, existencializm, modernity.*

«Հայրնի պոեմներն արդեն վաղուց ներկայացրել են պոեզիայի թագավորության ամենաժողովուն ոլորները, և ինչ շար հսկելի ու զվարճալի թվաց չարից գեղեցկություն դուրս բերելը, ինչն իհարկե շար դժվար է»:

Շ. Բողլեր

«Մենք բոլորս այս կամ այն չափով վայելում ենք չարի պրոուդները»:

Ֆ. Նիցշե

Նիցշեի ֆենոմենը շուրջ մեկ դար արժամվում է աշխարհի ամենատարբեր փիլիսոփայական, հոգեբանական և գրականագիտական շրջանակներում, բազմահազար գիտական աշխատություններ են գրվել, և այն այսօր էլ չի կորցրել իր հետաքրքրությունն ու արդիականությունը: Հանճարների կայացմանը երկու գործոն է նպաստում՝ ստեղծագործական անհատականությունը և դարաշրջանի թելադրած օրինաչափությունները: Այս հոդվածում փորձ է արվում լուսաբանելու 19-րդ դարի երկու ամենանշանավոր նորարարների՝ Բողլերի և Նիցշեի ապրած կյանքի, աշխարհայացքի, գեղագիտական ու բարոյահոգեբանական պատկերացումների մի շարք ընդհանրություններ:

Ամեն մի դարաշրջան առանձնանում է մյուսներից իր ամբողջական պատկերով, որը բխում է սոցիալ-քաղաքական և բարոյահոգեբանական մթնոլորտից: 19-րդ դարի Եվրոպայում, հատկապես դրա ամենազգայուն շերտի՝ մտավորականների շրջաններում տիրող ճանճրույթի ու տաղտուկի մշտական զգացողությունը ուղեկցվում էր մերժողական, ար-

համարիական վերաբերմունքով դեպի իրականությունը, և միևնույն ժամանակ մարդու մեջ բնական մղում էր առաջանում հաղթահարելու սեփական անհանգստություններն ու դրանցից բխող ներքին տագնապները:

Գրեթե ժամանակակիցներ Բողլերը՝ Ֆրանսիայում և Նիցշեն՝ Գերմանիայում, երկու հանճարներ, ովքեր բոլոր մեծագույն հումանիստների մասն ավելի խորն ու տառապալից են զգում կյանքի ցավոտ կողմերը, կարողացան դառնալ իրենց ժամանակաշրջանի հասարակական տրամադրությունների արտահայտման վառ ներկայացուցիչները: Կյանքի նորացման, նոր մարդու ձևավորման, մարդկային նոր հարաբերությունների և նրանց գեղարվեստական փոխակերպության հրամայականն էր առաջացել:

Մարդկային մտքի զարգացման բեկումնային բոլոր շրջափուլերում մեծ մտածողները աշխատել են այս ուղղությամբ (հիարկե, ցուցաբերելով տարբեր մոտեցումներ): Հատկապես Վերածննդի դարաշրջանում ենք ականատես լինում նման երևույթի. վաղ Վերածննդի երկու խոշոր ներկայացուցիչները՝ Նարեկացին Հայաստանում և Դանտեն Իտալիայում՝ ազդվելով 5-րդ դարի վերջին ապրած մի ասորի միստիկի «Երկնային հիերարխիայի մասին»¹ հունարեն գրքում արտահայտված այն գաղափարից, թե մարդն ի զորու է հասնել աստվածությանը, ստեղծել են համաշխարհային մշակույթի գլոբալ գործոցներ: Բողլերն իր գեղագիտական իդեալի ստեղծման ճանապարհին, նույնպես արժարժել է այս տեսությունը.

Ես գիտեմ, որ մի տեղ էլ կհատկացնես պոետին
Երանելի դասի մեջ Լեգեոնների սրբազան,
Եվ կկանչես դու նրան հավերժական հանդեսին
Երկնի բոլոր *Գահերի, Իշխանության, Վեհության*²:

Իսկ Նիցշեն, որ քաջատեղյակ լինելով նախորդ դարերի կուտակած փորձին՝ նոր մարդու իր գաղափարն առաջադրեց՝ նրան անվանելով «Գերմարդ»:

Փիլիսոփայության պատմության մեջ փիլիսոփաներին բաժանում են երկու մեծ խմբի.

¹ Ը. Բողլեր, *Չարի ծաղիկներ*, Երևան, ԵՊՀ, 1990, էջ 218:

² Նույն տեղում, էջ 16:

ա. փիլիսոփաներ, ովքեր հայտնի են որպես հաստատուն, համակարգված և տրամաբանված ուսմունքի տեսաբաններ (Արիստոտել, Սպինոզա, Կանտ...), բ. մտածողության ավելի էմոցիոնալ, քնարական կերտվածքով փիլիսոփաներ, ովքեր գտնվում են մշտական փնտրտուքի մեջ (Պլատոն, Ռուսո, Նիցշե ...), ինչի արդյունքում նրանց դատողությունները շատ զգացմունքային են, իսկ զգացմունքները՝ տրամաբանված: Հիմնականում սա է պատճառը, որ վերջիններս հայտնի են ոչ միայն որպես փիլիսոփաներ: Նիցշեի տարբերակիչ որակավորումները շատ են. ոմանք նրան փիլիսոփա պոետ են անվանում, ոմանք՝ ուղղակի պոետ կամ փիլիսոփայոդ էսեսիստ:

Բողլեր-Նիցշե զուգահեռի հիմքում ժամանակաշրջանից բացի բազմաթիվ այլ ընդհանրություններ կան. նախ երկուսն էլ վաղ հասակում հայր են կորցնում և ապրում դառը, երբեք չամոքվող կսկիծ: Բացի այդ նրանց գերզգայուն պատանեկան հոգիներում ձևավորվում է անհաշտություն կյանքի անարդարությունների դեմ: «Այսպես խոսեց Ջրադաշտում» Նիցշեն գրում է.

-Իմ բոլոր օրերը սրբազործված պետք է լինեն,- այսպես էր խոսում իմ պատանեկան ուրախ իմաստությունը:

Բայց դուք, իմ թշնամիներ, խլեցիք իմ հանգիստ գիշերները և տեղը տվեցիք անքուն տանջանքներ ³ ...

Իսկ Բողլերն իր «Օրհնության» մեջ բողոքում է.

Բողրը, ում սիրում է, նրան վախով են նայում
Եվ կամ էլ սիրտ առնելով նրա տեսքից անխռով,
Աշխատում են ցավեցնել նրա հոգին զգայուն
Դաժանությունը իրենց նրա վրա փորձելով ⁴:

Երկուսն էլ գենետիկորեն հակված էին դեպի հոգեկան խանգարումները, վարակված էին անբուժելի ախտով և առանձնանում էին իրենց ինքնատիպությամբ, շատ լավ հասկանում էին մարդու մեջ նստած աստվածայինն ու սատանայականը և նախապատվությունը տալիս էին վերջինիս: Ինքնատիպ երևալու ցանկությամբ չէր պայմանավորված նրանց այդ նախապատվությունը, այլ 19-րդ դարի խառը ու իրարամերժ իրականությանը զոհ դարձած անհատի՝ հասարակությունից հեռացված և

³ Փ. Ուոլթե, Сочинение в двух томах, Москва, Мысль, 1990, том 2, стр. 80.

⁴ Շ. Բողլեր, Չարի ծաղիկներ, Երևան, ԵՊՀ, 1990, էջ 18:

բայրոնյան համաշխարհային վշտի բեռից ազատվելու, ի վերուստ մարդուն տրված արժանավայել ապրելու, հոգևոր և մարմնական ներդաշնակության անհրաժեշտությամբ: Երկուսն էլ չարիքի արմատը տեսնում էին քրիստոնեական դոգմաներին կույ գնացած մարդկանց հնազանդության մեջ, ցույց էին տալիս մարդու՝ որպես տեսակի, հատուկ բնական հակումները, որոնք քրիստոնեության մեջ մեղք են համարվում: Նիցշեն հոգևորականի որդի էր և մոտիկից գիտեր այդ ոլորտն ու նրա ծառայողների ներքին վարքուբարքը, նրանց կարգավիճակի հետ համակերպման դիսուսանսը և շատ դիպուկ բնութագիր է տվել. «Նրանց համակերպումը հազեցած է ռիսակալությամբ, իսկ նրանց հակաճառողները դատապարտված են անեծքի»⁵:

«Այսպես խոսեց Ջրադաշտում» մի ամբողջ պարբերություն է նվիրված այս թեմային («Հոգևորականության մասին»): Իսկ Բողլերի «Չարի ծաղիկներ»-ի «Ընդվզում» շարքի «Մուրք Պետրոսի ուրացումը», «Աբել և Կայեն» բանաստեղծությունները կարծես ազատամիտ մարդու ընդվզման դոկտրինաներ լինեն, ինչի հետևանքով հեղինակի հայացքն ուղղվում է դեպի հակառակ բևեռը՝ դեպի «Աղերսներ սատանային»՝ նրան համարելով որպես ճակատագրից հալածված ու անարդար դատված:

Այնպես արա, որ հոգիս Իմաստության ծառի տակ
Հանգստանա քո կողքին, երբ ինչպես նոր Տաճարում՝
Տարածի քո ճակատին նա ոստերն իր դալարուն ⁶:

Իսկ Նիցշեի մեկնաբանմամբ. «Ուր ճանաչողության ծառն է կանգնած, դրախտը միշտ այնտեղ է». այսպես են խոսում ամենաձեր ու ամենաջահել օձերը»⁷:

Իհարկե, միայն վերը նշվածով չի սահմանափակվում չարի Բողլերնիցշեական մեկնաբանությունները. համաձայն նրանց թողած գրական ժառանգության՝ չարը բազմաբնույթ է. այն գոյություն ունի ոչ միայն մարդուց դուրս՝ սոցիալական կեցության անարդարության կամ բնական աղետների պատճառներով, այլ նաև հենց իր՝ մարդու մեջ: Մակայն սրանից միանշանակ հետևություն չի կարելի անել, թե մարդը միայն չար է, այլ նրա մեջ մարմնավորված են երկու իրարամերժ ուժերը՝ և՛ չարը, և՛ բարին: Մարդը շատ հաճախ կոնֆլիկտի մեջ է հենց ինքն

⁵ Փ. Գիսե, Сочинение в двух томах, Москва, Мысль, 1990, стр. 64.

⁶ Շ. Բողլեր, Չարի ծաղիկներ, Երևան, ԵՊՀ, 1990, էջ 132:

⁷ Փ. Գիսե, Сочинение в двух томах, Москва, Мысль, 1990, том 2, стр. 122.

իր հետ, ինչի հետևանքով անլիարժեքության, մեղքի զգացում է առաջանում, որից ուզում է ազատվել, հոգեկան հավասարակշռություն ձեռք բերել, ինչին կարելի է հասնել ինքնահաղթահարման, ինքնագիտակցման շնորհիվ: Բայց ամեն ինչ տակնուվրա է լինում, երբ պարզվում է, որ բարի և չար հասկացությունները ևս հարաբերական են: Ըստ Նիցշեի. «Ինչը տվյալ ժամանակում համարվում է չար, սովորաբար տարածած վերապրուկն է այն բանի, ինչը մի ժամանակ բարի է համարվել»⁸:

«Մեր կյանքի մեծ դարաշրջաններն ընկած են այնտեղ, որտեղ մենք մեր չարը որպես մեր լավագույնը վերանվանելու արիությունն ենք ստանում»⁹:

Նիցշեի առաջադրած դրույթները երբեմն ընդունված նորմերի հակադրություններ են. նա մեր ուշադրությունը ուղղորդում է ընկածին օգնելու, աղքատին ողորմություն տալու առաքելության վնասների վրա՝ ցույց տալով, որ երբեմն դա հակառակ արդյունքը կարող է ունենալ, որովհետև մարդն ի վերուստ հարմարվող է, ինչի արդյունքում հաճախակի կորցնում է իր հպարտությունն ու միայն մարդուն հատուկ արժանապատվությունը: Բողլերին նույնպես մտահոգել է այս խնդիրը. «Ծեծենք աղքատներին» արձակ պոեմի հերոսը ողորմություն խնդրող աղքատին ծեծելով, նրա միջի կիսամեռ մարդուն փորձում է թմբիրից հանել, և երբ ծեծվածի աչքերում ըմբոստի փայլն է երևում, իր առաքելությունը կատարված է համարում:

Նիցշեն հայտնի է իր աֆորիզմներով, նրա ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն համակարգին հատուկ է ֆրագմենտարությունը՝ առանձին, ավարտուն կտորներից ամբողջական աշխատություններ ստեղծելը: Այս երևույթը նկատում ենք նաև Բողլերի արձակ պոեմներում, որտեղ ոչ միայն առանձին ավարտուն ստեղծագործություններից հավաքած իրականության պատկերման գեղարվեստական և ժամանակատարածքային ամբողջականությունն է ամփոփված, այլ նաև մի շարք ստեղծագործություններ բաժանելով պարբերությունների՝ աֆորիզմների հերթագայություն է առաջանում («Ամբոխները», «Արբենք» և այլն):

Բողլերի և Նիցշեի ընդհանրություններից մեկն էլ Ռիխարդ Վագների նկատմամբ ունեցած մեծ հետաքրքրությունն էր. երկուսն էլ աշխա-

⁸ **Ն. Նիցշե**, *Բարոց և չարից անդին*, Երևան, Ապոլոն, 1992, էջ 69:

⁹ Նույն տեղում, էջ 70:

տություններ են նվիրել վերջինիս, ի դեպ, Նիցշեն կարդացել է Բողերի հոդվածները և իր կարծիքն է հայտնել.

«Բացի Փարիզից արվեստագետները Եվրոպայում հայրենիք չունեն, Վազների արվեստում գոյություն ունեցող նրբերանգների զգացողությունը հատուկ է միայն Փարիզին: Ուրիշ ոչ մի տեղ չկա ձևի զգացողության այն կիրքը, միզանսցենի նկատմամբ այն լուրջ վերաբերմունքը, որն ունի Փարիզը: Ո՞վ էր Վազների առաջին ուսյալ համախոհը, իհարկե Բողերը, նույն ինքը, ով առաջինը հասկացավ Դելակրուային, առաջին տիպիկ դեկադենտը, ում մեջ արվեստագետների մի ամբողջ սերունդ ինքն իրեն ճանաչեց- նա, հնարավոր է նաև, լինի վերջինը»¹⁰:

Չուգահեռի մյուս ընդհանրությունը նրանց անձնական երջանկության և առհասարակ սոցիումում ընդունված բարեկեցիկ կյանքի պակասն էր: Նրանք կյանքի վերջին տարիներին բոլորից մեկուսացել էին, տառապում էին հոգեկան և ֆիզիկական ցավերից, երկուսն էլ գրկվեցին գիտակցությունից, հեռացան կյանքից՝ այդպես էլ գիտակցության չզավել:

Եվ Նիցշեն, և՛ Բողերը գրական մեծ ժառանգություն թողեցին, ինչի շնորհիվ բեկումնային, շրջադարձային դեր կատարեցին մարդու հոգևոր և մտավոր զարգացման ոլորտներում, առաջադրեցին նոր գաղափարական ու գեղագիտական դրույթներ, կենդանության օրոք մնացին չհասկացված, իսկ հետմահու դարձան ռահվիրաներ: Համաձայն Նիցշեի ինքնախոստովանության.

«Հետմահու մարդիկ, - ես, օրինակ, - ավելի վատ են հասկացվում, քան ժամանակակիցները, բայց ավելի լավ են լավում: Ավելի խիստ ասած, մենք երբեք չենք հասկացվում - և այդտեղից էլ մեր հեղինակությունը»¹¹:

Նիցշեի փիլիսոփայությունը մեծ ազդեցություն է թողել փիլիսոփայական մտքի տարբեր ուղղությունների ու գաղափարական հոսանքների վրա, այդ թվում պրագմատիզմի ու էքզիստենցիալիզմի և այլն:

Բողերը նույնպես մեծ նորարար է ֆրանսիական ու համաշխարհային գրականության մեջ: Նա լուսավորչական-ռոմանտիկական գրականության վերջին ներկայացուցիչներից ու նոր միտումներ առաջադրողներից էր, ինչի շնորհիվ մի ինքնատիպ աշխարհ բացեց՝ *մոդերնիզմ*

¹⁰ Փ. Ницше, Сочинение в двух томах, Москва, Мысль, 1990, стр. 715.

¹¹ Ֆ. Նիցշե, *Բարոց և շարից անդին*, Երևան, Ապոլոն, 1992, էջ 183:

նշանաբանով, որից էլ հետագայում սկիզբ առան նոր շրջանի գրեթե բոլոր գրական ուղղությունները:

Arpi Papoyan

**FROM THE FLOWERS OF EVIL TO FRUIT OF
EVIL /BODLER – NICSHE/**

The article is dedicated to the two remarkable representatives of the 19th century Bodler and Nicshe, to their creative activity, views about the universe, artistic, didactic and psychological unanimity.

Prof. Dr. Albert Meier
Kiel, Deutschland

WIE MAN AUF DEM PEGASUS PHILOSOPHIERT
FRIEDRICH NIETZSCHES „ALSO SPRACH ZARATHUSTRA“
ALS POESIE DER PHILOSOPHIE

Key words: *philosophy as poetry, romantic tradition, irony, new myth, eternal recurrence, "Thus Spoke Zarathustra" is philosophy as poetry.*

- ‚Ja, mein Herr, Sie sind ein Dichter‘
Achselzuckt der Vogel Specht.
(„Lieder des Prinzen Vogelfrei“)

Ein Philosoph, der mit poetischem Anspruch schreibt, macht sich verdächtig. Allzu nahe liegt die Vermutung, dass er es mit der Wahrheit nicht genau genug nimmt, weil ihm der Reiz einer Formulierung vielleicht wichtiger ist als die Exaktheit einer Definition oder die logische Schärfe eines Arguments. In Deutschland geht dieses Misstrauen zumindest bis auf Gotthold Ephraim Lessing zurück. Dessen 1754 gemeinsam mit Moses Mendelssohn verfasster Aufsatz „Pope ein Metaphysiker!“ zieht jedenfalls eine scharfe Trennlinie zwischen dem Dichter und dem Denker:

Was muß der Metaphysiker vor allen Dingen tun? – Er muß die Worte, die er brauchen will, erklären; er muß sie nie in einem andern Verstande, als in dem erklärten anwenden; er muß sie mit keinen, dem Scheine nach gleichgültigen, verwechseln. Welches von diesen beobachtet der Dichter? Keines. Schon der Wohlklang ist ihm eine hinlängliche Ursache,

einen Ausdruck für den andern zu wählen, und die Abwechslung synonymischer Worte ist ihm eine Schönheit.¹

Friedrich Nietzsche nun ist ganz unzweifelhaft ein Autor von höchster Sprachkraft und vor allem auch höchstem Sprachbewusstsein, der sämtliche literarischen Register virtuos zu ziehen weiß und dessen Lyrik sich ohne Zweifel neben der eines Heinrich Heine oder Stefan George behaupten kann. Nicht nur in ironischen Selbstkommentaren wie den „Liedern des Prinzen Vogelfrei“ hat er selbst immer wieder betont, die Arbeit an der Sprache höher einzuschätzen als die Anstrengung des Begriffs. So heißt es z.B. in „Ecce homo“, der Autobiographie von 1888:

Man weiss vor mir nicht, was man mit der deutschen Sprache kann, – was man überhaupt mit der Sprache kann. – Die Kunst des grossen Rhythmus, der grosse Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher, Leidenschaft ist erst von mir entdeckt.²

An dieser Stelle bezieht sich Nietzsche konkret auf ‚das Ja- und Amen-Lied‘ „Die sieben Siegel“ am Ende des dritten Teils von „Also sprach Zarathustra“, das nach antikem Muster ohne festes Metrum und Reim auskommt, in der lockeren Folge seiner ‚Wenn‘-Konstruktionen ohne ‚dann‘ und erst recht in der stetigen Wiederholung des mehr als umfangreichen Refrains ein ungemein pathetisches Bekenntnis zur Ewigkeit formuliert. Dass es aber nicht nur um die Sprachkunst von Versen geht, sondern der alles Argumentieren im Erzählen souverän übertrumpfende „Zarathustra“-Roman als philosophisches Hauptwerk sich vor allem als poetische Leistung begreift, hebt Nietzsche in einem Brief vom 22. Februar 1884 an den Freund Erwin Rohde hervor:

¹ Lessing, Gotthold Ephraim / Mendelssohn, Moses: Pope ein Metaphysiker! In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Herausgegeben von Herbert G. Göpfert. Dritter Band: Frühe kritische Schriften (Bearbeiter: Karl S. Guthke). München 1972, S. 635.

² Nietzsche, Friedrich: Ecce homo. Wie man wird, was man ist. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 6. München 1980, S. 304f.

[...] ich bilde mir ein, mit diesem Z[arathustra] die deutsche Sprache zu ihrer Vollendung gebracht zu haben. Es war, nach Luther und Goethe, noch ein dritter Schritt zu thun –; sieh zu, alter Herzens-Kamerad, ob Kraft, Geschmeidigkeit und Wohllaut je schon in unsrer Sprache so beieinander gewesen sind. [...] Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale. –³

Von entscheidender Bedeutung ist hier die kleine Nebenbemerkung, das „Spiel der Symmetrien“ werde immer auch ‚übersprungen‘ und ‚verspottet‘. Bewusst oder unbewusst rekurriert sie auf Friedrich Schlegels „Athenäumsfragment“ Nr. 53, es sei „gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden“.⁴ Jedenfalls lässt sich aus Nietzsches ‚Tanz‘-Metaphorik ein starkes Echo der Romantik heraushören: ein Generalbass der Ironie, der den „Zarathustra“ erst zu demjenigen Kunstwerk in Sprache macht, als das er verstanden werden muss. Nietzsche schreibt nicht einfach pathetisch, um die Leser zu überwältigen, sondern nimmt das Pathos in dessen ostentativer Überladung zugleich zurück; indem er seine Rhetorik so nachdrücklich betont, lacht er sich selber schon wieder aus (und seine Leser nicht minder).

³ Nietzsche an Erwin Rohde, 22. 2. 1884. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 6: Januar 1880-Dezember 1884. München 1986, S. 479.

⁴ Schlegel, Friedrich: Fragmente [Athenäums-Fragmente]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zweiter Band. Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1967, S. 173. – Vgl. auch eine andere Notiz Friedrich Schlegels: „Alles was sich nicht selbst annihilirt, ist nicht frei und nichts werth.“ (Schlegel, Friedrich: Philosophische Lehrjahre 1796-1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Ernst Behler. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Achtzehnter Band. München – Paderborn – Wien – Zürich 1963, S. 82).

Im Sinne von Friedrich Schlegels „Athenäumsfragment“ Nr. 238, das eine ‚Transzendentalpoesie‘ entwirft, die „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit“ darstellt und insofern „überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie“ ist,⁵ ließe sich von Nietzsches „Zarathustra“ als einer – freilich ganz und gar unkantianischen – ‚Transzendentalphilosophie‘ sprechen. Vor diesem Hintergrund würde Nietzsches ‚Buch für Alle und Keinen‘ als ‚Philosophie und zugleich Philosophie der Philosophie‘ offenkundig. Anders gesagt: Es gilt „Also sprach Zarathustra“ gerade in seiner poetisch-rhetorischen Dimension als Selbstkritik der Philosophie zu lesen, die ihrer Textlichkeit bzw. Poetizität bewusst geworden ist und dieses Wissen nun auf spielerische Weise zum Thema macht. Der ganze poetische Aufwand, den Nietzsche im „Zarathustra“ betreibt, bringt jedenfalls den logischen Mehrwert hervor, dass zumindest die guten Leser nicht mehr naiv nach einer Botschaft suchen können, sondern die Art und Weise des Ausdrucks mitbedenken müssen. Dass er „an einer Seite Prosa wie an einer Bildsäule“⁶ arbeitet, zielt deshalb auf keine bloße Äußerlichkeit des Ornaments, sondern schärft die philosophische Reflexion schlechthin: „Den Stil verbessern – das heisst den Gedanken verbessern, und gar Nichts weiter!“⁷

Immer steht dabei die Kommunikation zwischen Autor und Leser – genauer: zwischen Sprecher und Hörer – im Mittelpunkt. Nietzsche will so schreiben, dass das Geschriebene glauben macht, man hätte es mit einer Rede zu tun. Dieses Interesse wurzelt im Ungenügen an der Abstraktheit jeder Mitteilung via Buch. Um demgegenüber eine sinnlichere, d.h. primär ‚hörende‘ Lektüre zu provozieren, forciert Nietzsche die Musikalität seines Textes: „Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; – sicherlich war eine Wiedergeburt in der Kunst zu hören, eine Vorausbedingung dazu“.⁸ Der Stil des „Zarathustra“ verdankt sich insofern nicht zuletzt dem langen Atem, der

⁵ Schlegel: Fragmente [Athenäums-Fragmente] (Anm. 4), S. 204.

⁶ Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 2. München 1980, S. 595.

⁷ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches (Anm. 6), S. 610.

⁸ Nietzsche: Ecce homo (Anm. 2), S. 335.

Richard Wagners Musikdramen auszeichnet: Den „Tristan“ oder die „Götterdämmerung“ muss man in voller Konzentration hören, d.h. so „langsam“ wie möglich; in gleicher Weise kommt es darauf an, den „Zarathustra“ so langsam wie möglich zu lesen. Giorgio Colli, Nietzsches bislang bedeutendster Herausgeber, hat das in aller Deutlichkeit auf den Punkt gebracht: „das Tempo, die musikalische Färbung, dieses oder jenes Cantabile, Smorzando, Crescendo oder Teneramente – gelten mehr als der dahinterstehende Gedanke“.⁹

Noch etwas Anderes, vielleicht Wichtigeres verbindet „Also sprach Zarathustra“ mit den selbst wiederum romantisch motivierten Werken Richard Wagners und überhaupt mit der Poetik des Schlegel-Kreises: die Absicht, neue Mythen zu erfinden, wobei tradiertes Material zwar aufgegriffen, aber grundlegend umgearbeitet wird. Der romantische Hintergrund ist auch in dieser Hinsicht mit Händen zu greifen, da Friedrich Schlegels „Gespräch über die Poesie“ den Dichtern seiner Gegenwart als zentrale Aufgabe zugewiesen hat, eine neue Mythologie zu schaffen, in der Geist und Sinnlichkeit noch einmal zu versöhnen wären:

Die neue Mythologie muß [...] das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.¹⁰

Dass die Beschädigungen der Zivilisation in einer solchen Natürlichkeit zweiter Ordnung zu heilen wären, motiviert Nietzsches singuläre Entscheidung, nach philologisch-philosophischen Abhandlungen und Aphorismen jetzt eine Geschichte zu erzählen, die trotzdem philosophische

⁹ Colli, Giorgio: Nachwort. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 4. München 1980, S. 412.

¹⁰ Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zweiter Band. Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1967, S. 312.

Würde besitzt und ernst macht mit der Einsicht, dass jede philosophische Beweisführung im Grunde doch nur ‚Dichtererschleichen‘ ist. In „Ecce homo“, dem freilich nicht sehr zuverlässigen Rückblick auf das eigene Leben, hat Nietzsche die Wahl seines Protagonisten entsprechend begründet:

Man hat mich nicht gefragt, man hätte mich fragen sollen, was gerade in meinem Munde, im Munde des ersten Immoralisten, der Name Zarathustra bedeutet: denn was die ungeheure Einzigkeit jenes Persers in der Geschichte ausmacht, ist gerade dazu das Gegenteil. Zarathustra hat zuerst im Kampf des Guten und des Bösen das eigentliche Rad im Getriebe der Dinge gesehn, – die Übersetzung der Moral in’s Metaphysische, als Kraft, Ursache, Zweck an sich, ist sein Werk. Aber diese Frage wäre im Grunde bereits die Antwort. Zarathustra schuf diesen verhängnisvollsten Irrthum, die Moral: folglich muss er auch der Erste sein, der ihn erkennt.¹¹

Es ist allerdings kaum mehr als der Name, was Nietzsches Zarathustra mit dessen altpersischem Vorbild verbindet, von dem man nicht einmal die ungefähre Lebenszeit weiß. Wichtiger ist, dass der Name „Zarathustra“ einen beachtlichen ‚Hallraum‘ aufspannt, gerade weil er keinem Leser ganz unbekannt sein kann und sich umso mehr den Assoziationen unterschiedlichster Art öffnet. Alle Episoden, die das Buch erzählt, gehen allein auf Nietzsches Erfindung zurück und bilden ein ebenso dünnes wie brüchiges Handlungsgerüst, das für sich selbst keine Bedeutung hat, sondern nur den vielen allegorischen Einzelepisoden zum Fundament dient, die alle auf einen einzigen, durchaus schlichten Kerngedanken hinauslaufen. Die Erzählung setzt ein, als Zarathustra sich mit 30 Jahren in die Berge zurückzieht und nur seine beiden Tiere, den Adler und die Schlange, als Gefährten duldet. Zehn Jahre später will er seine inzwischen gewonnene Weisheit unter die Menschen bringen und verkündet die Lehre vom Übermenschen, mit der er auf den Tod Gottes antwortet. Weil

¹¹ Nietzsche: Ecce homo (Anm. 2), S. 367.

ihm die große Menge aber nicht folgt, scharf Zarathustra zunächst wenige Jünger um sich, kehrt dann ins Gebirge zurück und wartet nun darauf, dass seine Saat aufgeht. Er muss jedoch in die Ebene zurück, als seine Lehren unter den Menschen entstellt worden sind – nun preist er den Willen zur Wahrheit. Im dritten Teil verkündet Zarathustra mit der „ewigen Wiederkehr aller Dinge“ und der „Fernstenliebe“ seine zentralen Lehren, um im vierten Teil schließlich von den ‚höheren Menschen‘ aufgesucht zu werden, die für die wichtigsten weltanschaulichen Tendenzen des 19. Jahrhunderts stehen. Dass er noch Mitleid für sie empfindet, begreift Zarathustra als letzte Versuchung auf dem Weg zum Übermenschen, bevor er – den „grossen Mittag“ beschwörend – aus seiner Höhle tritt. Den Schlusspunkt des ursprünglich auf mehr als vier Bände ausgelegten Werks setzt das Nachtwandler-Lied, dessen Verse zuvor ausführlich paraphrasiert worden sind und nun als Zarathustras „Rundgesang“ von den höheren Menschen gesungen werden sollen: „Singt mir nun selber das Lied, dess Name ist ‚Noch ein Mal‘, dess Sinn ist ‚in alle Ewigkeit!‘“¹² Die Erzählung von Zarathustras Lehren und seinem vielfältigen Scheitern mündet also in ein Lied.

Der philosophische Gehalt bleibt letztlich relativ dünn und wird nicht etwa aus den Geschehnissen um die Titelfigur heraus entwickelt, sondern von vornherein gesetzt. Nietzsche propagiert eine weltbejahende Philosophie, die das Hier und Jetzt aus der Idee eines anderen Menschseins heraus rechtfertigt:

Und Zarathustra sprach also zum Volke: | *Ich lehre euch den Übermenschen*. Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden? | Alle Wesen bisher schufen Etwas über sich hinaus: und ihr wollt die Ebbe dieser grossen Fluth sein und lieber noch zum Thiere zurückgehn, als den Menschen überwinden? | Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche

¹² Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 4. München 1980, S. 399.

Scham. Und eben das soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham.¹³

Zarathustras ‚Lied‘, das diesen Gedanken poetisch zusammenfasst („*Weh spricht: Vergeh! | Doch alle Lust will Ewigkeit – , | – will tiefe, tiefe Ewigkeit!*“), wird bezeichnenderweise am Abend gesungen, bevor Zarathustra zu *seinem* Morgen bzw. Tag erwacht, an dem der ‚*grosse Mittag*‘ kommen soll.¹⁴ In philosophischer Hinsicht ist damit alles Erforderliche gesagt; der Roman aber endet offen und nichts lässt darauf vertrauen, dass Zarathustras Geschichte nun ihren Abschluss gefunden hat, was angesichts seiner Lehre von der ewigen Wiederkehr ja auch ganz widersinnig wäre. Hieran zeigt sich also gewissermaßen der Sinn von Nietzsches Entscheidung, seine Philosophie zu erzählen statt zu erläutern: Auf indirekte Weise kommt das theoretische Konzept noch besser zur Geltung und illustriert sich zugleich selbst.

Allzu streng beim Wort sollte man den geistigen Gehalt nicht nehmen und Nietzsche hat in „*Ecce homo*“ mit Grund davor gewarnt, Zarathustra als Verkünder einer Wahrheit zu begreifen, weil die Art und Weise seines Sprechens viel wichtiger ist als die Semantik seiner Worte:

Hier redet kein ‚Prophet‘, keiner jener schauerlichen Zwitter von Krankheit und Willen zur Macht, die man Religionsstifter nennt. Man muss vor Allem den Ton, der aus diesem Munde kommt, diesen halkyonischen Ton richtig hören, um dem Sinn seiner Weisheit nicht erbarmungswürdig Unrecht zu thun.¹⁵

Nietzsche ‚glaubt‘ eben nicht an das Faktum einer ewigen Wiederkunft aller Dinge und propagiert es nicht; vielmehr nutzt er die Provokationskraft dieses Gedankens als „höchste Formel der Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann“.¹⁶ Die ewige Wiederkunft aller Dinge wird also nicht als Wahrheit behauptet, sondern dient

¹³ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 14.

¹⁴ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 404, 408.

¹⁵ Nietzsche: *Ecce homo* (Anm. 2), S. 259.

¹⁶ Nietzsche: *Ecce homo* (Anm. 2), S. 335.

gewissermaßen als Gedankenspiel: Selbst wenn es so wäre, dass sich alles wieder und wieder absolut wiederholen würde, müsste man dem dennoch zustimmen können – müsste man genau das trotzdem wollen. Diese Idee rechtfertigt sich vor allem daran, dass sie den schärfsten Gegensatz zum christlichen Erlösungsdenken bildet, das mit der Vorstellung eines absoluten Endpunkts des irdischen Daseins immer in Weltverneinung mündet.

Nietzsches auffälligste Argumentationsstrategie kommt an der ewigen Wiederkunft aller Dinge besonders klar zur Geltung: die Umdeutung christlicher Ideen, Denkweisen und Redewendungen. Er behält gewissermaßen die Worthülle bei („Wiederkunft“ bzw. „Parusie“ meint z.B. ursprünglich das zweite Erscheinen Christi am Jüngsten Tag) und füllt sie doch mit einem ganz anderen Inhalt auf. Nicht zuletzt aus dieser Umwertung der christlichen Redeweise im Interesse eines nichtchristlichen Denkens gewinnt „Also sprach Zarathustra“ seine rhetorische Kraft: Nietzsche erzählt seine Geschichte so, als würde es sich bei Zarathustra um einen alttestamentlichen Propheten handeln, der anstelle des Erlösers den Übermenschen verkündet, immer aber mit der Autorität eines Inspirierten spricht: „Warum? sagte Zarathustra. Du fragst warum? Ich gehöre nicht zu Denen, welche man nach ihrem Warum fragen darf“.¹⁷

Ein Roman im zeitgenössischen Stil ist daraus nicht geworden, weil die Figur ‚Zarathustra‘ keinerlei psychologische Plausibilität beansprucht und sich ebenso wenig in einer unserer Lebenswirklichkeit ähnlichen Umwelt bewegt: Als abstrakte Instanz, in die sich niemand einfühlen kann oder soll, bleibt Nietzsches Protagonist den Lesern zwangsläufig fremd. Es gibt auch kaum eine Innensicht, die Zarathustras Denken und Handeln verstehbar machen würde: Die Umschwünge oder Brüche in seinem Verhalten kommen jeweils plötzlich – das unpsychologische bzw. nicht emotionale Erzählen will kalt bleiben und setzt lieber darauf, die Leser stets zu verblüffen. Literaturgeschichtlich am nächsten steht dem ‚Zarathustra‘ wohl das Erzählen im Barock, das gewissermaßen oberflächlich arbeitet, weder auf psychologische noch überhaupt auf

¹⁷ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 163.

logische Stringenz Wert legt und dafür immer wieder allegorisch verfährt. In dieser Hinsicht ist insbesondere an „El Criticón“ (1651-57), den Roman des Nietzsches zumindest über Schopenhauer gut bekannten Baltasar Gracián, zu denken. Auch hier gibt es keine in sich konsistente Handlung, sondern bloß die Abfolge von Episoden, die evident ‚nicht-realistische‘ Ereignisse erzählen und doch immer von sinnbildlicher Bedeutung sind. In einem Brief an Heinrich Köselitz zieht Nietzsche den für sich selbst schmeichelhaften Vergleich mit Gracián: „Gegen meinen ‚Zarathustra‘ macht er immerhin den Eindruck von *Rococo* und sublimer Verschnörkelung [...]“.¹⁸

Überhaupt ist „Also sprach Zarathustra“ poetisch ungemein vielfältig angelegt. Es finden sich dramatische Dialoge neben Rätseln, Lieder neben Gleichnissen, Erzählerberichte neben lyrischen Passagen. Das ist das ganze Repertoire der literarischen Tricks und Nietzsche demonstriert an jeder Stelle seine poetische Versiertheit, wenn er keine der klassischen Stilfiguren auslässt und immer tropisch vorgeht. Er schreibt aber auch im besten Sinn des französischen Begriffs *esprit* ‚witzig‘, indem er sinnreiche, im barocken Sinn ‚argute‘ Metaphern erfindet, um in ihrer buchstäblichen Verwendung umso verblüffendere Wortspiele zu treiben: „Oder sie sehen lange Abende einer listigen lauernenden Kreuzspinne zu, welche den Spinnen selber Klugheit predigt und also lehrt: ‚unter Kreuzen ist gut spinnen!‘“¹⁹ Oder: „Aus deinen Giften brauest du dir einen Balsam; deine Kuh Trübsal melktest du, – und nun trinkst du die süsse Milch ihres Euters.“²⁰

Nietzsches Zarathustra hat also zweifellos Recht mit seiner Selbstdefinition: „Aber auch Zarathustra ist ein Dichter“,²¹ und auch Nietzsche selbst hat wiederholt mit seinem Dichtertum kokettiert: „Übrigens bin ich *Dichter* bis zu jeder Grenze dieses Begriffs geblieben, ob ich mich schon tüchtig mit dem Gegen-/theil aller Dichterei *tyrannisirt* habe.“²² Aber

¹⁸ Nietzsche an Heinrich Köselitz, 20. 9. 1884. In: Nietzsche: Sämtliche Briefe (Anm. 3), S. 535.

¹⁹ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 228.

²⁰ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 43.

²¹ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 163.

²² Nietzsche an Erwin Rohde, 22. 2. 1884 (vgl. Anm. 3).

nicht nur in Hinsicht auf das, was die Inhalte sind, ist es gut, dass Zarathustra so sehr in Bildern und Allegorien spricht bzw. erzählt wird. Auf diese Weise ist er eben auch verständlicher und kann auf mehr Breitenwirkung hoffen: „Mein Mundwerk – ist des Volks: zu grob und herzlich rede ich für die Seidenhasen. Und noch fremder klingt mein Wort allen Tinten-Fischen und Feder-Füchsen“.²³ Wenn nun „Also sprach Zarathustra“ zuletzt in ein Gedicht mündet (dem strengsten Kontrapunkt wohl zum herkömmlichen Argumentieren in der Philosophie), dann hat auch das seinen guten, leicht einsehbaren Grund: „Singen nämlich ist für Genesende; der Gesunde mag reden. Und wenn auch der Gesunde Lieder will, will er andre Lieder doch als der Genesende“.²⁴ Noch ist der Gesang die angemessenste Ausdrucksweise, weil sie der Sinnlichkeit ihr Recht lässt und weiß, wie fern uns der Übermensch noch steht.

Ein systematisches Denken, wie es die vernunftoptimistische Aufklärung vom Philosophen verlangt hat, ist der Moderne nicht mehr möglich, aber auch gar nicht mehr zu wünschen. Nietzsche führt vielmehr ein selbstironisches Denken vor, das sich selbst nicht wirklich ernst nimmt, sondern weiß, dass es selbst nichts als ein Sprachspiel ist. Beim Wort darf man den Autor daher nicht nehmen wollen: Jede seiner Aussagen relativiert sich in ihrem Kontext, weil Nietzsche an der romantischen Ironie festhält, die nichts unbesehen gelten lässt. Im Zarathustra lautet die wichtigste Wahrheit deshalb wohl so: „Und verloren sei uns der Tag, wo nicht Ein Mal getanzt wurde! Und falsch heisse uns jede Wahrheit, bei der es nicht Ein Gelächter gab!“²⁵ Das ist recht genau diejenige Selbstironie, die schon die Frühromantiker um Friedrich Schlegel eingefordert haben. Was sich im „Zarathustra“ verbirgt, sind daher zwar Ungeheuer, aber doch nur solche, an deren Witz die Leser ihre Lust finden: „Still ist der Grund meines Meeres: wer erriethe wohl, dass er scherzhafte Ungeheuer birgt!“²⁶

²³ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 241.

²⁴ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 275.

²⁵ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 264.

²⁶ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 12), S. 150.

Nietzsche is taking appropriate action of his own insight in the deficiency of rational resp. abstract language, telling a kind of novel, shaping the essential ideas in parables and ending in a song. Creating a new 'myth', Nietzsche shows his rootedness in Romantic thought. The crucial advantage lies in the possibility of a deeply ironic writing that prevents any literally understanding. This applies particularly to the central idea of an eternal recurrence of the same, which is not to be comprehended as valid truth, but as a provocative intellectual game.

„ENTFLOHN DIE HOLDEN TRÄUME“. NIETZSCHES FRÜHE LYRIK

Key words: *early lyric poetry, connection between lyrical and philosophical work, Apollonian and Dionysian aspects of art.*

1. Einleitung

Friedrich Nietzsche (1844-1900) ist als Philosoph sicherlich bekannter als für seine Lyrik. Doch schon in seinen frühen Jahren hat er Gedichte verfasst, die sein philosophisches Werk vorbereiten, von der Forschung aber bisher kaum zur Kenntnis genommen worden sind. In diesem Beitrag soll zunächst ein kurzer Überblick über die verschiedenen Phasen von Nietzsches lyrischem Schaffen gegeben und die thematischen Schwerpunkte der Gedichte erläutert werden. Die Arbeit an und mit Nietzsches Lyrik birgt einige Schwierigkeiten, da sich die Gedichte verstreut in allen seinen Werken finden lassen. Sie sind durch die Einbettung in seine Prosawerke schwer aus diesem Zusammenhang zu lösen, so dass Nietzsches Gesamtwerk als poetische Philosophie zu verstehen ist. Die Arbeit an Nietzsches Lyrik wird darüber hinaus dadurch erschwert, dass von einzelnen Gedichten viele Fassungen und Überarbeitungsstufen existieren, die zum Teil nicht mehr von Nietzsche selbst zum Druck freigegeben wurden.

Im zweiten Teil möchte sich der Beitrag mit einem titellosen Gedicht aus dem frühen lyrischen Schaffen von Nietzsche beschäftigen. Das Gedicht stammt aus dem Juli 1862 und beginnt mit dem Vers „Entflohn die holden Träume“ dem das Motto „Die Vergangenheit ist mir lieber als die Gegenwart; aber ich glaube an eine bessere Zukunft“ vorangestellt ist.¹ Für dieses Gedicht liegen bislang zwei Interpretationen vor, die kurz

¹ Nietzsche, Friedrich: Frühe Schriften. Herausgegeben von Hans Joachim Mette, Karl Schlechta, und Carl Koc., 2. Ausgabe in 5 Bänden. Band 1: Jugendschriften 1854-1861. München 1994,

S. 68f. Im Folgenden zitiert unter der Sigle BAW.

vorgestellt werden sollen, um dann eine eigene Deutungsmöglichkeit vorzuschlagen. Die Interpretationen stammen zum einen aus dem 1994 erschienenen vierten und letzten Band des umfassenden Werkes „Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche“ von Hermann Josef Schmidt,² emeritierter Professor der Philosophie an der Technischen Universität Dortmund, und zum anderen aus dem im Jahr 2000 erschienenen Artikel „Mein Träumen und mein Hoffen?‘ Narzißtische Traumstimmung und Traumdichtung beim jungen Nietzsche“ von Dr. Pia Daniela Volz,³ die sich in ihren Arbeiten in erster Linie mit Nietzsches Psyche beschäftigt hat, wie schon der Titel ihrer Dissertation zeigt: „Nietzsche im Labyrinth seiner Krankheit. Eine medizinisch-biographische Analyse“.⁴

Ziel dieses Beitrags ist es – ausgehend von diesen beiden älteren Interpretationen – einen Zugang zu Nietzsches Gedicht zu entwickeln, der weniger von der Suche nach biographischen Verweisen ausgeht, sondern einen Zusammenhang mit Nietzsches Erstlingswerk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“⁵ und damit eine Einordnung in sein Gesamtwerk herstellt.

2. Nietzsches lyrisches Werk

Einen Überblick über Nietzsches Lyrik zu bekommen, gestaltet sich als schwierig, da es bis heute keine abgeschlossene wissenschaftliche Edition seines lyrischen Gesamtwerks gibt. Es existieren zwar verschiedene Gedichtbände,⁶ aber keine vollständige, textkritische Ausgabe, die

² Schmidt, Hermann Josef: Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche. II. Jugend. 2. Teilband: 1862-1864. Berlin 1994.

³ Volz, Pia Daniela: „Mein Träumen und mein Hoffen?‘ Narzißtische Traumstimmung und Traumdichtung beim jungen Nietzsche. In: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 5/6 (2000), S. 383-404.

⁴ Volz, Pia Daniela: Nietzsche im Labyrinth seiner Krankheit. Eine medizinisch-biographische Analyse. Würzburg 1990.

⁵ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik [1872]. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Abteilung III, Band 1, München 1980, S. 9-156. Im Folgenden zitiert unter der Sigle KSA.

⁶ Neben den Bänden der Gesamtausgaben ist eine ganze Reihe von Gedichtbänden erschienen wie: Friedrich Nietzsches Gedichte. Mit einem Nachwort von Jost Hermand. Stuttgart 1977; sowie zuletzt Friedrich Nietzsche. Hundert Gedichte. Herausgegeben von

Nietzsches publizierten und unpublizierten Gedichte berücksichtigt. Die bereits angesprochenen Überschreitungen der Gattungsgrenzen durch die Einbettung von Gedichten ins Prosawerk erschweren die Herausgabe einer Gedicht-Sammlung zusätzlich.⁷

Die Jugendlyrik Nietzsches entstand zwischen 1854 und 1869, also zwischen seinem zehnten und 25. Lebensjahr. Die Gedichte dieser Zeit stellen zum Teil Auftragsarbeiten dar (Hausaufgaben, Casuallyrik) und können als Stilübungen verstanden werden: In ihnen spiegeln sich Nietzsches Lektüreerfahrungen der wichtigsten deutschen Dichter wie Goethe, Schiller, Eichendorff und Heine. Schon in dieser frühen Dichtung geht es um den engen Zusammenhang zwischen Lyrik und Musik, ein Thema, das Nietzsche immer wieder in seinen Werken aufgreifen wird. Auch das Motiv der Einsamkeit sowie eine Auseinandersetzung mit der christlichen Religion findet man bereits in den frühen Gedichten Nietzsches. Die Lyrik der 1870er Jahre steht im Zeichen der Auseinandersetzung mit der Romantik: Natur, Landschaft und Ironie lassen sich als Schwerpunkte dieser Jahre nennen.

Eine weitere Phase der fruchtbaren Lyrikproduktion beginnt 1882 im Zuge der Vorarbeiten zu den „Idyllen von Messina“ und der „Fröhlichen Wissenschaft“. Nietzsche dachte in dieser Zeit an die Zusammenstellung einer Gedichtausgabe und überarbeitete viele ältere Gedichte. Die Gedichte, die in den Auflagen der „Fröhlichen Wissenschaft“ erscheinen, sind deutlich ironischer und arbeiten stärker mit Sprachspielen. Der Zyklus „Lieder des Prinzen Vogelfrei“ enthält sechs der acht „Idyllen“-Gedichte.⁸

Jens-Fietje Dwars Berlin 2006; Friedrich Nietzsche. Gedichte. Herausgegeben von Mathias Meyer. Stuttgart 2010.

⁷ Einen Überblick über die Probleme einer vollständigen Gedicht-Ausgabe liefert Groddeck, Wolfram: „Gedichte und Sprüche“. Überlegungen zur Problematik einer vollständigen, textkritischen Ausgabe von Nietzsches Gedichten. In: Gunter Martens und Winfried Woesler (Hg.): Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Beihefte zu Editio. Band 2. Tübingen 1991, S. 169-180.

⁸ Einen detaillierten Überblick über Nietzsches Gedichte bietet Ziemann, Rüdiger: Die Gedichte. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2000, S. 150-156. Einen Überblick über Nietzsches Jugendwerke liefert Hödl, Hans Gerald: Jugendschriften (1852-1869). In: Ebd., S. 62-73.

Separat veröffentlicht wurden Nietzsches „Dionysos-Dithyramben“, die er 1888/89 niederschrieb. Einzelne dieser Gedichte waren allerdings schon im Kontext früherer Werke, vor allem im Zarathustra-Roman, erschienen. Diese hymnische Lyrik zeichnet sich durch hohe Sprache, freie Rhythmik und Allegorien aus.

In der Forschung wird die Lyrik erst seit den 1980er Jahren stärker in den Blick genommen.⁹ Sie hat sich bisher damit beschäftigt, zentrale Motive in Nietzsches Lyrik herauszuarbeiten – beispielsweise das Traum-¹⁰ oder das Wanderer-Motiv¹¹ sowie Nietzsches Ironie¹² – oder dessen Beziehung zu anderen Dichtern wie Goethe und Heine zu untersuchen.¹³

3. „Entflohn die holden Träume“ – Bestandsaufnahme

Das titellose Gedicht, dem das Motto „Die Vergangenheit ist mir lieber als die Gegenwart; aber ich glaube an eine bessere Zukunft“ vorangestellt ist, stammt aus dem Juli 1862 und entstand während Nietzsches Aufenthalt an der Landesschule Pforta (1858-64). Es befindet sich unter der Sigle MP I, 52 im handschriftlichen Original in einem 4-seitigen Oktavheft im Nietzsche-Archiv zu Weimar und wird dem Nachlass zugerechnet. In der „Kritischen Studienausgabe“ (KSA) Nietzsches Werke liegt es in einer anderen Fassung¹⁴ vor als in der mit BAW zitierten historisch-kritischen „Beck’sche Ausgabe Werke“, die hier berücksichtigt wird.¹⁵ Bei der ersteren handelt es sich vermutlich um eine Vorstufe, die Nietzsche zur

⁹ Beginnend mit Breuer, Dieter: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München 1981, der die Relevanz von Nietzsches Lyrik für die deutsche Literatur betont. Vgl. Groddeck: Überlegungen zur Problematik einer vollständigen, textkritischen Ausgabe von Nietzsches Gedichten. (Anm. 7), S. 169.

¹⁰ Beispielsweise Brohm, Holger: ‚Die verklärte Welt des Auges‘. Der Traum als Medium des Selbst. In: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 15 (2008), S. 157-165.

¹¹ Zum Beispiel Zittel, Claus: Abschied von der Romantik im Gedicht. Friedrich Nietzsches „Es geht ein Wanderer durch die Nacht“. In: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 3 (1995), S. 193-206.

¹² Vgl. von Petersdorff, Dirk: Nietzsche und die romantische Ironie. In: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 11 (2008), S. 29-43.

¹³ Vgl. beispielsweise: Lisson, Frank: Der Einfluß Goethes auf die Lyrik Nietzsches. In: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 3 (1995), S. 207-217.

¹⁴ Vgl. KSA I, 2, S. 444f.

¹⁵ Vgl. BAW 1, S. 68f.

letzteren Fassung umgearbeitet hat. In der KSA ist das Motto „Die Vergangenheit ist mir lieber als die Gegenwart; aber ich glaube an eine bessere Zukunft“ als eigenständiges Notat aufgeführt,¹⁶ während die BAW und Hermann Josef Schmidt, der die Originale in Weimar eingesehen hat, den Satz dem Gedicht voranstellen.¹⁷ Vor allem die vorletzte Strophe hat Nietzsche einer gründlichen Überarbeitung unterzogen, aus der eine Radikalisierung der Gedanken hervorgeht: Aus „Die Gottheit jedweden Menschen | Das Gottliche prägt sich dem Menschen | Mit ewigen Stempeln ein“ wird „Nach meinem Urcharakter | Gestalt' ich mir auch Gott.“¹⁸

Wie bereits erwähnt liegen für dieses Gedicht zwei Interpretationen vor, die nach psychologisch bzw. psychoanalytisch orientierten Ansätzen vorgehen. Ähnlich wie Kafka gehört auch Nietzsche zu den Autoren, bei denen Leben und Werk in einen engen interpretatorischen Zusammenhang gebracht werden. Für die ‚Anfälligkeit‘ von Nietzsches Werken für die Psychoanalyse lassen sich leicht einige Gründe finden wie die Aktualität der Psychoanalyse zu Nietzsches Lebzeiten, Nietzsches psychische Erkrankung oder der Wunsch, schwierige Autoren in ihrer Persönlichkeit verstehen zu wollen. Vor allem Kindheit und Jugend erweisen sich für die Analytiker als relevant.¹⁹

Hermann Josef Schmidt bezieht in seiner Arbeit Nietzsches persönliche Situation und die Aussagen seiner Werke so aufeinander, dass sich psychologische Hypothesen über ihn ergeben, die dazu führen sollen, Nietzsches philosophische Kernaussagen bereits in seinen Kinder- und Jugendwerken herauszuarbeiten. Im Wesentlichen gelangt Schmidt unter dem Einfluss des Freudschen Denkens zu folgenden Ergebnissen: Nietzsche hatte wahrscheinlich eine inzestuöse Beziehung mit seiner Schwester, hat homoerotische Gedanken gehabt und im Alter von 14

¹⁶ Vgl. KSA I, 2, S. 444.

¹⁷ Vgl. BAW 1, S. 68 und Schmidt: Nietzsche absconditus (Anm. 2), S. 136.

¹⁸ BAW 1, S. 68. Vgl. Schmidt: Nietzsche absconditus (Anm. 2), S. 143, der auf weitere Zwischenstufen eingeht.

¹⁹ Vgl. Figl, Johann: Interpretation der Jugendschriften Nietzsches. Zum Verhältnis von Biographie und Philosophie. In: Tilman Borsche (Hg.): „Centauren-Geburten“. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin – New York 1994, S. 309-325.

Jahren einen Selbstmordversuch unternommen.²⁰ Schmidts einzelnen Werkanalysen lesen sich hingegen etwas nüchterner.

Nietzsches Jugendgedicht bezeichnet Schmidt als „Weltschmerzgedicht“ im Tone romantischer Ironie und nennt folgende Aspekte als besonders beachtenswert: 1. das Thema der Lebensmüdigkeit, 2. das Bild der kosmischen Uhr, 3. die Glaubenskrise und 4. das Motiv des Träumens, das einerseits in der Auseinandersetzung mit der Romantik und andererseits als Verarbeitung des Vatertraumas aufzufassen sei. Das lyrische Ich könne laut Schmidt mit Nietzsche gleichgesetzt werden.²¹

Während das Motto eine eindeutige Bewertung der Trias Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zum Ausdruck bringe, zerstören die ersten beiden Strophen diese Eindeutigkeit: Die Zukunft erscheine nun trüb, die Vergangenheit positiver als zunächst behauptet. Nietzsches Blick auf seine Vergangenheit entspringe dabei laut Schmidt einer Phase „frühkindlicher oraler und akustischer Verwöhnung“.²² Die dritte Strophe steigere nicht nur den Weltschmerz, der hier zum Ausdruck gebracht werde, sondern verweise laut Schmidt auf die aus seiner Pubertät hervorgehende Identitätssuche.²³ Diese Strophe lasse sich als Hadern mit seinem Schicksal verstehen, da Nietzsches Weg, in die Fußstapfen seines Vaters zu treten, also als Geistlicher zu arbeiten, vorgegeben zu sein scheine. Die vierte Strophe leite in den Traum über, Bilder überblenden sich gegenseitig, um von dumpfem Läuten abrupt unterbrochen zu werden. Aus den letzten Strophen spreche Religionskritik ebenso wie romantische Ironie, die hier jedoch laut Schmidt gleichsam persifliert werde, da Nietzsche die Art seines Sichdistanzierens von den Lebensproblemen ironisiere.²⁴ Das dumpfe Läuten bringt Schmidt mit der Beerdigung Nietzsches Vaters in Verbindung.²⁵

Pia Daniela Volz geht mit ihrem psychoanalytischen Ansatz davon aus, dass das Wort Traum bei Nietzsche immer dann falle, wenn es gelte,

²⁰ Vgl. auch die Rezension von Walther, Helmut: Hermann Josef Schmidt: Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche. In: Aufklärung und Kritik 17 (2002), S. 200ff.

²¹ Vgl. Schmidt: Nietzsche absconditus (Anm. 2), S. 136-144.

²² Schmidt: Nietzsche absconditus (Anm. 2), S. 138.

²³ Vgl. Schmidt: Nietzsche absconditus (Anm. 2), S. 138f.

²⁴ Vgl. Schmidt: Nietzsche absconditus (Anm. 2), S. 140.

²⁵ Vgl. Schmidt: Nietzsche absconditus (Anm. 2), S. 143f.

„in ihrer schmerzhaften Konflikthaftigkeit schwer faßbare Gefühle zu überdecken und zugleich ins Wort zu bringen“.²⁶ Diese These führt sie zu der Frage, worin der Konflikt bei Nietzsche zwischen befriedigender Phantasiewelt und enttäuschter Realität genau bestehe. Volz geht dabei davon aus, dass sich das lyrische Ich, das sie mit Nietzsche gleichsetzt, mit seinen „pubertätsspezifischen Lebensproblemen“,²⁷ der Identitätsunsicherheit, auseinandersetze. Laut Volz thematisiere das Gedicht Nietzsches narzisstische Neurose, die sich konkret als Störung des Selbst-Regulations-Vermögens als Ergebnis einer zentralen Liebesversagung in der Kindheit definieren lasse und „die zwar dichterisch ausgesprochen, ironisiert, distanziert, aber nicht geheilt werden konnte“.²⁸ Demnach sei das Gedicht laut Volz Ausdruck für die gescheiterte Mutter-Kind-Beziehung. Nach dieser Interpretation stehen die „holden Träume“²⁹ für das sich Zurückphantasieren zu frühen Erfahrungen des Neugeborenen an die Brust der Amme.³⁰ Den kosmischen Tagtraum sieht Volz als Mutterleibs- bzw. als Schwangerschaftsphantasie an.³¹ Dass die Wünsche des lyrischen Ichs die Probleme aber nicht lösen können, zeige der Vers „Von Tag zu Tag vertrackter“,³² bevor es dann am Ende mit dem dumpfen Geläut und der Auseinandersetzung mit der Gottes-Gestalt um die Verschmelzungs-Sehnsucht mit dem „himmlischen [sic!] und dem irdischen Vater vor der Erkrankung“³³ gehe.

Beide Interpretationen zielen also darauf ab, über das Gedicht Einblick in Nietzsches psychische Verfassung zu erlangen. Dem Lebensalter Nietzsches beim Verfassen des Gedichts sowie dem frühen

²⁶ Volz: Narzißtische Traumstimmung und Traumdichtung beim jungen Nietzsche (Anm. 3), S. 385.

²⁷ Volz: Narzißtische Traumstimmung und Traumdichtung beim jungen Nietzsche (Anm. 3), S. 388.

²⁸ Volz: Narzißtische Traumstimmung und Traumdichtung beim jungen Nietzsche (Anm. 3), S. 389.

²⁹ BAW 1, S. 68, 1. Strophe, 1. Vers.

³⁰ Vgl. Volz: Narzißtische Traumstimmung und Traumdichtung beim jungen Nietzsche (Anm. 3), S. 391.

³¹ Vgl. Volz: Narzißtische Traumstimmung und Traumdichtung beim jungen Nietzsche (Anm. 3), S. 392f.

³² BAW 1, S. 69, Vers 35.

³³ Volz: Narzißtische Traumstimmung und Traumdichtung beim jungen Nietzsche (Anm. 3), S. 393.

Tod des Vaters kommt bei beiden Interpretationen eine besondere Bedeutung zu. Fraglich bleibt jedoch, ob die Kenntnis über (mögliche) psychologische oder biographische Momente wirklich zu einem besseren oder differenzierteren Verständnis des Gedichtes führt.³⁴ Hier wird die Ansicht vertreten, dass es sich bei dieser Herangehensweise an Nietzsches Lyrik um eine Lesart handelt, die aufgrund der Einseitigkeit keinesfalls die einzige bleiben sollte.

4. „Entflohn die holden Träume“ im Zeichen der „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“

Stattdessen wird die These aufgestellt, dass sich in diesem frühen Jugendgedicht Nietzsches bereits das literarisch relevante Begriffspaar ‚dionysisch‘/‚apollinisch‘ herausbildet, das Nietzsche in seinem althilologischen Erstlingswerk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“³⁵ im Jahr 1872, also 10 Jahre später, formuliert. Erste Vorarbeiten zu dieser Schrift veröffentlichte Nietzsche bereits Ende der 1860er Jahre, so dass zu vermuten ist, dass Nietzsche sich bereits zu einem früheren Zeitpunkt Gedanken über diesen Themenkomplex gemacht hat.

In Nietzsches ästhetischer Theorie, die er mit „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ entwickelt, vereinigen sich beide Elemente, das Apollinische und das Dionysische: Beide betrachtet Nietzsche als „künstlerische Mächte“, die „aus der Natur selbst, *ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers*, hervorbrechen, und in denen sich ihre Kunsttriebe zunächst auf directem Wege befriedigen.“³⁶ Apoll ist dabei als Sinnbild der Funktionen von Traumtätigkeit und Kunst modelliert.³⁷ Der Traum steht für die Idealisierung der Wirklichkeit, das Geträumte ist Erkenntnismittel für die Bewältigung des eigenen Lebens, indem der Träumende (individuelle) Elemente gelebter Wirklichkeit vom Abbild zum Vorbild korrigiert: „aus diesen Bildern deutet er [der Träumende] sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben.“³⁸ Bei Nietzsche

³⁴ Vgl. ausführlicher zu diesem Aspekt Figl: Interpretation der Jugendschriften Nietzsches (Anm. 19), S. 309-325.

³⁵ Vgl. KSA III, 1, S. 9-156.

³⁶ KSA III, 1, S. 30.

³⁷ Vgl. Triebenecker, Gerd Franz: Über die mimetische Funktion der Lyrik. In: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 3 (1995), S. 94.

³⁸ KSA III, 1, S. 27.

hat der Traum also anders als in der Romantik nichts Unheimliches oder Verwirrendes an sich.

Dionysos steht bei Nietzsche für den Rausch als Überwindung der Wirklichkeit, Überwindung von Grenzen, für die Auflösung des Ichs und die Aufhebung der Zeit: „Die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.“³⁹ Der Rausch ist mit der Musik verknüpft, aber nicht frei von Grauen; die Entfesselung, der Verlust der Individualität, birgt auch Gefahr.⁴⁰

Beide Kunsttriebe, das Apollinische und das Dionysische, müssen in der Lyrik miteinander verklammert werden, damit ein Kunstwerk funktionieren kann, „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“.⁴¹ Ziel des Lyrikers ist es nach Nietzsche also, im dionysischen Rauschzustand seine Individualität zu verlieren, mit dem Schmerz und Widerspruch der Welt eins zu werden, um das Ur-Eine erfahren zu können, das durch die von der apollinischen Traumeinwirkung ausgelösten Distanz zum Ur-Einen sprachlich greifbar wird.

Liest man nun mit diesen Kenntnissen von Nietzsches Ästhetik sein Jugendgedicht, lassen sich auffällig viele Parallelen zu diesen später systematisierten Gedanken finden: Die ersten drei Strophen demonstrieren, wie das lyrische Ich beginnt, seinen Weltschmerz zu formulieren. Diese Strophen gehen noch von einer pessimistischen Weltsicht in der Tradition Schopenhauers aus, von einem rauschhaften Zustand ist an dieser Stelle noch nichts zu erkennen. So heißt es in der „Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“, einer Schrift, die 1872/73 entstanden ist: „Was ist euer Dasein werth? Und wenn es nichts werth ist, wozu seid ihr da?“⁴² Die zentralen Verse der ersten drei Strophen, die aus einer Steigerungssituation heraus entstehen und in die Frage „Was leb ich noch, wozu?“⁴³ münden, greift Nietzsche also in seinen späteren Arbeiten wieder auf. Hier lässt sich bereits erkennen, dass Nietzsches philosophisches Werk von seinem lyrischen kaum zu trennen ist.

³⁹ KSA III, 1, S. 30.

⁴⁰ Vgl. Triebenecker: Über die mimetische Funktion der Lyrik (Anm. 37), S. 96.

⁴¹ KSA III, 1, S. 47.

⁴² KSA III, 1, S. 820.

⁴³ BAW 1, S. 68, 3. Strophe, letzter Vers.

Die vierte Strophe des Gedichts „Entflohn die holden Träume“ kann als Reaktion auf die pessimistische Weltsicht gelesen werden. Dazu passt auch eine Notiz Nietzsches aus dem Frühjahr 1870: „Einzig Möglichkeit des Lebens: in der Kunst. Sonst Abwendung vom Leben.“⁴⁴ Diese Hinwendung zur Kunst – angedeutet durch das „Schlummern auf grüner Haid“ und den (romantischen) Begriff der „Waldeinsamkeit“ – wird in den folgenden Strophen durch das rauschhafte Erleben des lyrischen Ichs beschrieben.⁴⁵ Wie auch die achte Strophe lässt sich die vierte Strophe als Gelenkstelle verstehen, in der jeweils ein Wechsel des Kunsttriebes stattfindet.

Im dionysischen, rauschartigen Zustand verliert der Künstler in den Strophen fünf bis sieben seine Individualität, er wird zu „Luft“, es findet eine Entgrenzung von Raum und Zeit statt. Das lyrische Ich schwebt durch das All und nimmt es in sich auf. Das Ticken der kosmischen Uhr, „Des Erdballs rostge Feder“⁴⁶ steht in dieser Lesart weniger für die kosmische Harmonie als vielmehr für das Musikalische, für den Takt. Der Weltumfang steht nicht für eine Schwangerschaftsphantasie, sondern für das ‚Ur-Eine‘, das sich nur im Rausch finden lässt. In der achten Strophe deutet der Tempuswechsel bei „Bewies“⁴⁷ eine Rückkehr in die Realität an. Die Grenzen von Raum und Zeit erhalten wieder Gültigkeit.

Erst durch die apollinische Traumeinwirkung kann das Gefühlte sprachlich formuliert werden. Die Erkenntnis, die aus dem Erlebten hervorgeht, mündet hier in eine Kritik des Christentums. Die Leerstelle im 36. Vers des Jugend-Gedichtes deutet an, dass die religionskritische Erkenntnis noch nicht in letzter Konsequenz gedacht bzw. ausgesprochen werden kann. Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Christentum setzt zu dieser Zeit erst ein und die Religionskritik ist noch nicht so radikal wie in späteren Jahren. Auch die ästhetische Theorie von der Verbindung des Traums und des Rausches deutet sich hier erst an, indem noch eine zeitliche Abfolge und kein paralleler Vorgang beschrieben wird.

Die letzten beiden Verse thematisieren das Aufwachen, wobei mit den Formulierungen „von schweren Träumen“ und „durch dumpfes

⁴⁴ KSA VII, 3[60], S. 76.

⁴⁵ BAW 1, S. 68, 4. Strophe, zweiter und vierter Vers.

⁴⁶ BAW 1, S. 68, 5. Strophe, dritter Vers.

⁴⁷ BAW 1, S. 69, 8. Strophe, dritter Vers.

Läuten“ die apollinischen und dionysischen Kunsttriebe noch einmal explizit aufgeführt werden, denn das dumpfe Läuten der Glocken ist bei Nietzsche mit einer düster rauschenden und damit dionysischen Melodie verbunden. Nur durch diese Verbindung kann nach Nietzsche wahre Kunst entstehen, die über die gängigen Sprachkonventionen hinausgeht. Nicht Nietzsche muss sich hier also hinter dem lyrischen Ich verbergen, sondern das lyrische Ich steht allgemeiner für den Künstler, den Lyriker.

5. Fazit

Die verschiedenen hier vorgestellten Analysen von Nietzsches Jugend-Gedicht „Entflohn die holden Träume“ zeigen, dass sich bereits im frühen Schaffen Nietzsches Gedanken erkennen lassen, die er in seinen späteren Arbeiten aufgegriffen und weiterentwickelt hat. Dass es eine enge Verbindung zwischen Nietzsches Leben und seinem Werk gibt, lässt sich nicht abstreiten, wie die Arbeiten von Hermann Josef Schmidt und Pia Daniela Volz gezeigt haben. Aber auch ohne psychoanalytische Rückschlüsse unter Berücksichtigung der Biographie Nietzsches kommt man bei der Analyse des Gedichtes „Entflohn die holden Träume“ zu Ergebnissen, die die enge Verflechtung von Nietzsches lyrischem und seinem philosophischen Werk erkennen lassen. Zum einen steht dann Nietzsches Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben im Mittelpunkt, darüber hinaus aber auch die Frage nach der Vereinigung apollinischer und dionysischer Kunsttriebe in der Lyrik.

The various analyses presented here of the poem Nietzsche composed in his youth “Entflohn die holden Träume” show that ideas are already present in his early works which are taken up again and further developed in his later works. There can be no doubt that there is a strong connection between Nietzsche’s life and his work, as Hermann Josef Schmidt and Pia Daniela Volz have demonstrated in their studies. But even without drawing psychoanalytic conclusions from Nietzsche’s biography, the results of an analysis of the poem “Entflohn die holden Träume” reveal a strong connection between Nietzsche’s lyrical and philosophical work. On the one hand Nietzsche’s discussion about the Christian faith is in the centre of focus, but beyond that there is the question of uniting budding Apollonian and Dionysian aspects of art in lyric poetry.

ÜBERWINDUNG VON VORURTEILEN UND NIETZSCHES IDEAL DES „GUTEN EUROPÄERS“

Key words: Prejudice, liberal culture, education, overcoming, the good European, middle classes, ideal, Nietzsche.

Wagners Werk als Musterbild des Deutschtums zu betrachten, ist für Thomas Mann die Frucht einer naiv-einfältigen und falschen Auffassung; aber gerade das, was das französiierende „Weltpublikum“ eines „Monte-Carlo-Europas“ als echt deutsch empfindet, ist eben mit „demokratisch-europäischem Öl gesalbte“ Musik, die im Unterschied zur echten Volkskunst von Brahms oder Schubert „modern, gebrochen und zersetzt, dekorativ, analytisch, intellektuell“ und „kosmopolitisch“ ist und dazu berufen scheint, „selbst einem Esel von Ausländer das Deutschtum interessant zu machen“.¹

In Thomas Manns berühmtem Roman „Doktor Faustus“ werden zwei Künstler, Wagner und Berlioz, einander gegenübergestellt. Diese Idee lässt sich schon viel früher bei Marcel Proust in „Sodome et Gomorrhe“ finden. Hier wird von einem Musikabend erzählt, wo ein jüdischer Bankier solange man „l'Enfance du Christ“ von Berlioz spielte, äußerst konsterniert schien; aber kaum hörte er die ersten Töne von „l'Enchantement du Vendredi-Saint“, so kehrte „l'expression de béatitude“ zu ihm zurück, „qui lui est habituelle en entendant“ dieser Musik.² So findet man hier früher als bei Th. Mann die Gegenüberstellung von Wagner und Berlioz: Zwar wird der Name des deutschen Komponisten nicht unmittelbar erwähnt, aber „l'Enchantement du Vendredi-Saint“ bzw. „Karfreitagszauber“ ist nichts anderes als das erste Bild des 3. Aktes aus dem „Parsifal“ von Wagner. Jedes Mal, wenn Proust über die Juden spricht, betont er ihre innerliche Nähe zu dem deutschen Phänomen. Im

¹ Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main 1968, S. 56-57.

² Proust, Marcel: À la recherche du temps perdu. Paris 1954, S. 1105.

2. Buch vergleicht der Jude, Nissim Bernard, den Schriftsteller Bergotte mit Chamisso's Schlemihl, denn „l'épithète de Schlemihl faisait partie de ce dialecte mi-allemand, mi-juif“ dieser Gestalt.³

Immer wenn bei Proust verschiedene Gestalten von den Juden reden, legen sie Wert darauf, dass sie Ausländer, Vertreter einer fremden Rasse sind, versuchen aber gleichzeitig dieses Volk wesensverwandt mit den Deutschen darzustellen.

In diesem Zusammenhang wäre noch ein Zitat aus dem „Doktor Faustus“ angebracht: „Wir sind international – aber wir sind pro-deutsch, sind es wie niemand sonst in der Welt, schon weil wir gar nicht umhinkönnen, die Verwandtschaft der Rolle von Deutschtum und Judentum auf Erden wahrzunehmen.“⁴ Die Analogie ist frappant. Nur sind diese Worte eine Art Parodie auf die theoretische Reflexion des jüdisch-deutschen Phänomens, von einem französisch-deutschen Peleleme, einer grotesken Figur Th. Manns, des in Paris wirkenden Trägers eines „polnisch-deutsch-jüdischen Namens“, Saul Fittelberg.

Der in den Pariser Salons akklimatisierte Jude Saul Fittelberg, dieser Sprössling des uralten, orientalischen Volkes, nahm die Funktion eines Vermittlers auf sich, indem er sich zum Ziel setzte, „den Unternehmer des Deutschtums“ zu repräsentieren und die geniale deutsche „Unwendigkeit und Uneleganz“⁵ mit der „Sphäre der Valse brillante“⁶ zu vermählen. Gerade dieses „internationale“ und „pro-deutsche“ Pathos verbindet ihn mit zahlreichen ähnlich konstruierten Figuren von Marcel Proust.

Das ist ein im Allgemeinen mehr oder weniger typisches Bild des assimilierten gebildeten Juden in Europa zwischen beiden Weltkriegen, der auf Modeerscheinung des fragwürdigen Philosemitismus bestimmter mondäner Kreise des Pariser *Fin de siècle* mit einem Zug nervöser Dynamik reagierte. Diese Nervosität, dieses zweideutige Hin und Her, diese „hintergründige Dämonie des Maskenwechsels“ (G. Simmel) bezeichnet die prominente Historikerin des Antisemitismus Hannah Arendt als „das von Proust so ausführlich besprochene Augurenlächeln

³ Proust: *À la recherche du temps perdu* (Anm. 2), S. 773.

⁴ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Berlin – Weimar 1975, S. 553.

⁵ Mann: *Doktor Faustus* (Anm. 4), S. 545.

⁶ Mann: *Doktor Faustus* (Anm. 4), S. 551.

der Clique“, das „nur geheimnisvoll anzeigte, was alle anderen Anwesenden längst wußten, nämlich daß in jeder Ecke des Salons der Gräfin sowieso noch ein Jude saß, der es nie zugeben durfte.“⁷ Habermas kommentierte diese Auffassung Arendts in seiner Schrift „Der deutsche Idealismus der jüdischen Philosophen“ folgendermaßen: „sie sollten Juden, aber nicht wie Juden sein“, da man ihnen in diesen bestimmten Kreisen mit dem merkwürdigen Kompliment Zutritt gewährte, dass man ihnen ihre Herkunft gar nicht mehr ansehe.⁸

Nietzsches Traum mit Hilfe fortwährender „Kreuzungen“ eine „Mischrasse [...] des europäischen Menschen“ herzustellen, bedeutete die Vernichtung der „nationalen Feindseligkeiten“ und des „künstlichen Nationalismus“, der genauso gefährlich wie der „künstliche Katholizismus“ ist. Das war gleichzeitig eine grundlegende Vorbedingung für die Erlangung seines Lebenszieles – der Erziehung des „guten Europäers“.⁹ In diesem visionären Prozess der „Verschmelzung der Nationen“ wird dem Judentum dank seinen altbewährten Eigenschaften die Funktion der unerlässlichen „Ingredienz“ zuteil, welche für „die Erzeugung einer möglichst kräftigen europäischen Mischrasse“ unersetzbar wäre. Wegen ihrer Tatkräftigkeit und hohen Intelligenz, ihres „in langer Leidenschule von Geschlecht zu Geschlecht angehäuften Geist- und Willenskapitals“¹⁰ sind die Juden für Nietzsche „ohne allen Zweifel die stärkste, zäheste und reinste Rasse, die jetzt in Europa lebt“.¹¹ Außerdem spricht er von einer „volkstümlich-moralischen Genialität“ dieses uralten Volkes, mit dem in dieser Hinsicht vielleicht noch eine „verwandt-begabte“ Nation –

⁷ Zitiert nach Habermas, Jürgen: Der deutsche Idealismus der jüdischen Philosophen. In: Jürgen Habermas. Philosophisch-politische Profile. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main 1981, S. 56.

⁸ Habermas: Der deutsche Idealismus (Anm. 7), S. 56.

⁹ Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 2. München 1980, S. 309.

¹⁰ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches (Anm. 9), S. 310.

¹¹ Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. In: Nietzsche, Friedrich: Kritische Gesamtausgabe in 40 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band VI-2. Berlin 1968, S. 201.

„Dolmetscher und Vermittler der Völker“¹² – die Deutschen zu vergleichen sind.

Das ist der große theoretische Hintergrund der wesensverwandten Konzeptionen von Th. Mann und M. Proust. Gerade hier liegen die Wurzeln der Deutung des Judentums als eines intermediär-international-prodeutschen Phänomens. Dieser Zusammenhang ist wichtig für das Verständnis des Sinnes der Mann'schen Worte:

Man spricht vom Zeitalter des Nationalismus. Aber in Wirklichkeit gibt es nur zwei Nationalismen, den deutschen und den jüdischen, und der aller anderen ist Kinderspiel dagegen, – wie das Stockfranzosentum eines Anatole France die reine Mondänität ist im Vergleich mit der deutschen Einsamkeit – und dem jüdischen Erwähltheitsdünkel [...] France – ein nationalistischer *nom de guerre*. Ein deutscher Schriftsteller könnte sich nicht gut ‚Deutschland‘ nennen, so nennt man höchstens ein Kriegsschiff. Er müßte sich mit ‚Deutsch‘ begnügen, – und da gäbe er sich einen jüdischen Namen, – oh, la, la!¹³

In „Jenseits von Gut und Böse“ spricht Nietzsche von jenen „kleinen Benebelungen des deutschen Geistes und Gewissens“, von jenen „kleinen“ „Anfällen von Verdummung“ und jenen „Störungen“, die über den Geist ziehen und bei den Deutschen „bald die antifranzösische Dummheit, bald die antijüdische“ epidemieartig auftreten lassen.¹⁴ Diese Worte würden zur Charakterisierung des bei Proust geschilderten französischen Geisteslebens durchaus adäquat passen, nur ist in diesem Falle die antifranzösische Dummheit durch antideutsche zu ersetzen. Der Streit zwischen den „echten“ Patrioten und Katholiken – *les antidreyfusards* – und den prosemitisch gestimmten Kosmopoliten – *les dreyfusards* – zieht sich als roter Faden fast durch das ganze Werk von Proust. Nur ein „guter Europäer“ ist imstande, jener periodisch auftretenden Epidemie

¹² Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* (Anm. 9), S. 309.

¹³ Mann: *Doktor Faustus* (Anm. 4), S. 553.

¹⁴ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse* (Anm. 11), S. 200.

standzuhalten, die bald dem Deutschen durch antifranzösisch-antijüdische Hysterie den Geist benebelt, bald bei den Franzosen einen wilden Hass gegen die Juden oder die Deutschen erweckt. Die Gestalt von Robert de Saint-Loup, des jungen Nachkommen des Guermantesschen Geschlechts, ist ohne allen Zweifel eine vereinigende und verbindende Erscheinung. In seinem Wesen und Inneren wird jegliche Epidemie der Geistesbenebelung der Epoche überwunden. Dieser Abkömmling des namhaften Stammes der französischen und überhaupt der ganzen europäischen Aristokratie vertritt während der Hysterie der antijüdischen Kampagne eine seinem Kreise völlig entgegengesetzte Position und heiratet schließlich die Jüdin Gilberte Swann. Während der wütenden antideutschen Psychose aber (inmitten des Ersten Weltkrieges) spricht dieser glänzende Offizier und Frontkämpfer mit einer erstaunlichen Unbefangenheit von der deutschen Kultur „avec cette indépendance des gens du front qui n’avaient pas la même peur de prononcer un nom allemand que ceux de l’arrière“.¹⁵ Jedes Mal bei der Erwähnung eines deutschen Kunstwerkes „il n’endonnait le titre qu’en allemand“.¹⁶ Und dieser Zögling der Nietzscheschen Geistesradition erwartete mit Ungeduld die Wiederkehr der Wagnerschen Oper, die der Krieg aus Paris verbannt hat und „qu’il espérait bien entendre après la guerre“.¹⁷ Er scherzte sogar über die Hoffnung einer deutschen Okkupation, um wieder Wagner hören zu dürfen: „Il faut décidément de l’arrivée des Allemand pour qu’on puisse entendre du Wagner à Paris.“¹⁸ Gerade Nietzsche und Wagner sind der Angelpunkt der „culture libérale“, die Robert de Saint-Loup in sich aufgenommen hatte.

Während man in Paris scherzhaft von der deutschen Okkupation phantasierte, um Wagners Musik zu hören, erschien hingegen in Deutschland einer ziemlich unbedeutenden Gestalt aus „Doktor Faustus“, dem völkischen Professor Gilgen Holzschuher, die Zusammenstellung des Berlioz-Wagner-Programms für einen Musikabend als eine durchaus geschmacklose und herausfordernde Geste, weil hinter diesen beiden

¹⁵ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 754.

¹⁶ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 754.

¹⁷ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 754.

¹⁸ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 758.

Namen für ihn „welsches Virtuosen- und deutsches Meistertum“ standen.¹⁹ Für diesen gebildeten „patriotisch“ gesinnten Philister bedeutete das eine Geschmacklosigkeit, die überdies nur schlecht eine politische Tendenz verberge. Allzusehr sehe sie nach deutsch-französischer Verständigung und Pazifismus aus.

Dementsprechend galt während des Ersten Weltkrieges, in dieser tragischen Periode für Europa, jegliche Aufforderung zur deutsch-französischen Versöhnung als Verrat und wurde als unpatriotische Haltung gebrandmarkt. In diesem Zusammenhang scheint durchaus interessant, inwieweit in jener dramatischen Epoche die spätere witzige Sentenz eines tatsächlich „guten Europäers“, Charles de Gaulle, akzeptabel sein könnte: „Europa ist ein Fleischgericht“, verkündete General de Gaulle einmal. „Frankreich und Deutschland sind das Fleisch mit einem Schuß Benelux-Soße, Italien ist das kleine Gemüse.“²⁰

Das Ideal des „guten Europäers“ ist jenes Grundpathos, das die geistige Verwandtschaft von Th. Mann und M. Proust bedingt. Nietzsches Traum von einem guten Europäer ist mit dem „ersten bewußten Kosmopoliten und Europäer“, dem Kulturaristokraten Erasmus von Rotterdam, verknüpft. Damit ist im abendländischen Denkraum gleichzeitig jene Geistesrichtung verbunden, die von der Idee der Vernichtung jeglicher Grenzen und sprachlicher Hindernisse zwischen den europäischen Völkern, von der Idee der Ersetzung des Nationalen durch das Übernationale besessen war. Mit Erasmus, mit der Gestalt dieses ungekrönten Königs des abendländischen Humanismus, ist in erster Linie Nietzsches Traum von einem guten Europäer verknüpft. Der Name von Erasmus aber wurde für Nietzsche neben den Namen von Petrarca und Voltaire zur „Fahne der Aufklärung“ selbst.²¹ Die von einem vornehmen, eleganten und feinen „guten Europäer“ schwärmende Geistesrichtung, die mit Erasmus ihren Anfang nimmt, erreicht in Nietzsches Lehre ihren Höhepunkt.

¹⁹ Mann: Doktor Faustus (Anm. 4), S. 606.

²⁰ Plötzlich Großmacht. In: Der Spiegel 51 (1967). Eingesehen unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46209564.html> (Datum des Zugriffs: 24. 01. 2014).

²¹ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches (Anm. 9), S. 47.

Als „Volk der Mitte“²² bezeichnete Nietzsche die Deutschen, die der Definition entschlüpfen und „damit schon die Verzweiflung der Franzosen“ sind.²³ Der Deutsche liebt die Wolken und alles, was „unklar, werdend, dämmernd, feucht und verhängt ist.“²⁴ „Der Deutsche *ist* nicht, er *wird*“, er „entwickelt sich“. „Entwicklung“ ist deshalb „der eigentlich deutsche Fund und Wurf im großen Reich philosophischer Formeln.“²⁵ Das ist aber gleichzeitig „ein regierender Begriff, der im Bunde mit deutschem Bier und deutscher Musik daran arbeitet, ganz Europa zu verdeutschen“. Diese Worte von Nietzsche findet man in etwas umgeänderter Form im „Zauberberg“: „Bier, Tabak und Musik“ – sagt Settembrini zu Hans Castorp – „Da haben wir Ihr Vaterland! Ich sehe, Sie haben Sinn für nationale Stimmung, Ingenieur. Sie sind in Ihrem Elemente.“²⁶

Das moderne Europa aber braucht laut Nietzsche eine „prickelnde und beizende Speise“, „die mit dem Gewürze des ganzen Orients und Occidents“ geschärft ist²⁷ und sehr interessant nach dem „ganzen Orient und Occident“ riecht.²⁸ Nur derartig exotische Speisen könnten dem kultivierten und verfeinerten Geschmack des verwöhnten Europäers entsprechen. In dieser Hinsicht findet man laut Nietzsche, „die berühmtesten Küchenmeister dieser modernen Menschen [...] bekanntlich bei den Franzosen, die schlechtesten bei den Deutschen“,²⁹ und darüber brauche man gar nicht zu staunen bei der echt „bäurischen Gleichgültigkeit“ gegen Geschmack, welche die „deutsche Seele“ an den Tag legte.³⁰ Eine solche „bäurische Gleichgültigkeit“ gegenüber dem Geschmack hat aber eine lange Vorgeschichte und ist unmittelbar mit dem Namen eines deutschen

²² Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse (Anm. 11), S. 192.

²³ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse (Anm. 11), S. 192.

²⁴ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse (Anm. 11), S. 193.

²⁵ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse (Anm. 11), S. 193.

²⁶ Mann, Thomas: Der Zauberberg. Berlin 1956, S. 161.

²⁷ Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 1. München 1980, S. 389.

²⁸ Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen (Anm. 27), S. 390.

²⁹ Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen (Anm. 27), S. 390.

³⁰ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse (Anm. 11), S. 194.

Bauern verbunden, den Dostojewski in seiner berühmten Schrift „Deutschland, das protestierende Reich“ ernsthaft und spöttisch in russischer Manier Martin Iwanowitsch Luther (Мартын Иванович Лютер) nennt.³¹

Luthers feindliche Haltung gegenüber der Prunksucht, dem Luxus, gegenüber allem, was „keinem Nutz dienet“ und keine funktionelle Zweckbestimmung hat, determinierte jenen durch streng-enthaltssame Askese geprägten Geschmackssinn, der den nordisch-germanisch-protestantischen Lebensstil formte. Luthers Ermahnung zur Sparsamkeit war grundlegend für diese Existenz- und Denkform: „der ausländische Kaufhandel, der aus Kalikut und Indien dergleichen War herbringt, als solch kostlich Seiden und Goldwerk und Wurze, die nur zur Pracht und keinem Nutz dienet und Land und Leuten das Geld aussüget, sollt nicht zugelassen werden.“ Er verlangte die Ersetzung von Seide und Sammet durch einfaches Material, „das zur ziemlicher ehrlicher Kleidung einem iglichen Stand redlich dienet.“³²

In jener Epoche, da Paolo Veronese mit Hilfe der prächtigen Farben und prunkvollen Details das Bild der genußfreudigen Nobilität seiner Zeit nicht ohne Begeisterung vermittelte und das ganze Europa einem wahren Genuss- und „Gewürzwahnsinn“ verfallen war, verordnete Luther statt des ausländischen Weines, der „Wurze“, „Spezerei und allerlei Prangen“ die Verwendung jener natürlichen Nahrung, die Gott „aus der Erden gibt.“³³ Eben darin liegen die Wurzeln des echten nordisch-germanisch-protestantischen Ethos der Feindseligkeit gegen „greuliche“ und „geudische“ Verschwendung, gegen orientalische Prunksucht. Denn eine bestimmte Einstellung zu Prunk und Luxus, welche Fernand Braudel für das Hauptglied und Hauptziel der ewigen „sozialen Komödie ohne Ende und ohne Anfang“³⁴ hält, prägt jede Kultur und Gesellschaft in sozialer, psychologischer, wirtschaftlicher oder historischer Hinsicht. Gerade diese

³¹ Vgl. Ф. М. Достоевский, *Дневникписателя*, Петербург 1956, т. 11, S. 11.

³² Luther, Martin: *Von Kaufshandlung und Wucher*. In: *Hutten-Müntzer-Luther. Werke in zwei Bänden*. Herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar. Band 2. Berlin – Weimar 1989, S. 185.

³³ Luther, Martin: *An den christlichen Adel deutscher Nation*. In: *Hutten-Müntzer-Luther (Anm. 32)*, S. 97.

³⁴ Ф. Бродель, *Структуры повседневности*, Москва 1986, т. 1, S. 200.

orientalische Prunksucht, die Vorliebe für Luxus, Üppigkeit und Pracht, verschmolzen mit der strengen, majestätisch erhabenen Feierlichkeit des Katholizismus, spielte eine entscheidende Rolle bei der Formierung der Existenzform, des Geschmacks und des Lebensstils der „frühklugen Geschwister“ der Deutschen, wie Novalis Spanier, Italiener und Franzosen nannte. Der Deutsche ist im Unterschied zu ihnen lange ein „dummes Kind“, ein „Hänschen“ gewesen; „Er dürfte aber wohl bald der Hans aller Hänse werden.“³⁵

Die Hypertrophie des Ästhetizismus oder der Kult des guten Geschmacks herrscht im ganzen Werk von M. Proust. Der gute Geschmack wird zur Norm und zum leitenden Grundsatz, er hält wie ein schützender Genius im mondänen Salon oder Theater, am Strand oder im Restaurant Wache. Dieser Kult verwandelt z.B. Möbelstücke in Kunstwerke; man denke in diesem Kontext an lange Gespräche über den ‚style Empire‘ und ‚meubles Empire‘.

Auf diese Weise verlieren faktisch Kleidung, Möbel, Schmuck und sogar die Speise ihre ursprüngliche utilitaristische Zweckbestimmung, ihre primäre Funktion. Alles wird in die Sphäre des Ästhetischen transponiert. Jeder beliebige alltägliche Gegenstand erhält neben der grundlegenden, ursprünglich funktionalen Zweckbestimmung noch eine zusätzliche Bedeutung, was ihre endgültige Realisation in einem künstlerischen Glanzstück findet. Das übermäßig zugespitzte Wahrnehmungsvermögen des Individuums, das durch jahrhundertealte Tradition erzogen wurde, ermöglicht ihm, jedem einfachsten alltäglichen Gegenstand oder Detail unfehlbar eine entsprechende Definition oder Analogie aus der Kunstsphäre gegenüberzustellen.

In germanisch-protestantischer Tradition wird die fremde, unannehmbare Luxusidee durch die Sehnsucht nach der Erwerbung eines „größeren Schmucks“ im lutherschen Sinne ersetzt. Nur durch Aneignung dieses „größeren Schmucks“ könnten sich die Deutschen helfen, die von den „umliegenden Länder[n]“ in den üblen Ruf der „Bestien und tolle[n] Tier[e]“ gebracht wurden. Mit diesem ‚größeren Schmuck‘ sind „die

³⁵ Novalis: Blütenstaub. In: Novalis: Werke in einem Band. Herausgegeben von Hans-Dietrich Dahnke. Berlin – Weimar 1984, S. 289.

Künste und Sprachen“,³⁶ Gelehrsamkeit und Wissenschaften gemeint, die dem „armen jungen Volk“³⁷ der Deutschen in Zukunft „gulden Jahre“³⁸ versprochen.

Auf diese Weise entschädigt Luther das „arme junge Volk“ Deutschlands für den Verlust des äußerlichen Schmucks mit dem kostbareren und glanzvolleren inneren Schmuck. Der Kult des guten Geschmacks wird hier durch das deutsche Phänomen, durch den Kult der Bildung ersetzt.

Nach Luther, diesem „metaphysisch-religiösen“ Erlebnis, war „das Ereignis Goethe’s“ das „große künstlerische Erlebnis Deutschlands“.³⁹ Goethe ist als deutsche Erscheinung die Verkörperung der Mitte zwischen dem feinen Humanisten und Kosmopoliten Erasmus und der Verkörperung des Deutschtums und der Volkstümlichkeit durch Luther.

Mit der Erhebung des spezifisch deutschen Begriffs der Bildung zum erzieherischen Prinzip übernahm Goethe, „dieser Pädagoge von Geblüt“,⁴⁰ „der Herr und Meister einer deutschen Bildungsepoche“,⁴¹ das geistige Erbe Martin Luthers, eines anderen Pädagogen „von herausfordernd nationalem Gepräge“.⁴² Goethe, „dieser leidenschaftliche Erzieher“,⁴³ legte den Grundstein zu jener großen Tradition in der Literatur, die den Namen des Erziehungs- und Bildungsromans trägt. Darin offenbaren sich seine Grundhaltung und Grundpathos.

Wie bereits erwähnt ist „Bildung“ ein spezifisch deutscher Begriff, der in der deutschen Kulturgeschichte unmittelbar mit Goethe verbunden ist, der seinerseits einen Denker wie Nietzsche erzogen hat: „Die Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Goethe und Nietzsche ist so deutlich wie die zwischen Goethe und Luther“,⁴⁴ meint Th. Mann.

³⁶ Luther: Von Kaufshandlung und Wucher (Anm. 32), S. 162.

³⁷ Luther: Von Kaufshandlung und Wucher (Anm. 32), S. 159.

³⁸ Luther: Von Kaufshandlung und Wucher (Anm. 32), S. 180.

³⁹ Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen (Anm. 1), S. 208.

⁴⁰ Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen (Anm. 1), S. 193.

⁴¹ Mann, Thomas: Adel des Geistes. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke. Band 10. Berlin 1956, S. 91.

⁴² Mann: Adel des Geistes (Anm. 41), S. 193.

⁴³ Mann: Adel des Geistes (Anm. 41), S. 193.

⁴⁴ Mann: Adel des Geistes (Anm. 41), S. 148.

Nietzsche, der seine grenzenlose Begeisterung für Goethe das ganze Leben hindurch behielt, schrieb über diesen „Herrn und Meister“ der deutschen Bildungs Epoche: Goethe sei „der einzige deutsche Künstler der Schrift, der jetzt noch nicht veraltet ist, - weil er eben so wenig Schriftsteller als Deutscher von Beruf sein wollte“.⁴⁵ Gerade Nietzsches Lehre diente dem französischen Schriftsteller Marcel Proust als einzigartige Brücke, die ihn in jene Sphäre führte, wo der Kult der Erziehungs-, Entwicklungs- und Bildungsidee herrscht. Hinter der glänzenden, schillernden Form dieses riesigen Prosawerks („À la recherche du temps perdu“), das voller französischer Eleganz, Ironie, Skepsis und Dialektik ist, verbirgt sich eine große und ernste Intention, die von der französischen epischen Tradition abweicht und dementsprechend keine Gesellschaftskritik französischer Observanz ist, sondern an die deutsche Tradition des Bildungs- und Entwicklungsromans anknüpft.

Da der Mittelstand der Nährboden der bildungsbeflissenen „lichtsuchenden“ Jugend ist, gleicht die Erziehung der Mannschen Helden, Adrian Leverkühn und Hans Castorp, der „Prinzenerziehung“. Die Erziehung des Geistesaristokraten, des Bürgers, darf der echten „Prinzenerziehung“ in keinerlei Hinsicht nachstehen, weil das metaphysisch-aristokratische Bewusstsein des deutschen Bürgertums seine Selbstkenntnis als Adel des Geistes bedingt. So war für Th. Mann „alle Herkunft, alles Herkunftsbewußtsein im Geist aristokratisch“.⁴⁶ Er hielt sich für den „Zögling“ und „bewußten Abkömmling“ jener „großen Heimatwelt“, welche „die bürgerliche Geisteswelt“ des „germanisch-protestantischen Aristokratismus“⁴⁷ heißt. „Alles Deutsche, das aus Bürgerlichkeit ins Geistige wuchs“,⁴⁸ ist für Th. Mann in jener würdigen bürgerlichen Heimat lachend zu Hause, die Goethes Frankfurter Elternhaus symbolisiert. Th. Mann ist der geistige Erbe von Goethe, dem „seine edelbürgerliche Geburt so lieb“ war, dass „ihm das Adelsdiplom, als

⁴⁵ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches (Anm. 9), S. 483.

⁴⁶ Mann: Adel des Geistes (Anm. 41), S. 122.

⁴⁷ Mann: Adel des Geistes (Anm. 41), S. 225.

⁴⁸ Mann: Adel des Geistes (Anm. 41), S. 203.

er es in Händen hielt, ‚nichts, gar nichts‘ bedeutete.“ „Wir Frankfurter Patrizier,“ sagte er, „hielten uns immer dem Adel gleich.“⁴⁹

Bei Proust aber erscheint Robert de Saint-Loup als Versinnbildlichung der geistig-leiblichen Aristokratie. Die Idee der „Herstellung einer geistig-leiblichen Aristokratie“ stammt von Nietzsche. Sie weicht von der vorwiegend auf das Bürgertum orientierten Tradition Luthers und Goethes ab. Hier wird der Kult der Bürgerlichkeit durch den Kult der überbürgerlichen Vornehmheit ersetzt, indem eine Art Synthese vom leiblichen Geblütsadel und dem Adel des Geistes angestrebt wird. Als Verkörperung dieses Nietzscheschen Ideals erscheint bei Proust Robert de Saint-Loup. Seine noble Herkunft bedingte seine adlige Anmut, die er „par la naissance“ und „de sarace“⁵⁰ geerbt hatte. Andererseits genoss er als Zögling die „culture libérale“, welche „en somme, entièrement sympathique“⁵¹ war und ihn mit dem Gedankengut Hegels und Nietzsches, mit der Musik Wagners und Schumanns vertraut machte. Saint-Loup personifiziert das Nietzschesche Ideal der neuen „noch namenlosen Zukunftswelt“,⁵² das weder rein aristokratischer noch rein bürgerlicher Provenienz ist, „chez Saint-Loup, de quelque façon que les défauts des parents se fussent combinés en une création nouvelle de qualités, régnait la plus charmante ouverture d’esprit et de cœur.“⁵³

Es ist bezeichnend, dass das „Pathos der Distanz“ des Geburts- und Geblütsadels sowie der Geistesaristokratie grundverschieden ist. Die Empfindung der eigenen Überlegenheit gegenüber der fremden Inferiorität ist in beiden Fällen prinzipiell different. Für das auf unteilbare Ganzheit ausgerichtete Bewusstsein der absoluten Mitte des Bürgers ist die Spaltung der eigenen Substanz in einen „guten“ und „schlechten Deutschentisch“, in zwei ewiglich voneinander getrennte und abgesonderte Welten beinahe unvorstellbar, was im „Zauberberg“ durch das Sinnbild des „guten“ und „schlechten Russentisches“ objektiviert wird. Bei Proust entspricht dem Paradigma des „guten“ und „schlechten Russentisches“ ein

⁴⁹ Mann: Adel des Geistes (Anm. 41), S. 203.

⁵⁰ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 413.

⁵¹ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 752.

⁵² Mann: Adel des Geistes (Anm. 41), S. 122.

⁵³ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 408-409.

euphemistischer Begriff des „kleinen“ und „großen Saales“ eines teuren Pariser Restaurants, denn der „kleine“ oder „gute“ Saal ist nur für Aristokratie reserviert. Er ist für die Gäste des „großen“ oder „schlechten“ Saals, für einfache Sterbliche, unzugänglich und das Betreten der Schwelle des „petite salle“ bedeutet für sie den Eintritt in eine andere Welt, in einen anderen kosmischen Raum. Die Vermengung und „familiarité“ zwischen den Gästen dieser beiden Säle wird als katastrophenartige „cataclysmé“⁵⁴ aufgefasst.

Nach einem langjährigen, erschöpfenden, ergebnislosen Kampf entsann sich eine durchaus interessante Proustsche Gestalt, Mme de Cambremer, der es nicht gegönnt war, in die oberste Schicht der Pariser Salons zu gelangen, dass sie eine außerordentlich kluge Frau war und „d'abordait d'une intelligence“¹.⁵⁵ So wandte sich diese vom Snobismus geplagte Frau nach ihrem Misserfolg dem gründlichen Studium Schopenhauers zu, und Schopenhauer half ihr, ihre schwere Enttäuschung zu verschmerzen. Sie hegte keinen Wunsch mehr sich unter der *crème de la crème* zu bewegen, aber „le désir perdu de celle-ci de fréquenter le grand monde, ce que le grand monde juge le plus sévèrement“, brachte dieser klugen Frau den Ruf eines „Idioten“⁵⁶. Denn es gibt nichts Verderblicheres für den mondänen Erfolg als in den üblen Ruf eines Blaustrumpfs – „insupportable bas-bleu“ – zu kommen.

Dieser Frau von bürgerlicher Herkunft gelang es nicht in die Sphäre des „kleinen Saals“ einzudringen, obwohl sie in die Adelsfamilie de Cambremer eingeheiratet hatte, weil der nur für die höchste Aristokratie reservierte „kleine Saal“ seinerseits in noch verschiedenwertige, noch winzigere unzugängliche und verschlossene Säle, d.h. in verschiedenrangige Salons zerfällt. Aus diesem Grund blieb Mme de Cambremer vor der für sie immer verschlossenen „porte de la haute société aristocratique, où personne ne la recevait“ stehen.⁵⁷ Den Weg versperrte ihr ein mystischer, magischer, metaphysischer Gegenstand,

⁵⁴ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 407.

⁵⁵ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 811.

⁵⁶ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 740.

⁵⁷ Proust: À la recherche du temps perdu (Anm. 2), S. 665.

eine Art Demarkationslinie: „le paillasonusé“⁵⁸ von Guermantes oder die Guermantessche Fußmatte.

Indem die Guermantessche „Fußmatte“ den astronomischen Kosmos in verschiedenwertige ästhetische Sphären teilt, erweisen sich Schönheit, Eleganz, Schick, Rassigkeit, Grazie und Anmut des „kleinen Saals“ der Vulgarität, Banalität, Uneleganz, Einförmigkeit, Derbheit und Fadheit des „großen Saals“ entgegengesetzt. In diesem Fall tritt eine sehr interessante Wechselbeziehung zwischen abstrakt-quantitativen und konkret-qualitativen Kriterien zutage. Das Phänomen des Ästhetischen erscheint der Kategorie des Kleinen direkt proportional. Die Sphäre des Schönen, des Ästhetischen darf nicht der für jedermann zugängliche „große Saal“, sondern bloß der mit der Guermantesschen „Fußmatte“ abgeordnete „kleine Saal“ sein. Gleichzeitig dringt mit dem quantitativen Kriterium, d.h. mit dem Begriff der Kleinheit-Minderheit, auch das Prinzip des Gesellschaftlichen, des Sozialen unsichtbar ein. Deswegen findet man im Proustschen Romanzyklus nicht nur die Synthese von Astronomie und Ästhetik, sondern auch die „Melange“ von Snobismus und Astronomie (le snobisme et l’astronomie).⁵⁹

Thomas Manns Hans Castorp, dieser junge lichtsuchende Deutsche, aber erscheint selbst als Zentrum, deswegen braucht er nicht einen äußerlichen, entfernten Zentralpunkt zu suchen. Die wesensfremde Welten scheidende Grenzlinie befindet sich für ihn, im Unterschied zum jungen Pariser M. Prousts, nicht an der Schwelle des zentralen Salons, des aristokratischen Zentrums der zentralen Stadt des Landes. „Gegen den Salon der Welt“ bleibt er ebenso gleichgültig wie sein hochmütiger und genialer Landsmann, der Bauernsohn Adrian Leverkühn, dessen Wesen „aus hochmütiger Weltscheu, dem altdeutschen Provinzialismus [...] und einem ausgesprochenen Gesinnungskosmopolitismus“⁶⁰ zusammengestellt wird. In beiden ist eher die aktuelle Potenz des Weltbürgers als die Veranlagung zum Weltmann vorhanden.

Die Personifizierung des Nietzscheschen Ideals lässt sich bei Proust eindeutig in der Figur Robert de Saint-Loup finden. In diesem mit fast

⁵⁸ Proust: *À la recherche du temps perdu* (Anm. 2), S. 30-31.

⁵⁹ Proust: *À la recherche du temps perdu* (Anm. 2), S. 172.

⁶⁰ Mann: *Doktor Faustus* (Anm. 4), S. 224.

allen bedeutenden europäischen Fürstenhäusern verwandten und mit der im Geiste des „jüdischen Internationalismus“ erzogenen Hebräerin Gilberte Swann verheirateten glanzvollen Nachkommen des Guermantesschen Geschlechts vereint sich die germanische und romanische Welt; denn dieses alteingesessene Geschlecht nimmt seinen Ursprung in einem uralten deutsch-französischen Stamm. Das in den Adern dieses intellektuellen Edelmanns fließende deutsch-französisches Blut erinnert an die einstmalige Einheit Europas. Es ist Symbol der einstigen Verbundenheit und Zusammengehörigkeit des Abendlandes. Als Ergebnis seiner besonderen Geistesanlage, Erziehung und Bildung, macht ihn die „liberale Kultur“ zum Vorbild des „guten Europäers“, da er über alle nationalen, religiösen und kulturellen Vorurteile erhaben ist.

Hier wird der Kult der Bürgerlichkeit durch den Kult der überbürgerlichen Vornehmheit ersetzt, indem eine Art Synthese vom leiblichen Geblütsadel und dem Adel des Geistes angestrebt wird. In diesem Sinne wird die Überwindung von allen Vorurteilen der Epoche möglich, und somit wird auch Nietzsches Ideal des „guten Europäers“ zur Realität.

Nietzsche's dream to create a "crossbreed" of the European through continual "hybridizations" signified the annihilation of all kinds of national-confessional animosities. At the same time, this was the fundamental precondition for the attainment of his main goal – the education of the "good European". Within this process of "the fusion of the nations" he considered the Germans to be "the translators and mediators of the peoples". The Jewry was seen as an indispensable "ingredient" for the "education of a powerful European crossbreed".

This is precisely the base of the interpretation of Jewry as an intermediary-international-pro-German phenomenon in the novels of Proust and Thomas Mann. The ideal of the "good European" is the basic pathos that determines the spiritual affinity between Thomas Mann and Proust.

Here the cult of the bourgeois is replaced with the cult of supra-bourgeois nobility that strives towards a certain synthesis between the bodily nobility by blood and the nobility by spirit. In Proust's novel,

Robert de Saint-Loup as a symbol of the idea of spiritual-bodily aristocracy embodies this Nietzschean ideal. Thanks to the “liberal culture” Saint-Loup’s nature overcomes any kind of the epochal epidemics of spiritual obfuscation. Saint-Loup personates the Nietzschean ideal of the new “yet nameless world of the future” whose provenance would be neither aristocratic nor bourgeois. Saint-Loup, the intellectual nobleman of German-French extraction and married to a Jewess, is the remembrance of the past unity of Europe.

„NIETZSCHE MILITANS“
THOMAS MANNS NIETZSCHE-REZEPTION IM SPIEGEL
SEINER ESSAYS

Key words: reception, modernity, Christianity, psychology, romanticism, irony.

Man verzeihe mir, dass ich überall Nietzsche sehe und nur ihn...
(Thomas Mann: „Betrachtungen eines Unpolitischen“)

Man kann heute, im Rückblick auf das 20. Jahrhundert, ohne das Risiko einer Übertreibung behaupten, dass Nietzsche der einflussreichste Philosoph des vergangenen Jahrhunderts war. Mag sein, dass seine Wirkung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nachließ, doch wäre es schwer zu leugnen, dass er jahrzehntelang, eigentlich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, die intensivste Wirkung auf ganze Generationen von Dichtern und Denkern ausübte. Das gilt allerdings nicht nur für Deutschland, sondern auch für andere Kulturen; man denke etwa an Franzosen wie Georges Bataille¹ oder Albert Camus, an Italiener wie Gabrielle D’Annunzio, an Niederländer wie Albert Verwey oder Menno ter Braak,² um nur eine Ahnung davon zu bekommen, welche sowohl räumlich als auch zeitlich weitreichende Wirkung Nietzsche außerhalb der Grenzen Deutschlands ausübte. Der geistigen Ausstrahlung seiner Philosophie konnten die Deutschen am wenigsten ausweichen: Es gibt kaum einen deutschen Dichter von der Zeit des Realismus bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein und teilweise darüber hinaus, der sie nicht in

¹ Dazu Pornschlegel, Clemens: Gottes Sehnsucht. Nietzsche und Bataille. In: Clemens Pornschlegel und Martin Stingelin (Hg.): Nietzsche und Frankreich. Berlin 2009, S. 223-240.

² Dazu Henrard, Roger: „Menno ter Braak in het licht van Friedrich Nietzsche“. Hasselt 1963.

irgendeiner Form registriert, rezipiert oder reflektiert hätte. Gottfried Benn sprach in Bezug auf Nietzsche sogar von dem „größten Ausstrahlungsphänomen der Geistesgeschichte“ und brachte damit die Bewunderung einer ganzen Dichtergeneration für Nietzsche zum Ausdruck. Die Formulierung mag zwar hyperbolisch klingen, dennoch traf sie den Kern der Dinge: Nietzsche blieb für die Dichter in seiner Nachfolge der Philosoph *par excellence*, von dem sie sich leiten und inspirieren ließen. Dieser „Ausstrahlung“ Nietzsches entgingen weder die Naturalisten noch die Expressionisten, weder die Dichter der Wiener Moderne (etwa Hugo von Hofmannsthal) noch jene des George-Kreises, weder Hermann Broch noch Robert Musil, weder Hermann Hesse noch Thomas Mann.

Die Literatur zu Nietzsche ist heute schier unüberschaubar, und selbst die Zusammenstellung einer Liste von Untersuchungen zu seiner Wirkungsgeschichte würde jeden Rahmen sprengen. Selbst wenn man sich auf seine Rezeption bei Thomas Mann einschränkt, hat man es nicht leicht, denn im Dschungel der Thomas Mann-Forschung führen ziemlich viele Pfade zu Nietzsche. Thomas Manns Nietzsche-Rezeption ist sogar einer der häufigsten Gegenstände der Thomas-Mann-Forschung; sie hat ihre eigene, sich nunmehr über mehrere Jahrzehnte erstreckende Geschichte, die an sich schon eine selbstständige Untersuchung verdienen würde. Ein schlichter Überblick der philologischen Arbeiten zum Thema könnte indes mit jener grundlegenden Untersuchung von Hans Peter Pütz (1963) beginnen, deren Gegenstand die Kunst und die Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann bildet und die der Spur jener zentralen Problematik bei Thomas Mann folgt, die ihre Wurzeln eindeutig bei Nietzsche hat. Spätestens seit dem Erscheinen von Pütz' Buch ist klar geworden, dass die Selbst-reflexivität der Kunst und des Künstlers, die Berührung mit dem Ästhetizismus der Jahrhundertwende, die Thomas Manns Schaffen charakterisiert, ohne ihre Verbindung zu Nietzsches Kunstphilosophie schwer zu verstehen ist.

In den folgenden Jahrzehnten haben sich dann die Studien zum Thema Nietzsche und Thomas Mann vervielfacht. Allein in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts entstanden diesbezüglich mehrere Monographien und eine Reihe von Aufsätzen, deren schlichte

Aufzählung eine lange Liste ergeben würde. Ganze Romane Thomas Manns wurden vor dem Hintergrund von Nietzsches Philosophie betrachtet, so natürlich sein „Nietzsche-Roman“ „Doktor Faustus“,³ aber etwas überraschend auch „Der Zauberberg“, in dem praktisch in allen Kapiteln Spuren von Nietzsches Philosophie entdeckt wurden⁴ – und zwar nicht nur im Schnee-Kapitel, in dem sich das Dionysische ziemlich deutlich kundtut. Auch die Bedeutung Nietzsches für die Problematik der Dekadenz bei Thomas Mann (so vor allem in den „Buddenbrooks“) hat die Forschung nicht übersehen.⁵ Christoph Schmidt widmet sich in seiner Monographie mit dem Titel „Ehrfurcht und Erbarmen“ (1997) Thomas Manns Nietzsche-Rezeption von 1914 bis 1947, in die auch Thomas Manns berühmte Essays „Die Betrachtungen eines Unpolitischen“ (1918) und „Nietzsches Philosophie im Lichte unsrer Erfahrung“ (1947) Eingang fanden. So konnte einem nuancierten und Wandlungen unterworfenen Nietzsche-Bild Thomas Manns nachgegangen werden, das auch manche Dichotomien nicht entbehrt. Es ließ sich u.a. feststellen, dass Thomas Mann Nietzsche nicht nur als Psychologen und Ästheteten zu schätzen wusste, sondern ihn sogar instrumentalisierte, wenn es ihm darum ging, das Konzept eines demokratischen Deutschlands und eines humanistischen Ideals auf Nietzsche zu begründen. Die Mythisierung Nietzsches erweist sich dabei als eine Denktendenz des frühen Thomas Mann, während der spätere Essay ihn als einen Nietzsche-Kritiker ausweist.

Ein häufiger Zugang zu Thomas Manns Werk ist seine Verortung im Kontext des „Dreigestirns“ Schopenhauer-Nietzsche-Wagner. Man kann auf diese Weise etwa die Früherzählung „Tonio Kröger“ oder, in einer viel spezifischeren Deutung, die bei Mann vorhandene Erlösungsthematik⁶ am

³ Vgl. Saariluoma, Liisa: Nietzsche als Roman: Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen 1996.

⁴ Vgl. Joseph, Erme: Nietzsche im „Zauberberg“. Frankfurt am Main 1996.

⁵ Vgl. Evers, Meindert: Das Problem der Dekadenz. Thomas Mann & Nietzsche. In: Hans Ester und Meindert Evers (Hg.): Zur Wirkung Nietzsches: Der deutsche Expressionismus, Menno ter Braak, Martin Heidegger, Ernst Jünger, Thomas Mann, Oswald Spengler. Würzburg 2001, S. 51-98.

⁶ Vgl. Hickel, Werner: „Freund Hain“, die erotische Süßigkeit und die Stille des Nirwanas. Thomas Manns Rezeption der Erlösungsthematik zwischen Schopenhauer, Nietzsche und Wagner. Hamburg 1997.

Querschnitt der Wirkungsgeschichte der drei ‚Geister‘ platzieren.⁷ Den Anlass zu einer solchen Kontextualisierung in der Nachfolge von Schopenhauer, Wagner und Nietzsche bot allerdings Thomas Mann selbst, der mit Bekenntnissen und Selbstdeutungen nie karg war. Eines seiner bekanntesten Zitate aus dem Kapitel „Einkehr“ in den „Bekenntnissen eines Unpolitischen“ lautet:

Die drei Namen, die ich zu nennen habe, wenn ich mich nach den Fundamenten meiner geistig künstlerischen Bildung frage, diese Namen für ein Dreigestirn ewig verbundener Geister, das mächtig leuchtend am deutschen Himmel hervortritt, – sie bezeichnen nicht intim deutsche, sondern europäische Ereignisse: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner.⁸

Die Bedeutung von Schopenhauer und Wagner für Thomas Manns Kunst ist ebenfalls kaum zu überschätzen, doch hat ihn wohl kein anderer Denker so lang und intensiv beschäftigt wie Friedrich Nietzsche. Man spricht heute mit Recht von einer lebenslangen Nietzsche-Rezeption Thomas Manns,⁹ womit dieser zu den berühmtesten und konsequentesten Nietzsche-Interpreten unter den Literaten um die Jahrhundertwende und danach gehört.¹⁰ So ist es nicht verwunderlich, dass selbst in Studien, deren Hauptakzent eben nicht auf Manns Nietzsche-Rezeption liegt, Nietzsche nicht selten als ein unumgänglicher Referenzpunkt in Manns Denken und Schaffen angesehen wird. Es geht mithin um ein häufig diskutiertes, breit gefächertes Thema, das sich im Rahmen eines Beitrags

⁷ Vgl. Schröder-Augustin, Markus: *Décadence und Lebenswille*. „Tonio Kröger“ im Kontext von Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. In: *Wirkendes Wort* 1998 (48), H. 2, S. 255–274.

⁸ Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Band 10. Frankfurt am Main 1990, S. 71f. Im Folgenden zitiert unter der Sigle GW.

⁹ Vgl. Körber, Thomas: *Thomas Manns lebenslange Nietzsche-Rezeption*. In: *Wirkendes Wort* 52 (2002), H. 3, S. 417–440.

¹⁰ So widmete auch Theo Meyer in seinem Buch „Nietzsche und die Kunst“ Thomas Mann ein selbständiges Kapitel unter den anderen Klassikern der Moderne (Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen – Basel 1993).

gewiss nicht vollständig umfassen lässt, so dass man sich auf einige Aspekte einschränken muss, will man etwas Kohärentes über Manns Nietzsche-Rezeption darstellen. Fokussiert wird deshalb im Folgenden vor allem auf Thomas Manns Essays, in denen sich sein Nietzsche-Bild entlang einiger Grundideen konturieren lässt.

Einen der frühesten Hinweise Thomas Manns auf Nietzsche findet man in seinem Fragment „Geist und Kunst“ von 1909. Darin heißt es:

Wir um 70 Geboren[en], stehen Nietzsche zu nahe, wir nehmen zu unmittelbar an seiner Tragödie, seinem ‚persönlichen‘ Schicksal teil (– vielleicht dem furchtbarsten, am meisten Ehrfurcht gebietenden Schicksal der Geistesgeschichte). Unser Nietzsche ist der Nietzsche militans. Der Nietzsche triumphans gehört den 15 Jahre nach uns Geborenen. Wir haben von ihm die psychologische Reizbarkeit, den lyrischen Kritizismus, das Erlebnis Wagners, das Erlebnis des Christentums, das Erlebnis der Modernität.¹¹

Unabhängig davon, von wem er die Formel Nietzsche militans versus Nietzsche triumphans übernommen hat,¹² ist das obige Zitat eines der wichtigsten Nietzsche-Zeugnisse des frühen Thomas Mann. Er reiht sich darin in die erste Phase der Nietzsche-Rezeption in Deutschland ein, die noch zu dessen Lebzeiten oder kurz nach dessen Tod beginnt, indem er sich zu jener Generation der Literaten zählt, die sich von Nietzsches „am meisten Ehrfurcht gebietenden“ Schicksal persönlich getroffen fühlten. Die erste Generation der Nietzsche-Nachfolger habe demzufolge vor allem einen „militanten“ Nietzsche geschätzt, der den Kampf gegen eine

¹¹ Meyer: Nietzsche und die die Kunst (Anm. 10), S. 338.

¹² Wahrscheinlich aus Pasquali Villaris Buch „Geschichte Girolamo Savonarola’s und seiner Zeit“, das Thomas Mann zur Zeit des Schreibens am „Fiorenza“-Drama las (vgl. Marx, Friedhelm: „Ich aber sage Ihnen...“: Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt am Main 2002, S. 232). Nietzsche selbst verwendete die Bezeichnung *ecclesia militans* in einem Brief vom September 1886 (vgl. Buchner, Wiebke: „Die Gottesgabe des Wortes und des Gedankens“: Kunst und Religion in den frühen Essays Thomas Manns. Würzburg 2011, S. 198).

alte und für eine neue Welt antrat, indem er der Modernität zur Selbstbesinnung verhalf. Obwohl Thomas Mann zu diesem Zeitpunkt selbst erst 34 Jahre alt war, spricht er von einer jüngeren Generation, die sich den siegreichen Nietzsche auf ihre Fahne schrieb und seine Lehre als richtungsweisend aufnahm. Man hat bereits darauf hingewiesen, dass Thomas Manns ekklesiologische Gegenüberstellung der Attribute *militans* vs. *triumphans* „dem Philosophen implizit eine Bedeutung“ zuschreibe, „die der Wirkung Christi nahekommt.“¹³ Würde man dieser Behauptung zustimmen, dann wäre Thomas Mann als ein Vorläufer jener späteren Nietzsche-Interpreten einzustufen, die Nietzsche und Christus einander näher zu bringen gedachten (wie Karl Jaspers oder, unter den Heutigen, Eugen Biser). Liest man allerdings Nietzsches „Antichrist“, dann wundert man sich, wie man je Nietzsche und Christus unter einen Hut bringen konnte; doch wollen wir an dieser Stelle diesem Disput aus dem Weg gehen und lieber die Frage stellen, ob bei Thomas Mann durch Nietzsche eine Vertiefung des christlichen Glaubens erfolgte oder es vielmehr darum geht, dass Nietzsches harte Kritik gegen das Christentum ein komplett neues, kritisch-distanziertes, ja psychologisches Verhältnis zum Christentum mit sich brachte.

Letztere Annahme scheint plausibler. Es finden sich in der Tat wenige Fälle unter den Nietzsche-Nachfolgern, bei denen das Erlebnis Nietzsches zu einer Vertiefung ihres Glaubens geführt hätte. Auch Thomas Mann schätzte vielmehr Nietzsches „Psychologie des Christentums“ als Erlösungslehre, wie er später in den „Betrachtungen“ notieren wird. Das „Erlebnis des Christentums“ entlarvt sich damit eher als eine Erkenntnis des Christentums mittels Nietzschescher Psychologie, der „psychologischen Reizbarkeit“, wie es oben hieß.

Nietzsches Psychologie, auch wenn sie die Präzision eines Physiologen oder Neurologen entbehrte, ebnete den Weg für die Psychoanalyse – das andere große Erlebnis der Literaten um die Jahrhundertwende, so auch für Thomas Mann. Noch bevor er sich mit Freuds Psychoanalyse beschäftigte, lieferte ihm Nietzsche die nötigen psychologischen Erkenntnisse, die ihm beim Schreiben etwa seiner frühen Novellen

¹³ Marx: Christusfigurationen im Werk Thomas Manns (Anm. 12), S. 232.

inspirierten. Später, in seinem Essay über Freud (1936), bekannte er, dass man bei Nietzsche „überall Freudsche Einsichten blitzhaft vorweggenommen“¹⁴ finde. Er lobte dabei Nietzsches Wahrheitsliebe, die bei ihm mit einer „psychologischen Wahrheit“ zusammenfalle:

Was die Wahrheitsliebe betrifft, die leidend-moralistisch gestimmte Liebe zur Wahrheit *als Psychologie*, so stammt sie aus der hohen Schule Nietzsches, bei dem in der Tat das Zusammenfallen von Wahrheit und *psychologischer* Wahrheit, des Erkennenden mit dem Psychologen in die Augen springt.¹⁵

Nietzsches „psychologische Passion“, die ihn in seinen Anlagen bekräftigte, blieb ihm ein unvergessliches Erlebnis. Mann nennt konkrete Textstellen, die sich in den eigenen Texten niederschlugen, so wie Nietzsches Wort „Erkenntnisekel“, das er in „Tonio Kröger“ verwendet. Von seiner Verbindung von Freud und Nietzsche zeugt indessen seine Beobachtung, Freuds „Sinn für die Krankheit“ könne man von Nietzsche ableiten, der gelehrt habe, „dass es kein tieferes Wissen ohne Krankheitserfahrung gibt und alle höhere Gesundheit durch die Krankheit hindurchgegangen sein muss“.¹⁶

Die Bedeutung der Problematik der Krankheit in Thomas Manns Schaffen ist kaum zu überschätzen; er hat, angefangen mit seinen frühen Erzählungen, eine Art Poetik der Krankheit entwickelt, die sich entscheidend aus Nietzsches Philosophemen und Psychologemen, ja aus Nietzsches von Krankheiten geplagtem Schicksal selbst speiste. Nietzsche, wie auch Psychologen späterer Zeiten, verstanden die Kunst als eine Art Kompensation, wenn nicht sogar als Konsequenz der Krankheit – eine Idee, die man auch bei Thomas Mann, etwa in den „Buddenbrooks“, wiederfindet. Auch der Topos Krankheit als Genialität bzw. Genialität als Krankheit hat ihn offenbar fasziniert, wobei er mit der Zeit immer weniger geneigt war, der Krankheit eine Würde anzuerkennen wie noch Settembrini in seinen Krankheitsapologien im „Zauberberg“. Es fiel

¹⁴ GW 9, S. 480.

¹⁵ GW 9, 481. Herv. im Orig.

¹⁶ GW 9, 481f.

Thomas Mann offenbar immer schwerer, über die „heilige Krankheit“, über „die großen Verfluchten und Sünder, die heiligen Kranken“ zu schreiben, zu denen er noch den „trunkenen Mygräniker von Sils Maria“,¹⁷ also Nietzsche zählte. Der späte Thomas Mann distanzierte sich mit Diagnosen wie „Mygräniker“ und „Epileptiker“ von seinem früheren, eher positiven Verständnis der Krankheit, indem er das Pathologische hervorhob: Nietzsche teilte seiner Meinung nach mit seiner Krankheit „das Schicksal vieler Künstler und im besonderen auffallend vieler Musiker“, das „klar und eindeutig sexueller Herkunft“ sei.¹⁸ In seinem Dostojewski-Essay von 1946 gibt Mann zwar zu, der naturalistisch-medizinische Gesichtswinkel sei eine beschränkte Perspektive, dennoch schließt er sich denjenigen Biographen und Diagnostikern an, die in Nietzsches geistiger Entwicklung „nichts anderes als die Geschichte einer paralytischen Enthemmung und Entartung, – das heißt des Hinaufgetriebenwerdens aus hochbegabter Normalität in eisige und groteske Sphären tödlicher Erkenntnis und moralischer Vereinsamung“¹⁹ erkennen wollten. Die Gründe für Nietzsches „Krankheit“ sucht Mann nicht etwa in der Zerrissenheit des modernen intellektuellen Bewusstseins, in der Krise einer Zeit, die im Denken und Verhalten des Individuums einen Niederschlag findet, sondern zollt vielmehr den Ergebnissen der modernen Medizin und Psychologie Rechnung. Er erklärt die „Wellen rauschhaften Glücks- und Kraftgefühls“, die sich des schöpferischen Genies bemächtigen, mit der progressiven Paralyse, die die produktive Leistungsfähigkeit steigert, bevor sie „ihr Opfer in geistige Nacht versenkt und tötet.“²⁰ Nietzsches „Märtyrertod am Kreuz des Gedankens“ sieht er später sogar als die logische Folge einer biologischen Anormalität.²¹ Durchaus im Bewusstsein des Perspektivismus, dem die Beurteilung des Phänomens der Krankheit unterliegen kann, erscheint sie ihm als tragfähige Basis für den Vergleich zwischen Dostojewski und Nietzsche. Allerdings will Thomas Mann weder die Krankheit noch die Euphorie,

¹⁷ GW 9, S. 658.

¹⁸ GW 9, S. 662.

¹⁹ GW 9, S. 663.

²⁰ GW 9, S. 664.

²¹ GW 9, S. 802.

die sie gegebenenfalls begleitet (so bei Nietzsche gegen Ende seiner Schaffenszeit), trivialisieren oder als einzige Erklärung für die Größe des Genies darbieten; vielmehr spielt er indirekt auf die alte Formel des *individuum est ineffabile* an, um den Wert des schöpferischen Individuums zu unterstreichen. Es sei ja nicht einerlei, *wer* von einer Krankheit betroffen wird; nicht die Euphorie als Begleiterscheinung einer (seelisch-geistigen) Krankheit ist schöpferisch, sondern sie ist nur ein Stimulans, der das Genie zum Schaffen anregt, beim Rest der Menschheit aber praktisch wirkungslos bleibt:

Krankheit – vor allen Dingen kommt es ja darauf an, *wer* krank, wer wahnsinnig, wer epileptisch oder paralytisch ist: ein Durchschnittsdummkopf, bei dem die Krankheit des geistigen und kulturellen Aspektes freilich entbehrt, – oder ein Nietzsche, ein Dostojewski. In ihren Fällen kommt bei der Krankheit etwas heraus, was für das Leben und seine Entwicklung wichtiger und förderlicher ist als irgend eine ärztlich approbierte Normalität.²²

Zudem sei Krankheit für gewisse Erkenntnisse unentbehrlich, etwa indem „die großen Kranken“ als Gekreuzigte und Opfer der Menschheit im Dienste des Lebens vor einem falschen Verständnis von Gesundheit und Krankhaftigkeit warnen und, indem sie das Krankhafte auf sich nehmen und es überwinden, das Leben eben gesund machen können.²³ Thomas Mann scheint sich hier im Labyrinth des Biologismus, Psychologismus und Vitalismus gleichzeitig zu bewegen, womit er allerdings keinen Einzelfall unter den Nietzsche-Biographen und -Interpreten seiner Zeit darstellt. Dass zahlreiche Lektüren, etwa Freuds, bei der Bildung seines Urteils mitgespielt haben, ist offenkundig.

Das Erlebnis Nietzsches und der Psychologie wurde für Thomas Mann gleichzeitig – wie oben erwähnt – zu einem „Erlebnis der Modernität“ und nicht zuletzt zu einer Möglichkeit der Selbst- und Weltdeutung. Ebenso wie Nietzsche prägte auch Wagner Thomas Mann,

²² GW 9, S. 666.

²³ Vgl. GW 9, S. 667f.

was auf den ersten Blick paradox erscheinen mag eingedenk des zwiespältigen Verhältnisses zwischen Nietzsche und Wagner. Doch war Nietzsches Angriff auf Wagner, der Vorwurf der Dekadenz oder der „Neurose“ („Wagner est une nevrose“), offenbar nicht entscheidend für Thomas Manns eigene Beziehung, ja, um das Wort nicht zu scheuen: Liebe zu Wagner, die sich sehr produktiv für sein eigenes Schaffen erwies. Nietzsches Kritik an Wagner ließ ihn zwar nicht unbeeindruckt,²⁴ doch ist es ihm schließlich gelungen, ihre Antagonismen in der eigenen Kunst aufzulösen, indem er beide, Nietzsches antichristliche Psychologie und Wagners romantisch-moderne Musik, in die eigene Kunst zu integrieren bzw. ästhetisch zu gestalten vermochte. Er erkannte gleichzeitig, dass Nietzsche selbst das „Phänomen ‚Künstler‘“ durchaus an Wagner erlebt und studiert²⁵ und in Wagner den modernen Künstler *par excellence* erblickt hatte. Er entdeckte sogar das Gemeinsame in Nietzsche und Wagner, als er behauptete, beide seien „große *Kritiker des Deutschtums*: dieser auf mittelbar-künstlerische, jener auf mittelbar-schriftstellerische Weise.“²⁶ Beide hatten zugleich dem großen Dritten, Schopenhauer, einiges zu verdanken, mit dem sie geistig verbunden blieben: „Schopenhauer, Nietzsche und Wagner: ein Dreigestirn ewig verbundener Geister. [...] Tief und unlösbar sind ihre Schöpfer- und Herrscher-schicksale verknüpft.“²⁷ Alle drei dienten Thomas Mann nicht so sehr als Vorbilder, sondern als Inspirationsquellen bzw. als Bezugspunkte für seine Deutung der Moderne und seine eigene geistige Position in der Epoche.

Kehren wir aber an diesem Punkt zum obigen Zitat in „Geist und Kunst“ und dem Ausdruck „lyrischer Kritizismus“ mit dem etwas kurios anmutenden Attribut²⁸ zurück. Dass Nietzsche ein Kritiker der Moderne und ihrer Phänomene wie Dekadenz (damit auch von Wagners Musik,

²⁴ „Der ungeheure Spott Nietzsche’s [sic] über das Missverständnis, das Wagner unter uns Deutschen angerichtet, bleibt das stärkste kritische Erlebnis meiner Tage“ (GW 10, S. 190).

²⁵ GW 12, S. 74.

²⁶ GW 12, S. 76. Herv. im Orig.

²⁷ GW 12, S. 79.

²⁸ Die Bezeichnung korreliert mit jener eines „Erkenntnislyrikers“ in Thomas Manns „Vorspruch zu einer musikalischen Nietzsche-Feier“ (1924) (vgl. GW 10, S. 181).

etwa dem Parzival), Moral, Religion und Kunst war, steht außer Zweifel – ob er aber all das in einem lyrischen Ton getan habe, ist eher fragwürdig. Wohl aber meint Thomas Mann den künstlerischen Schreibstil Nietzsches, den seine Werke erkennen lassen – vor allem in „Also sprach Zarathustra“, wiewohl dieser von Thomas Mann weniger geschätzt wurde –, jene schwungvollen, subjektiv gefärbten Tiraden, die eine künstlerische Ader durchschimmern lassen. Nietzsche war für Thomas Mann, wie er in den „Betrachtungen“ erklärt, ein „*Schriftsteller* von oberstem Weltrang; ein Prosaist von noch viel mondäneren Möglichkeiten als Schopenhauer, sein großer Lehrer“.²⁹ Er würdigte seinen

geniale[n] Hang zur *Satire* (ist nicht das Beste im ‚Zarathustra‘ *Satire*?) – vor allem aber, was damit zusammenhängt, sein[en] *karikaturistische[n]* Spätstil in psychologis: Nietzsche als Kritiker war zuletzt durchaus Karikaturist und Grotteskkünstler, seine Psychologie des Christentums, Wagners, des Deutschtums etwa war grotesk-fratzenhafte Fanatiker-Psychologie, und von ihr hat unsere literarisch-politische Kritik die Gebärde, den grässlich skurillen Akzent geborgt.³⁰

Nietzsche als Satiriker, als Karikaturist, als Fanatiker-Psychologe: Das alles hat auf den ersten Blick wenig mit Romantik zu tun. Oder doch? Es kommt offenbar darauf an, was man unter romantischer Kunst versteht. ‚Romantik‘ scheint bei Thomas Mann einen ambivalenten Gehalt zu haben; an einer Stelle in den „Betrachtungen“ definiert er die romantische Kunst wie folgt:

Romantische Kunst pflegt in zweifacher Bedeutung ‚rückwärts gewandte‘ Kunst zu sein: nicht nur insofern sie, wie Nietzsche sagt, ‚angewandte Historie‘ ist, sondern auch, indem sie, reflexiv-reflektierend, sich auf das Subjekt zurückwendet. Umgekehrt mindestens ist alle Kunst, welche die Kunst und den

²⁹ GW 12, S. 85.

³⁰ GW 12, S. 347.

Künstler zum Gegenstand hat – sei die Behandlung dieses Gegenstandes auch noch so skeptisch-ironisch – ist also alles *Bekanntniskunst, romantische Kunst*.³¹

Romantisch sei somit jede Art Kunst, die sich zur Vergangenheit wendet, aber auch jene, die über Kunst und Künstler selbst reflektiert und diese zu ihrem Gegenstand schlechthin macht. Manns Definition der Romantik ist mithin nicht literaturgeschichtlicher, sondern eher typologischer Art und scheint mit manchen Ismen der Zeit Gemeinsamkeiten zu haben, beispielsweise mit dem Ästhetizismus. Mit dem Begriff der Neuromantik, wie er sich in der Literaturgeschichte etabliert hat, lässt sich Manns Romantik-Begriff nicht fassen, insofern er gerade die Selbstreflexivität der Kunst bzw. ihre Neigung zum Bekenntnis in den Mittelpunkt stellt. So gesehen kann man Manns eigene Definition der Romantik auf ihn selbst beziehen, vor allem auf manche früheren Werke wie „Tonio Kröger“ oder den „Zauberberg“-Roman. Was „Tonio Kröger“ anbelangt, so hat Mann selbst später zugegeben, sein Novellenheld sei „ein Spätling der Romantik und zwar einer sehr deutschen Romantik, [...] der gute Bruder Schlemihls, Undinens, Heilings, des Holländers“.³² Seine frühe Neigung zur Romantik verschuldete Thomas Mann wahrscheinlich nicht direkt Nietzsche, doch wurde dessen eigenes Ringen mit der Romantik zum Schlüssel einer Selbstbestimmung des Künstlers.

Dass Nietzsches Philosophie – wie auch jene Schopenhauers – romantische Wurzeln hatte, entging ihm dabei nicht:

Schopenhauer gehörte noch gänzlich dem bürgerlich-romantischen Zeitalter an; und soweit auch Nietzsche über das Romantische sowohl wie über das Bürgerliche hinausreicht, so gewiss er das Neue, noch Namenlose, oder doch mit einem Wort nicht zu Nennende inauguriert: sein inniger Zusammenhang mit der deutschen Romantik ist von gelehrt-literarischer Seite (Joël) aufs schönste dargetan worden [...].³³

³¹ GW 12, S. 414. Herv. im Orig.

³² GW 12, S. 92.

³³ GW 12, S. 142f.

Inspiziert von Joëls Nietzsche-Buch von 1905³⁴ fasste Thomas Mann die Romantik in Nietzsche als einen der wichtigsten Beweggründe seines Philosophierens auf, der paradoxerweise zum permanenten Streben führte, das Erbe der Romantik in sich selbst zu überwinden. Ein Erbe der Romantik sei Nietzsche gerade dadurch gewesen, dass er, trotz seiner Bekämpfung der asketischen Moral, „ein Held jener innerweltlichen Askese [war], die die moralische Form der Revolution ist“: „Er war, wie Wagner, von dem er sich mit seinem Gewissensurteil gelöst, den er aber bis in den Tod geliebt hat, seiner geistigen Herkunft nach ein später Sohn der Romantik“.³⁵ Gleichzeitig sei der späte Erbe der Romantik durch seine heldenhafte Selbstüberwindung ein Wegweiser in die Zukunft geworden, der das Vergangene, d.h. das Romantische, hinter sich ließ:

Dies ist er uns: ein Freund des Lebens, ein Seher des höheren Menschentums, ein Führer in die Zukunft, ein Lehrer der Überwindung all dessen in uns, was dem Leben und der Zukunft entgegen steht, das heißt des Romantischen.³⁶

Die paradoxe Erscheinung Nietzsches als Erbe und Überwinder der Romantik ergibt sich für Mann aus der paradoxen Erscheinung der Romantik selbst, die, wie eine Frucht, einen Augenblick gesund ist, um im nächsten zur Fäulnis zu neigen. Der Lebensphilosoph Nietzsche konnte die Romantik nur als Gegenstand der Überwindung betrachten; trägt man die Romantik in sich, so wird der Weg der Selbstüberwindung, „dieses Seelenzaubers mit finsternen Konsequenzen“,³⁷ unausweichlich. Von einem solchen Seelenzauber wurden Generationen von Künstlern ergriffen, niemand übergab sich aber der „Lebensfreundschaft und Zukunft“ dermaßen wie Nietzsche, der beste Sohn eines „irdisch-allzuirdische[n] Reiche[s]“:

³⁴ Vgl. Karl Joël: Nietzsche und die Romantik. Jena – Leipzig 1905.

³⁵ GW 10, S. 182 bzw. GW 13, S. 591.

³⁶ GW 10, S. 183.

³⁷ GW 10, S. 183.

Aber sein bester Sohn mag doch derjenige sein, der, für uns alle, in seiner Überwindung sein Leben verzehrte und starb, auf den Lippen das neue Wort, das er noch kaum zu sprechen wusste, das auch wir kaum zu stammeln wissen, das prophetische Wort der Lebensfreundschaft und Zukunft.³⁸

Offenbar war Thomas Mann von der Selbstüberwindung der Romantik bei Nietzsche zutiefst ergriffen, was sich gerade im Hinblick auf das erwähnte Romantische in Novellen wie „Tonio Kröger“ als eine eigene Zielsetzung zu erkennen gibt. Es ist aufschlussreich zu beobachten, welches Interesse Thomas Mann für die Romantik zeigt, wie er sie mit Nietzsche verbindet und ihre Überwindung bei ihm rühmt, wie er sie selbst Freud zuspricht³⁹ oder wie er versucht, die Romantik vor einem politischen Missbrauch in Schutz zu nehmen. Im Laufe der Zeit scheint er eine gewisse Distanz zur Romantik und damit auch zu Nietzsche einzunehmen, kulminierend in jener Entlarvung der romantischen Wurzeln des Nationalsozialismus bzw. der Gleichsetzung der Romantik mit einem ethischen Verfall. Die Idee der Selbstüberwindung der Romantik bei Nietzsche erweist sich vor diesem Hintergrund als ein Schlüssel zum Selbstverständnis und gleichzeitig zur Zeitkritik Thomas Manns, der von einer gewissen, unterschweligen Neigung zur Romantik bis hin zu einer sichtbaren Distanzierung von derselben eine deutliche geistige Entwicklung durchlief, die mit seiner Abkehr vom Ästhetizismus zugunsten eines demokratisch-politischen Engagements korreliert.

Die Romantik zu überwinden wurde somit für Thomas Mann ein Desiderat, das durch das Vorbild Nietzsches nur bestärkt wurde. Die Romantik überwinden – aber wie? Bei Nietzsche geschah die Überwindung der Romantik und des mit ihr assoziierten Nihilismus vor allem durch einen dionysischen Lebensbegriff sowie mit dem Ideal des Übermenschen. Die Überwindungsstrategien Thomas Manns sehen etwas anders aus. Mit dem Übermenschen Nietzsches konnte er nichts anfangen, dafür aber mit seinem Lebensbegriff, der ihm als der

³⁸ GW 10, S. 183.

³⁹ Freuds Libidolehre sei eine „der Mystik entkleidete, Naturwissenschaft gewordene Romantik“ (GW 10, S. 279).

„deutscheste, goethischste“ Begriff vorkam, aus dem er aber in Unterschied zu Nietzsche auch die Krankheit nicht ausklammerte. Zugleich durchlief der Lebensbegriff bereits in „Tonio Kröger“ eine Wandlung im Sinne einer erotisch gefärbten Ironisierung:

Der dithyrambisch-konservative Lebensbegriff des lyrischen Philosophen und seine Verteidigung gegen den moralistisch-nihilistischen Geist, gegen die ‚Literatur‘, war in dem Erlebnis und Gefühl, das die Novelle gestaltete, zur *erotischen Ironie* geworden, zu einer verliebten Bejahung alles dessen, was nicht Geist und Kunst, was unschuldig, gesund, anständig-unproblematisch und rein vom Geiste ist, und der Name des Lebens, ja, der der Schönheit fand sich hier, sentimentalisch genug, auf die Welt der *Bürgerlichkeit*, der als selig empfundenen Gewöhnlichkeit, des Gegensatzes von Geist und Kunst übertragen.⁴⁰

Durch Ironie, durch „etwas Mittleres“ konnte der Gegensatz zwischen Kunst und Bürgerlichkeit überbrückt werden, indem sich Tonio selbst „als etwas Ironisch-Mittleres zwischen Bürgerlichkeit und Künstlertum“ definiert.⁴¹ Überwindung der Romantik durch die Ironie? Möglich, denkt man nur an die selbst der (Spät-)Romantik inhärenten Ironie oder an Heine, der mit seiner Ironie die Romantik der eigenen Jugend überwand. Bei Thomas Mann wurde die Ironie bekanntlich zu einer zentralen ästhetischen Komponente, die praktisch all seine Werke durchzieht. Als Essayist wies er aber die Ironie nicht nur in der Romantik, sondern auch bei Schopenhauer und selbst bei Nietzsche nach, indem er „das Element romantischer *Ironie* in seinem Eros“⁴² als ein Charakteristikum des Nietzscheschen Wesens hervorhob. Gleichzeitig fand Thomas Mann bei Nietzsche selbst eine Bestärkung des eigenen Ironie-Begriffs, den er nicht zuletzt dazu gebrauchte, Nietzsches Lebensphilosophie zu „assimilieren“: „Seine Verherrlichung des ‚Lebens‘ auf Kosten des Geistes, diese Lyrik, die

⁴⁰ GW 12, S. 91. Herv. im Orig.

⁴¹ GW 12, S. 91.

⁴² GW 12, S. 541.

im deutschen Denken so mißliche Folgen gehabt hat, – es gab nur eine Möglichkeit, sie mir zu assimilieren: als Ironie“.⁴³

Zur Überwindung der Romantik, deren politischen Missbrauch er immer mehr befürchtete, fand schließlich Thomas Mann ein weiteres Mittel: das Ethos, die Moral. Dieser Aspekt ist wohl der problematischste in Bezug auf sein Verhältnis zu Nietzsche. War Nietzsche ein Bekämpfer der Moral, so sahen sich auch seine Nachfolger vor die Herausforderung einer Relativierung, wenn nicht Verwerfung der traditionellen (christlichen) Moralbegriffe gestellt. Thomas Mann, der sich von einem ästhetischen Nietzsche-Kult immer mehr angewidert fühlte, sah sich genötigt, eine moralische Antwort auf eine Philosophie „Jenseits von Gut und Böse“ zu geben, umso mehr als die Welt in eine Katastrophe der Morallosigkeit stürzte. Es war gerade die Erfahrung dieser Weltkatastrophe, die ihn dazu veranlasste, Nietzsche immer entschiedener im Lichte der Moral zu betrachten.

Diese moralische Perspektive ließ sogar jenes „ironische Ethos“ aufschimmern, das Mann in Nietzsches Entschluss entdeckte, „den Wert der Wahrheit für das *Leben* in Frage zu stellen“.⁴⁴ Wohl gehörte Thomas Mann zu den ersten überhaupt, die nach dem Ethos Nietzsches suchten, was wiederum paradox anmutet, hält man sich Nietzsches heftigen Angriffe gegen die (christliche) Moral vor Augen. Diesen bis heute eher selten behandelten Aspekt von Nietzsches Philosophie erkannte Thomas Mann relativ früh:

Meine Jugend, so darf ich sagen, hinderte mich nicht, den Ethiker in Nietzsche zu erkennen zu einer Zeit, als seine Moden- und Gassenwirkung auf eine Art von hektischer Kraft- und ‚Schönheits‘-Anbetung hinauslief. Die seelischen Voraussetzungen und Ursprünge aber der ethischen Tragödie seines Lebens, dieses unsterblichen europäischen Schauspiels von Selbstüberwindung, Selbstzüchtigung, Selbstkreuzigung mit dem geistigen Opfertode als herz- und hirnerreißendem Abschluss, – wo anders sind sie zu finden, als in dem

⁴³ „On Myself“ (1940), GW 11, S. 110.

⁴⁴ GW 12, S. 582.

Protestantismus des Naumburger Pastorsohnes, als in jener nordisch-deutschen bürgerlich-dürerisch-moralistischen Sphäre, in welcher das Griffelwerk ‚Ritter, Tod und Teufel‘ steht, und die immer die Heimatsphäre dieser strengen, durchaus nicht ‚südlichen‘ Sphäre geblieben ist?⁴⁵

Der Immoralist Nietzsche wurde damit als Ethiker nordisch-dürerisch-protestantischen Ursprungs entlarvt, wobei das „tragisch-ethische Nietzsche-Erlebnis“ Thomas Manns eigenes Weltbild eines „bürgerlichen Leistungsethikers“ mitbestimmte. Ethos und Moral als Grundpfeiler humanistischen Denkens wurden für ihn mit der Zeit immer wichtiger, insbesondere nach der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs.

In seinem berühmten Nietzsche-Essay „Nietzsche’s Philosophie im Lichte unserer Erfahrung“ (1947) stellte er dann den Gegensatz zwischen Ethik und Ästhetik in den Vordergrund und meinte, die Moral aus der Philosophie zu verbannen, hieße nichts anderes, als der Verwüstung, dem Krieg den Weg zu ebnen. Thomas Mann, der eine Überwindung der Romantik anstrebte, rief diesmal Novalis und dessen Äußerung zur Hilfe, „das Ideal der Schönheit“ habe „keinen gefährlicheren Nebenbuhler als das Ideal der höchsten Stärke, des kräftigsten Lebens“,⁴⁶ um Nietzsches morallose Philosopheme wie die Idee der blonden Bestie als eine Art Präfiguration des Faschismus zu verurteilen. Gerade das Immoralische, das „Böse“ in Nietzsches Philosophie wurde vom Nationalsozialismus absichtlich missverstanden und politisch missdeutet: Das passiert immer, wenn philosophische oder ästhetische Ideen eine politische Verzerrung und skrupellose Anwendung erfahren. Die Ästhetik kommt dabei ohne Moral ebenso schlecht weg, wie das Leben selbst – dies scheint schließlich auch die Botschaft des alten Thomas Manns zu sein, wie er sie in seinem Vortrag in Salzburg 1952 mit dem Titel „Der Künstler und die Gesellschaft“ auf den Punkt brachte:

In der ästhetischen Welt, das ist wahr, braucht das Böse, das höhnisch Menschenfeindliche und Grausame nicht das Schlechte zu sein. Es

⁴⁵ GW 12, S. 146.

⁴⁶ GW 12, S. 700.

habe nur Qualität, so ist es ‚gut‘. In der Welt des Lebens und der menschlichen Gesellschaft aber ist das Schlechte, Dumme und Falsche auch das Böse, nämlich das Menschenunwürdige und Verderbliche, und sobald der Kritizismus der Kunst sich nach außen wendet, sobald er gesellschaftlich wird, wird der Künstler zum sozialen Moralisten.⁴⁷

The paper encompasses some aspects of Thomas Mann's reception of Nietzsche's philosophy, mainly focussing on several essays written between 1909 and 1947. Thomas Mann proves to be one of the most interested German writers in Nietzsche, who continuously reflects Nietzsche's ideas throughout the decades, commenting and transforming, praising and criticising them in his essays and his other works. Among the aspects and problems of this extremely manifold and productive process of literary reception the paper mainly focuses on those concerning modernity, Christianity, psychology, sickness, morality, Wagner, the overcoming of romanticism, as well as irony. Thomas Mann's reception of Nietzsche in the light of his essays will thereby prove to be multifaceted, also not lacking some dichotomies.

⁴⁷ GW 10, S. 392f.

NIETZSCHE-HESSE. ZUR FUNKTION DES HUMORS (AM BEISPIEL VON NIETZSCHES WERKEN UND HERMANN HESSES „DER STEPPENWOLF“)

Key words: *Hermann Hesse, Nietzsche, „Der Steppenwolf“, humor, sarcasm.*

In den 1920er Jahren, die als unruhige Zeit der Weimarer Republik bekannt sind, werden Humor und Ironie zum Mittel der Überwindung der inneren und äußeren Konflikte einer Person und zu einer Betrachtungsweise der Außenwelt (u.a. bei Th. Mann, E. Kästner, A. Döblin und H. Hesse). Das Ziel dieses Beitrags ist zu zeigen, welche Rolle der Humor im Roman „Der Steppenwolf“ (1927) von H. Hesse spielt.¹

Es lässt sich feststellen, dass im Roman „Der Steppenwolf“ die Ideen des Werks „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ (1905) von S. Freud versteckt zu erkennen sind. Er schreibt:

Die Abwehrvorgänge sind die psychischen Korrelate des Fluchtreflexes und verfolgen die Aufgabe, die Entstehung von Unlust aus inneren Quellen zu verhüten; in der Erfüllung dieser Aufgabe dienen sie dem seelischen Geschehen als eine automatische Regulierung, die sich schließlich allerdings als schädlich herausstellt und darum der Beherrschung durch das bewußte Denken unterworfen werden muß. [...] Der Humor

¹ Siehe Michels, Volker: Nachwort des Herausgebers. In: Hesse, Hermann: Sämtliche Werke in 20 Bänden. Herausgegeben von Volker Michels. Autobiographische Schriften I. Band 11. Frankfurt am Main 2003, S. 752-756.

kann nun als die höchst-stehende dieser Abwehrleistungen aufgefaßt werden.²

Versuchen wir, in diesem Kontext die Überlegungen über den Humor im Roman „Der Steppenwolf“ zu betrachten. Im Abschnitt „Tractat vom Steppenwolf“ geht Hesse sehr ausführlich auf das Problem des Humors ein: „[...] einzig der Humor (vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums) vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen.“³ Der Humor wird auch zum Mittel der Abstrahierung vom Leben und der Betrachtung der Welt von einer anderen Ebene, indem er zur „höchsten Lebensweisheit“ wird.⁴ Anders gesagt ist der Humor ein Mittel der Betrachtung einer beliebigen Erscheinung „von außen“, ein Mechanismus der Regelung der entstehenden Probleme. Es ist kein Zufall, dass das Problem der Spaltung des Steppenwolfs (Mensch-Wolf) durch den Humor zu lösen ist, infolgedessen eine „Vernunftfehe“ entsteht.⁵ Indirekt wird im Abschnitt „Tractat vom Steppenwolf“ das Modell der Überwindung des Konflikts von Harry Haller vorgeführt. Das Mittel zum Sieg über die Bürgerlichkeit ist der Humor, der als „drittes Reich“ betrachtet wird, der „eine imaginäre, aber souveräne Welt“ ist.⁶ Im Hesseschen Kontext ist „das dritte Reich“ nur für die Unsterblichen erreichbar.

Im Roman „Der Steppenwolf“ ist die Gegenüberstellung Unsterbliche/Sterbliche (Bürger) zu erkennen. In einem Brief aus dem Jahr 1953 schreibt Hesse, dass Bach, Jesus, Lao-Tse, Buddha, Goethe, Cezanne und andere zwischen den Unsterblichen sind, diejenigen, deren „Gedanken, Ziele und Ideale auch nach Jahrzehnten, Jahrhunderten, oder Jahrtausenden“

² Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Leipzig – Wien 1905, S. 202. Eingesehen unter:
http://archive.org/stream/Freud_1905_Der_Witz_k#page/204/mode/2up (Datum des Zugriffs: 20. 09. 2013).

³ Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Main 1999, S. 66.

⁴ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 67.

⁵ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 67.

⁶ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 66.

den noch lebendig und schön und wirksam sind.“⁷ Den Unsterblichen werden die „Größen des ‚Heute‘“, d.h. „die Kaiser, Könige, Staatsführer, Feldherren“ gegenübergestellt, die „alle morgen schon veraltet und dann rasch vergangen sind. Was ist heute Kaiser Wilhelm, Hitler, Hindenburg.“⁸ Die Spannung, die durch die Gegenüberstellung von „heutigen Herren“ bzw. der Bürgerlichkeit und den Unsterblichen aufgebaut wurde, lässt durch Lachen nach.

Der Humor ist für Hesse eine besondere Art der Weltanschauung, eine „Luftbrücke“. Reso Karalashwili schreibt dazu: „eine ‚Luftbrücke‘ zwischen Gegenpolen, zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit. Das ist eine psychologische Einstellung, die auf einer niedrigeren Ebene den Ausgleich des Pols in der Einigung ermöglicht.“⁹ Diese Definition zeigt Hesses Wahrnehmung des Humors, der zur synthetisierenden Kraft für die Schlichtung und Beilegung der Konflikte wird.

Es lässt sich feststellen, dass die Funktion der Satire im Roman „Der Steppenwolf“ eng mit den Ideen von Nietzsche verbunden ist. Friedrich Nietzsche ruft in seinem Werk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) die Pessimisten auf, „die Kunst, diese Welt [...] trösten“ zu lernen:

[...] ihr solltet *lachen* lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr durchaus Pessimisten bleiben wollt; vielleicht dass ihr darauf hin, als Lachende, irgendwann einmal alle metaphysische Trösterei zum Teufel schickt – und die Metaphysik voran! Diese Krone des Lachenden [es geht um Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ – T.S.], diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das La-

⁷ Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Frankfurt am Main, 1972, S. 154 und 417.

⁸ Michels: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“ (Anm. 7), S. 154.

⁹ Каралашвили, Резо: Мир романа Германа Гессе, Тбилиси, изд. „Сабчота Сакартвело“, 1984, S. 179.

chen sprach ich heilig: ihr höheren Menschen, lernt mir – lachen!¹⁰

Wie wir sehen, spielt das Lachen in diesem Zitat genauso wie in den Hesseschen Texten die Rolle, die Erscheinungen aus der Distanz zu betrachten (auf metaphysische Tröstung, auf Metaphysik zu verzichten). Das Lachen meint im Nietzscheschen Kontext nicht den Unernst, sondern im Gegenteil, es ist eine Voraussetzung für die Sicherung der Erkenntnistiefe. Diese Relation kann man auch im Buch „Also sprach Zarathustra“ (1883-1885) finden, und zwar im ersten an das Volk gerichteten „Vorwort“-Auftritt von Zarathustra: „aber sie [die Masse - T.S.] meinten, ich sei kalt und ein Spötter in furchtbaren Späßen.“¹¹ So charakterisiert Zarathustra seine erste unverstandene Kommunikation,¹² während derer die Masse keine „Ohren für den Mund (von Zarathustra)“ hatte („Sie verstehen mich nicht: ich bin nicht der Mund für diese Ohren“).¹³ Einer der Gründe des Scheiterns der Kommunikation war auch, dass die Adressaten von Zarathustra – das Volk – nicht fähig waren, hinter dem Witz das Gemeinte zu erkennen.

Dieses Problem thematisiert auf einer anderen Ebene auch der Roman „Der Steppenwolf“. Im „Tractat vom Steppenwolf“ wird über den Zusammenhang zwischen der Bürgerlichkeit und dem Humor gesprochen: „Der Humor bleibt stets irgendwie bürgerlich, obwohl der echte Bürger unfähig ist, ihn zu verstehen.“¹⁴ Das Verständnis fordert von dem „echten Bürger“, wie aus dem zweiten Teil des Satzes hervorgeht, eine Entfremdung von seiner Wirklichkeit. Der erste Teil des zitierten Satzes („Der Humor bleibt stets irgendwie bürgerlich“) zeigt die Notwendigkeit von Humor für einen Menschen, für ein intellektuelles

¹⁰ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 1. München 1980, S. 22.

¹¹ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Leipzig 1976, S. 20.

¹² Bemerken wir hier nur, dass Zarathustras Trösten durch Lachen ein verstecktes Antimodell zum Predigen von Christus ist, der nie durch das Lachen predigte.

¹³ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 11), S. 19.

¹⁴ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 66.

Individuum, auf, um im Bürgertum zu bleiben und nicht den Weg der Selbstvernichtung zu nehmen.

Das ist der Grund dafür, dass Haller für den Eintritt ins „Magische Theater“, dessen Eintritt nur „für Verrückte“ war, mit der Vernunft bezahlen muss.¹⁵ So flieht Haller vor der bürgerlichen Realität zum Imaginären, zum Unbewussten, Irrationalen, um wieder zum gewöhnlichen Leben zurückkehren zu können, anders gesagt, um geheilt zu werden. Diese Logik des Hesseschen Romans steht den folgenden Worten von Zarathustra sehr nah: „Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tötet man.“¹⁶

Es ist nicht zufällig, dass Hermine während des Gesprächs mit Haller sagt, dass „wenn er klug wäre, so würde er über den Maler und den Professor einfach lachen. [...] Da er bloß ein kleiner Bub ist, läuft er heim und will sich aufhängen.“¹⁷ Im zitierten Abschnitt ist Hermines Charakteristik „ein kleiner Bub“ wichtig, weil sie zeigt, dass nur ein erwachsener Mensch scherzen und die Erscheinungen mit Humor betrachten kann.

Es ist von Interesse, dass in Hallers rückblickender Bemerkung über denselben Vorfall die Position eines erwachsenen Menschen zu sehen ist. Haller verabschiedet sich vom Professor „ohne Trost, ohne Überlegenheit, ohne Humor“.¹⁸ Aus den auf denselben semantischen Feldern erschienenen bedeutungstragenden Einheiten „Trost“, „Überlegenheit“, „Humor“ geht hervor, dass wenn Haller *mit Humor*, d.h. mit Distanz, an den militaristischen Professor heranginge, der Goethes kitschiges Bild liebte, so würde er in einer „Vorzugsposition“ erscheinen, würde nicht getröstet werden müssen und abschätzig als „Bube“ bezeichnet werden. Hermines Abwertung hilft Haller, die Situation „von außen“ betrachten zu können, aber beim Abschied vom Professor siegt in ihm der Wolf. Die Antwort auf dieses Problem findet Haller im „Magischen Theater“, im Teil „Wunder der Steppenwolfdressur“, wo er sieht, wie der Mensch den Wolf dressiert hat, so dass dieser auf seine Natur verzichtet, indem er

¹⁵ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 185.

¹⁶ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 11), S. 44.

¹⁷ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 107.

¹⁸ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 98.

weder Kaninchen noch ein weißes Lamm verschlingt. Haller sieht auch das Gegenbild, wie der Wolf befiehlt und die Menschen ‚in die Knie niedersinken‘.¹⁹

Im Roman kann man ein anderes, dem Humor nahe stehendes Mittel finden, mit dem sich das im Inneren entstandene Problem überwinden lässt, und zwar der „Weg ins Innere“. Nach Hesse müsste das Individuum zunächst „tief in das Chaos der eigenen Seele blicken und zum vollen Bewußsein seiner selbst kommen“,²⁰ damit danach die Problemlösung möglich wird. Hier kann man also schlussfolgern, dass man für die Heilung des Menschen von der Spaltung einen Blick ins Innere, ins eigene Unbewusste werfen muss, um das Problem zu verstehen.

Erst nach der Lösung der geistigen, der „inneren“ Probleme ist es möglich, die eigene Person, die Erscheinungen „von außen“ mit Humor zu betrachten. Es ist bekannt, dass eine Person mit psychischen Problemen nicht lachen, nicht scherzen kann. Nur der Gesunde ist fähig, zu lachen, Witze zu machen und bei der Kommunikation mit der Außenwelt mit Humor bewaffnet zu sein. Es ist nicht zufällig, dass die „Unsterblichen“ im Magischen Theater lachen, auch die „Verrückten“, die dem Menschen aus der Masse bzw. dem Bürgertum gegenübergestellt sind. Haller lernt von den Unsterblichen die Dinge mit Humor ansehen zu können. Es ist auch nicht zufällig, dass der alte Goethe Haller sagt: „Wir Unsterblichen lieben das Ernstnehmen nicht, wir lieben den Spaß.“²¹ Die von Hesse beschriebenen Unsterblichen harmonieren mit der Idee in Fr. Nietzsches Werk „Jenseits von Gut und Böse“ (1886), dass die Götter vom Olymp „auf eine übermenschliche und neue Weise zu lachen wissen – und auf Unkosten aller ernstesten Dinge! Götter sind spottlustig: es scheint, sie können selbst bei heiligen Handlungen das Lachen nicht lassen.“²² Im Roman „Der Steppenwolf“ lachen die Unsterblichen nicht nur, sondern treten auch als Spottende auf, beispielsweise wenn wir uns

¹⁹ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 217, 218.

²⁰ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 67.

²¹ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 113.

²² Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. In: Nietzsche, Friedrich: Kritische Gesamtausgabe in 40 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band VI-2. Berlin 1968, S. 236.

an Hallers Traum erinnern, wo Goethe ihn mit dem „reizenden Skorpionchen“ erschreckt. Es heißt über Goethe: Das „Greisengesicht lachte still und lautlos, lachte heftig in sich hinein mit einem abgründigen Greisenhumor.“²³ Das im Roman beschriebene Verhalten von Goethe harmoniert mit den Kriterien der Weisheit von Zarathustra („Mutig, unbekümmert, spöttisch, gewaltig – so will uns die Weisheit“).²⁴ Mit diesen Eigenschaften ist auch der Hessesche Goethe ausgestattet. Wie wir sehen, ist es ohne die Codes der Nietzscheschen Texte nicht zu verstehen, warum der Weimarer Klassiker bei Hesse so ambivalent dargestellt wird.

Genauso wie „Die Nürnberger Reise“²⁵ endet auch „Der Steppenwolf“ mit Gedanken über den Humor. Wir bemerken, dass das „Ende“ des Romans hoffnungsgebend ist:

Oh, ich begriff alles, – sagt Haller – begriff Pablo, begriff Mozart, hörte irgendwo hinter mir sein furchtbares Lachen, wußte hunderttausend Figuren²⁶ des Lebensspiels in meiner Tasche, ahnte erschüttert den Sinn, war gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen, seine Qualen nochmals zu kosten, von seinem Unsinn nochmals zu schaudern, die Hölle meines Innern nochmals und noch oft zu durchwandern. Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich, Mozart wartete auf mich.²⁷

²³ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 114.

²⁴ Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Anm. 11), S. 43.

²⁵ „Vielleicht, war doch, wie ich je und je gemeint hatte, etwas wie ein Humorist in mir verborgen, und dann war es ja gut um mich bestellt. Er war nur noch nicht ganz entwickelt, es war mir nur noch nicht schlecht genug gegangen.“ (Vgl. Hesse, Hermann: Die Nürnberger Reise. In: Hesse, Hermann: Sämtliche Werke in 20 Bänden. Herausgegeben von Volker Michels. Autobiographische Schriften I. Band 11. Frankfurt am Main 2003, S. 182)

²⁶ Haller wird durch das „Magische Theater“ für seine zahlreichen Ichs gelehrt, wenn er da erscheint, wo auf der Eingangstür steht „Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit. Erfolg garantiert.“ (Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 213.)

²⁷ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 242.

Ein Unterstützer des optimistischen Endes des Romans ist auch der amerikanische Hesseist Theodore Ziolkowski, dessen Meinung zu diesem Problem aber der russische Hesse-Forscher Wladimir Sedelnik nicht teilt:

Dieses Ende scheint mir weit vom Optimismus entfernt, weit von der Lösung des Steppenwolves und der Dilemma, vom Dilemma Künstler-Humanist, das mit einer blutverwandtschaftlichen Verbindung mit der bürgerlichen Gesellschaft verflochten war.²⁸

Wir stimmen aber der Meinung von Sedelnik nicht zu, denn erstens nennt Hesse selbst in einem seiner Briefe den Roman nicht eine Untergangsgeschichte, sondern im Gegenteil, eine Geschichte der Krise und der Heilung. Zweitens macht Haller im „Magischen Theater“ sowie bei der Kommunikation Haller-Hermine, Haller-Maria eine Lebenserfahrung, erscheint in der „Schule des Humors“ – im „Magischen Theater“ – wo er, „wie die Unsterblichen lachen lernt“ (Pablo),²⁹ zu spielen lernt, solange er „Lebensspielkarten hatte“. Außerdem war Haller fähig, sich selbst zu verspotten, wenn wir uns beispielsweise an den Dialog zwischen Haller und der Hausfrau erinnern, als Haller im Gasthaus übernachtet hatte.³⁰ Diese Selbstironie ist eine Grundlage, das eigene Ich zu zerstören, zu zerteilen. Das ist der Grund dafür, dass Hesse durch Hermines Lippen klingen lässt: „Höhere[r] Humor fängt damit an, daß man die eigene Person nicht mehr ernst nimmt.“³¹ Mit all diesen Argumenten dürfen wir behaupten, dass der Roman ein optimistisches Ende hat.

Außerdem wird das Ende des Romans semantisch belastet, wenn wir es im Nietzscheschen Kontext lesen. Fr. Nietzsche sagt in seinem Werk „Jenseits von Gut und Böse“ (1886), dass das Lachen eine Zukunft hat, durch die man Entdeckungen machen und originell sein kann wie z.B.

²⁸ Седельник, В.Д.: Герман Гессеишвейцарская литература, М., изд. „Высшая школа“ 1970, S. 68-69.

²⁹ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 199.

³⁰ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 113.

³¹ Hesse: Der Steppenwolf (Anm. 3), S. 199.

„Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes.“³² In diesem Kontext von Hesse kann man aufgrund der Nietzscheschen Ideen sagen, dass der gesund gewordene, lachende intellektuelle (= der originelle) Haller fähig ist, in der Zukunft zu leben und die Welt vom Erkenntnisstandpunkt zu betrachten.

So können wir schlussfolgern, dass der Humor im Roman „Der Steppenwolf“ eine regelnde Rolle spielt im Sinne der Sicherung Harry Hallers harmonischer Kommunikation mit der Außenwelt. Das „Innere“ harmonisiert mit „dem Äußeren“, so dass die Kommunikation Ich-Ich nicht zerstört wird. Außerdem sind Hesses Vorstellungen über den Humor eng mit dem psychologischen (S. Freud) und philosophischen (Fr. Nietzsche) Diskurs verbunden.

The function and concept of Hesse's understanding of humor and irony have been analyzed in the paper. The analysis has shown that humor regulates and harmonizes the communication between the author and the world, in order to prevent communication failures at the "I"- "I" level ("The Nuremberg Trip"). The same problem is considered by Hermann Hesse in the "Steppenwolf". S. Freud and Fr. Nietzsche contributed significantly to Hesse's concept of humor. Special attention is paid to transformation, reassessment of these ideas in Hesse's fiction.

³² Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse (Anm. 22), S. 157.

NIETZSCHES PHILOGIE UND PROBLEME SPRACHLICHER FIGÜRLICHKEIT

Ключевые слова: ассоциативно-образная мотивировка, амбивалентность, трансценденция, понятийные образования, риторические фигуры, игра слов – каламбур, языковая познаваемость, чувственность.

В отношении Ницше к языку чувствуется психологическая расстановка акцентов. Когнитивное состояние его психики ведет к такому формулированию и приукрашиванию его речетворчества, что раскрываются необычные языковые потенциалы и перспективы. Изобразительная сила его мышления превращается в изобразительную силу языка, когда творчески объединяются рациональное и эмоциональное, объективное и субъективное как единое экспрессивное явление. Языковое творчество Ницше амбивалентно, также как и амбивалентна тематика его лекций и исследования языкового знака, его фигуральность. В них дается динамика языковых и мыслительных процессов.

дескриптивная↔мыслительно-

эмотивная↔сверхмыслительная/абстрактная/ трансцендетная.

На этом фоне анализируются метафорика и образность его лирики и афоризмов, его «музыка к словам и слова к музыке, страсти за музыкой и личность за страстями», т.н. «Пишущий разговор» и «Читающее слушание».

1. Einleitung. Nietzsche als Philologe. Sein Bezug auf die Sprache

Diese oben angeführten Worte von Thomas Mann regen zum Nachdenken an. Was ist damit gemeint?

Der Werdegang Friedrich Nietzsches als Philologe ist mit seinen Basler Lehrjahren (1869-1879) verbunden. Auf Empfehlung seines Lehrers Prof. Dr. Ritschl von der Leipziger Universität erhielt Nietzsche eine Professur für klassische Philologie an der Universität Basel. Wie sehr Nietzsche sich zur Philologie berufen fühlte, war ihm schon in der Leipziger Alma Mater klar: Obwohl ihn Ritschls Ansichten über den Wert und Nutzen der Philologie begeisterten, verspürte er einen inneren Drang nach etwas anderem. So wollte er zuerst nach Paris fahren, dort Chemie studieren und „die Philologie dorthin werfen, wohin sie gehört, zum Urväterhausrat“.

Nietzsches Vorlesungen waren kein trockenes Philologiestudium: „Bei der Lektüre habe ich Gelegenheit meine Schüler mit Philosophie zu infizieren; durch die hier unerhörte Operation der Extemporalia wecke ich sie sehr unsanft aus ihrem grammatischen Schlummern“ – schrieb Nietzsche in seinen Tagebuchaufzeichnungen aus jener Zeit.¹ Der junge Altphilologe scheute sich nicht, „die Grenzen seiner Wissenschaft zur sprengen und sich der Antike nicht nur philologisch, sondern auch philosophisch und sogar wahlverwandtschaftlich-musisch zu nähern“.²

Man muss leider bemerken, dass dieser ungewöhnlich begabte junge Gelehrte seine philologischen Forschungen nicht oder unvollständig veröffentlicht hat. Seine Vorlesungen und Schriften in der antiken Rhetorik sowie über die Sprache und Rhetorik sind aber besonders interessant, weil sie radikale Theorien enthalten. Besonders zu erwähnen ist seine Theorie der Methaper und anderer rhetorischer Figuren, die es ermöglicht, seine „Sprache als Kunst“ zu benennen.³ Bis vor kurzem hat man Nietzsches Philologie wenig Aufmerksamkeit geschenkt, da ihn seine Kollegen und

¹ Nietzsche, Friedrich: Chronik in Bildern und Texten. München – Wien 2000, S. 196.

² Friedrich, Heinz: Vorwort. In: Heinz Friedrich (Hg.): Friedrich Nietzsche. Philosophie als Kunst. München 1999, S. 8.

³ Most, Glenn W.: Friedrich Nietzsche zwischen Philosophie und Philologie. Eingesehen unter: <http://www.uni-heidelberg.de/uni/presse/rc6/3.html> (Datum des Zugriffs: 02. 04. 2015).

wissenschaftlich prominenten Zeitgenossen nicht als Philologen schätzten. Dennoch gab es die Meinung, Nietzsche sei für die Generation jener Zeit „ein Erdbeben der Epoche“.⁴

Nietzsches Bezug auf die Sprache zeichnet sich durch psychologische Akzentsetzungen aus. Der kognitive Zustand seiner Psyche bewegte ihn zu solchen Formierungen und Färbungen seiner Rede, dass sie ungewöhnliche sprachliche Potenzen und Perspektiven offenbart, die einem unbegreifbar scheinen bzw. nicht zugänglich sind. Die gestaltende Kraft des Denkens wird in die gestaltende Kraft der Sprache umgewandelt. Der Einblick in Nietzsches Arbeitsweise an der Sprache zeigt, dass er einen ganz besonderen Zugang zur Sprache hatte. Den ganzen Wortschatz konnte er in allen möglichen Sprachprojektionen so gewandt und erfolgreich verwenden, dass man darüber nur staunen kann.

Nietzsche hob den Unterschied zwischen der Sprache, dem Sprechen und dem Schreiben hervor. Er war „Anhänger der Mündlichkeit und skeptisch in Bezug auf Schriftlichkeit“. Auf ähnliche Weise hat sich Luther schon 1543 geäußert: „Die Buchstaben sind tote Wörter, die mündlichen sind lebendige Wörter, die geben sich nicht so eigentlich und gut in die Schrift, als sie der Geist oder die Seele des Menschen durch den Mund gibt.“⁵

Dasselbe sagt Nietzsche auf eine viel beeindruckendere Weise: „Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen werden – kurz die Musik hinter den Worten, die Leidenschaft hinter dieser Musik, die Person hinter dieser Leidenschaft: alles das also was nicht geschrieben werden kann.“⁶ Hier ist die Rede von zwei autonomen Bereichen der psychischen Tätigkeit des Menschen: von der Vernunft (vom Verstand) und dem Gefühl. Diese zwei Arten des sprachlich-kreativen Bewusstseins ergänzen und kontrollieren einander, sie modellieren die Wirklichkeit in den Bedeutungen der Sprachzeichen, aber sie amalgamieren nicht. Im schöpferischen Redeprozess werden

⁴ Gauger, Hans-Martin: Es ist nichts mit Schriftstellerei. Zu Nietzsches Stil. In: Friedrich: Friedrich Nietzsche (Anm. 2), S. 44.

⁵ Gauger: Es ist nichts mit Schriftstellerei (Anm. 4), S. 43.

⁶ Gauger: Es ist nichts mit Schriftstellerei (Anm. 4), S. 44.

Rationales und Emotionales, Objektives und Subjektives als expressive Erscheinungen unzertrennlich verbunden. Diese Mechanismen der Kognizität sind universal, hängen von dem spezifischen Charakter der Nomination und Kommunikation jeder Sprache ab und tragen dazu bei, emotiv-wertende Wahrnehmungen und die Reflexivität des Textes bzw. des Gesagten durch assoziativ-bildhafte Motivierung der Sprachzeichen wiederzugeben.⁷

Geschriebene Bücher hielt Nietzsche für eine Marter für jenen, der das „dritte Ohr“ hat. Die Korrelationen der Vokale und Diphthonge, der Klang von rhythmisch wichtigen Silben, das Tempo der Wort- und Satzaussprache können einen Sinn färben oder entfärben, und ein feinfühlerndes Ohr ist fähig, mit Kunst und Absicht „in [die] Sprache hineinzuhören“, um zu erraten bzw. zu verstehen, was im Satz oder in der Äußerung steckt.⁸

2. Nietzsches Ambiguität. „Schreibendes Sprechen“ – „Lesendes Hören“

Nietzsches Philologie zeichnet sich durch Ambiguität, also durch Doppel- bzw. Mehrdeutigkeit aus. Nicht umsonst wollte Nietzsche verstanden bzw. „gehört, endlich gehört, nur gehört werden“. Dass es bei Nietzsche unmöglich ist, eine Äußerung wörtlich zu verstehen, um das Gemeinte zu begreifen, liegt auf der Hand. Aber was braucht man, um seine sprachlichen Äußerungen zu verstehen?

Seine sprachlichen sogar deiktischen bzw. ikonischen Zeichen gewinnen solche Eigenschaften, die nach anerkannten normativen Sprach- und Sprechregeln nicht verstanden oder interpretiert werden können. Seine expressiven, emotionsbeladenen Auseinandersetzungen demonstrieren einen Gefühls- und Vernunftszustand, dessen Resultat eine unübliche, nicht gewöhnliche Denkweise ist. Einerseits ist Nietzsches Transzendenz sowie die sprachliche Figürlichkeit zum Teil mit Begriffsbildungen bzw. Begriffshervorhebungen verbunden. Seine kreative Denkleistung erschafft die Welt der Begriffe, die kognitive Zusammenfassungen seiner Wahrnehmungen, Emotionen und

⁷ АН СССР 1991: Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. Отв. ред. В.Н. Телия. М.: Наука, S. 3, 5.

⁸ Gauger: Es ist nichts mit Schriftstellerei (Anm. 4), S. 47.

Assoziationen repräsentieren. Solche Begriffe sind anschaulich und abstrakt, d.h. die Begriffsbildungen beruhen auf einer Abstraktion und auf einer Metaphorik, auf einem Kontinuum, die in verschiedenen Bildern manifestiert werden. Hier zeigt sich Nietzsches Neigung, solche Merkmale zu akzentuieren, die seltsam und eigenartig sind, aber im Kontinuum Typikalitätsurteile aufschließen. Sein anschauliches Denken hat perzeptive Erfahrungen als Grundlage. Sie haben sensorische Wirkungen in einem sinnlichen Netz und geben Anstoß zu figürlichen Spracherscheinungen, wo Objekt-Begriff-Zusammenhänge oft nicht in eins zu eins Beziehungen stehen. Figürliche und nichtfigürliche Merkmale ermöglichen die Transzendenz und Einbettung der Begriffe in die Äußerung. Es handelt sich hier oft um eine Integriertheit von sprachlichen, begrifflichen und emotiven Merkmalen, die einen wesentlichen Einfluss auf die Transzendenz haben. Für manche begrifflichen Merkmale bei Nietzsche stehen keine Wortzeichen zur Verfügung. Nietzsches semantisches Netzwerk ist voll von Modalität und Expressivität. Merkmalsrelationen sind nicht gleichwertig, da sie verschiedene Stärke haben. Deshalb fällt es schwer, Nietzsche eindeutig zu verstehen.

Andererseits wird der Begriff durch ein sprachliches Bild oder Symbol zum sprachlichen Zeichen, dessen Darstellungsfunktion gemäß des Organonmodells des Psychologen Karl Bühler (1879-1963)⁹ als Symbol im eigentlichen Sinne und als „sinnbildlich“ im Sinne tieferen Bedeutungsdenkens aufgefasst werden kann.¹⁰ Die Sprachgrenzen bei Nietzsche weiten sich aus und tieferes Denken umfasst die übersinnlichen Satz- bzw. Textbereiche, kurz die ganzen narrativen Strukturen. Der Satz, so Nietzsche, kann „fruchtbar“ und „furchtbar zugleich“ sein, mit Doppelblick in die Welt sehend.¹¹

Es ist deutlich, dass die Sprache bei Nietzsche in ihrer Existenz ein komplexes Phänomen ist. Die Sprache ist fähig:

⁹ Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart 1965, S. 24.

¹⁰ Adamzik, Kirsten: Sprache, Wege zum Verstehen. Tübingen – Basel 2004, S. 33, 35

¹¹ Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. In: Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 2. München 1999, S. 328.

- ein neutrales, nicht emotives, einfach deskriptives Sagen des Menschen auszudrücken (wie z.B.: Die Erde dreht sich um die Sonne – objektive Realität);
- sich durch Expressivität in lebendiges Sprechen zu verwandeln und durch Konnotationen zu färben;
- zwei dichotome Bereiche wie Vernunft und Gefühl in ihrer Einheit, mit ihren bildhaft-assoziativen Mechanismen als weiteres transzendentes Wirken der abstrakten, irrealen Darstellung der Wirklichkeit vorzustellen.

Diese Sprach- und Denkprozesse sind eng miteinander verbunden: deskriptiv ↔ vernunft – emotiv ↔ übersinnlich (abstrakt).

Nietzsche hat also als Philologe bereits das gesagt, was später von Ferdinand de Saussure *langue – parole – langage*, d.h. Sprachsystem und Sprachgebrauch im aktiven Wirken genannt wurde.

Nietzsches veränderte Denkweise hatte in seinen Philologiestudien (und nicht nur in der Philologie) die „Umwertung aller Werthe [zur Folge]: das ist meine Formel für einen Akt höchster Selbstbesinnung der Menschheit, der in mir Fleisch und Genie geworden ist.“¹² Sein anthropologisch zentrierter Sprachhorizont gibt dem realen, expressiven und transzendenten Denken einen begrifflich-erkennbaren Umriss, der zuletzt sprachlich realisiert wird.

Nietzsches Ambiguität ist auch in seinen Semesterplänen sowie entsprechenden Vorlesungen erkennbar.¹³ Sprachwissenschaftlich orientiert sind dabei Veranstaltungen in der lateinischen Grammatik: Laut- und Formenlehre; Infinitiv und Partizipium; in der Rhetorik: Griechische Metrik, Quintilian und zum Teil: Einleitung in das Studium der klassischen Philologie. Cicero. Nietzsche nimmt jene Teile der Grammatik durch, die ambivalent sind: Im Infinitiv und Partizipium sind beide Merkmale von *onoma* und *rhema* (nach der Gliederung von Aristoteles) vereinigt. Diese letzten enthalten sowohl die *Nomination* als auch die

¹² Metzler-Philosophen-Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen. Herausgegeben von Bernd Lutz. Stuttgart – Weimar 1995, S. 624.

¹³ Nietzsche, Friedrich: *Chronik in Bildern und Texten*. München – Wien 2000, S. 209, 210, 267, 243, 232.

Prädikation des Sachverhalts: der Infinitiv und das Partizipium nennen das Ding bzw. den Sachverhalt und schreiben ihm zugleich ein Merkmal zu. Die Formenlehre zeigt paradigmatische und syntagmatische Beziehungen der Morpheme mit der lexikalischen Semantik des Wortes und aktualisiert die grammatische Semantik (wodurch Doppeldeutigkeit erzeugt wird).

In der Lautlehre zeigt sich, dass Phoneme für Nietzsche keine einfachen Laute, sondern das Gefühl, die Erregung der Seele, eine Art der Wahrnehmung darstellen. Je feiner „das Gewissen der Ohren“ (bzw. „das dritte Ohr“) ist, desto wichtiger, entscheidender wird der Phonembestand, die Lautgestalt des Wortes bzw. die Phonem–Morphem–Semem–Beziehung empfunden. Laute sind also nicht nur Worte, sondern Umstände, Momente, Werte des Daseins und des Lebens, durch die der Künstler die Welt so bearbeitet, wie er sie wahrnimmt.

Es ist plausibel, dass Grammatik für Nietzsche mehr als die traditionelle griechisch-lateinische Grammatik bedeutet. In der Grammatik des Satzes findet Nietzsche einen von der Sprachphilosophie erzeugten Schein, „Verknüpfung von Subjekt und Prädikat“, „hinter jeder Handlung ein ihm kausal vorgeordnetes Handlungsobjekt“.¹⁴ Nietzsche sprengt die durch die Grammatik regulierten sprachlichen Schemata. „Der unhintergehbare Horizont der Sprache umschließt eine Polyphonie von sprachlichen Zeichen.“¹⁵ Seine früheren Schriften und Vorlesungen zeugen vom modernen Denken und von der Bezugnahme zur Sprache. Nietzsches „Doppelblick“ in die Welt erscheint im Medium des Sprachlichen, das in sich Intenz, Erfinden, Inhalt, Anordnung der Laute und Bedeutung ihrer Darstellung in einem Wort, Informationsfelder der Kommunikation, bildhaft-thematisierten Handgriff der Form- und Inhaltsbildung, den Ton des Narrativs, kurz die Poetik, Stilistik und Ästhetik einschließt. Das von der Rhetorik behandelte reiche Material konzentriert die Aufmerksamkeit auf die Redekunst, den sprachlichen Schmuck. Rhetorische Figuren (Sinnfiguren) sind ambivalent, denn die meisten Tropen (Wortfiguren) sind sekundärer Nomination, d.h. sie

¹⁴ Ries, Wiebrecht: Nietzsches Werke. Die großen Texte im Überblick. Darmstadt 2008, S. 53.

¹⁵ Ries: Nietzsches Werke (Anm. 14), S. 53.

ersetzen das „Eigentliche“ durch „Uneigentliches“. Die sprachliche Darstellung der Figuren kann eigenartige Abwandlungen produzieren.¹⁶ Somit verursacht die wechselseitige Metaphorik von Nietzsches Sprache das Aufeinandertreffen von verschiedenen Wissensgebieten, vom allegorisch-metaphorischen und dem konkreten existentiellen Sinn.

3. Transzendenz und Figürlichkeit der Sprache bei Nietzsche

Seine sprachtheoretischen Studien zur Philologie und zur Rhetorik gaben dem Baseler Philologen Anlass, eigene sprachliche Beobachtungen zusammenzufassen: „Wie unser Bewusstsein, so ist auch die Sprache und die von ihr erzeugten synästhetischen Methapern und Metonymien nur ein Gleiten an der glänzenden Oberfläche der Welt.“¹⁷ Nietzsches Lyrik und Sinnsprüche, die wir im Folgenden einer Analyse unterziehen, ermöglichen einen Blick in sein sprachliches Inventar. Der siebzehnjährige Nietzsche schreibt an seine Schwester:

Weihnachten
O Tag so schön, o Tag so mild,
So wonnevoll, so wunderbar,
so frei und luftig wie der Aar
Und wie der Quell, der dem Gefild
Von Blümlein zart umrankt, entquillt,
So sonnenhell, so frisch und klar!

Die Figürlichkeit seiner Sprache schafft ein Bild des seelischen Aufschwungs des Jungen, der mit Leichtigkeit, mit viel Sonnenlicht und „blumentumrankten Gefild“, „mit Freiheit des Aars“ das kalte Weihnachten besingt.

Der bildhafte Ausdruck mit sprachlichen Methapern wird bei Nietzsche allmählich durch gedankliche Metaphern ersetzt. Die sprachlichen Ersatzfiguren, Sinnliches und Übersinnliches, sind so meisterhaft verflochten, dass der ganze Inhalt des Narrativs mit ihrem Klang eine

¹⁶ Göttert, Karl-Heinz: Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption. München 1998, S. 47-65.

¹⁷ Ries: Nietzsches Werke. (Anm. 14), S. 34.

recht eigentümliche Einheit bildet, die besonders große Bewunderung erregt. Davon spricht selbst der neunzehnjährige Nietzsche im Brief an seine Mutter: „Wenn ich minutenlang denken darf was ich will, da sehe ich Worte zu einer Melodie, die ich habe und eine Melodie zu Worten die ich habe und beides zusammen, was ich habe, stimmt nicht, ob es aus einer Seele kam. Aber das ist mein Loos!“ Die Sprechen-Singen-Antithese wird folgendermaßen ausgedrückt:

Takt als Anfang, Reim als Endung,
Und als Seele stets Musik;
Solch ein göttliches Gequiek
Nennt man Lied. Mit kürzrer Wendung,
Lied heißt: „Worte als Musik“.

Sinnspruch hat ein neu Gebiet:
Er kann spotten, schwärmen, springen
Niemals kann der Sinnspruch singen,
Sinnspruch heißt: „Sinn ohne Lied“, –
Das ich euch von Beidem bringen?

Eine beeindruckende und bildhafte Gegenüberstellung der Wesenszüge seiner Lyrik und seines Sinnspruchs: In seinen Versen singt und redet zugleich die neue Seele des Dichters. Dieser seltsame Zusammenschluss wird Nietzsche zuteil, aber seine Größe liegt nicht im Singen, sondern in seiner Rede; mit diesem impliziten Singen sowie Musik will er explizit reden; reden, um „gehört und verstanden“ zu werden. Er nennt sich Dichter-Narr, was fast wie ein Leitmotiv seiner Lyrik ist, in der die Gegenüberstellung des Dichter-Narren und des Philosophen konzeptuell spürbar ist:

Das – der Wahrheit Freier? – (Periphrase: gemeint wird der Philosoph)
Nein! Nur Narr! Nur Dichter
Nur Buntes redend,
Aus Narren-Larven bunt herausschreiend

herumsteigend auf lügnerischen Wort-Brücken
 Auf bunten Regebogen
 zwischen falschen Himmeln
 Und falschen Erden } Oximoron
 Herumschweifend, herumschwebend –
 Nur Narr! Nur Dichter!¹⁸

Der Reimstrom ist wirklich dem farbenreichen Regenbogen ähnlich, die seltsam schöne Sprachkunst und Metaphorik ist inhaltlich sowie sprachlich so tief und umfangreich, dass übersinnliche Bedeutungen und Übertragungen einem „dritten Ohr“ und einem scharfen Auge nicht entgehen können. So charakterisiert er selbst seine als Kunst verstandene Sprache:

Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauche einem Volk fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen von denen man vergessen hat, das sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.¹⁹

Die Sprache seiner Lyrik und Sinnsprüche zeigt Wechselbeziehungen zwischen Metapher und Begriff, Sprachkunst und Sprachwissenschaft, den Ruf des menschlichen Geistes im symbolischen Ausdruck, den Unterschied zwischen einer Metapher und einer nicht metaphorischen Äußerung. Kurz: Die Figürlichkeit seiner Rede gab den Anstoß, von besonderen stilistischen Eigenschaften seines „schreibenden Sprechens“ und „lesenden Hörens“ zu sprechen. Die Linguistik beschäftigt sich schon lange mit der Zweckbestimmung des Sprachstils. Bei Nietzsche steht der

¹⁸ Friedrich: Friedrich Nietzsche (Anm. 2), S. 217.

¹⁹ Nietzsche, Friedrich: Frühe Schriften. Herausgegeben von Hans Joachim Mette, Karl Schlechta, und Carl Koch. 2. Ausgabe in 5 Bänden. München 1994, S. 880.

Stil im Dienste des Verstandenwerdens. Seine oft zitierte Aussage ist: „Den Stil verbessern – das heißt den Gedanken verbessern, und gar nichts weiter!“

Ecce homo

Ja ich weiß, woher ich stamme!

Ungesättigt gleich der Flamme

Glühe und verzehr‘ ich mich.

Licht wird alles, was ich fasse

Kohle alles, was ich lasse:

Flamme bin ich sicherlich.

Unterstrichen sind metaphorische Vergleiche wie die Metapher vom Menschen als Flamme. Und noch Nietzsches Pamphlet, eine Flugschrift:

Die fröhliche Wissenschaft

Dies ist kein Buch: Was liegt an Büchern

An diesen Särgen und Leichentüchern

Vergangnes ist der Bücher Beute.

Doch hierin lebt ein ewig Heute.

In diesen figurierten Bezeichnungsübertragungen gibt es eine Art des dem Pleonasmus nahe stehenden Eipithetonorans, „des schmückenden Beiworts“, das der Hervorhebung einer spezifischen Symbolisierung der Information dient.

Die Sprachforscher sprechen von 5 Merkmalen, die Nietzsches Sprachstil auszeichnen: Lebendigkeit, Sinnlichkeit, Klarheit, Sachlichkeit und Sprachbewusstheit.²⁰ In der „fließenden Leichtigkeit“ aber ist die „Nietzschesche Knappheit hervorzuheben“, die „keineswegs die bewußt reduzierte, gleichsam gemeißelte Knappheit“ ist.²¹ Man spricht von Nietzsches Neubildungen, neuen Wörtern. Unseres Erachtens bedeutet Nietzsches Vorgehen eher, einen neuen konzeptuellen und kontextbedingten Sinn in ein Wort hineinzulegen, einem deskriptiven Denken eine meta-

²⁰ Friedrich: Friedrich Nietzsche (Anm. 2), S. 55.

²¹ Friedrich: Friedrich Nietzsche (Anm. 2), S. 59.

phorische Denkweise gegenüberzustellen und in einem Sprachzeichen beides erkennbar zu machen.

Nietzsches Sinnsprüche, diese „Worte ohne Musik“, bei denen es sich aber um „ein kleines Meisterwerk moderner Ironie“ handelt, sprengen konventionelle Verwendungsbedingungen der semantischen Einheiten und der Stilarten. Sie schließen eine große Vielfalt inhaltlicher und stilistischer Elemente ein:

Welt – Klugheit

Bleib nicht auf ebnem Feld!

Steig nicht zu hoch hinaus!

Am schönsten sieht die Welt

Von halber Höhe aus.

Um eine andere Sentenz der Gedankenlyrik mit einem Wortspiel aufgrund einer Lautähnlichkeit, die sogenannte Paronomasie, handelt es sich im folgenden Beispiel:

Das Sprichwort spricht

Scharf und milde, grob und fein,

Vertraut und seltsam, schmutzig und rein

Der Narren und Weisen Stelldichein.

Dies altes bin ich, will ich sein,

Taube zugleich, Schlange und Schwein.

Transzendenz, Ironie sowie sprachliche und gedankliche Metaphorik sind besonders augenscheinlich in Nietzsches „Vierten Hauptsprüchen und Zwischenspielen“:

„Wer von Grund aus Lehrer ist, nimmt alle Dinge in Bezug auf seine Schüler ernst, – sogar sich selbst.“

„Das habe ich gethan“ sagt mein Gedächtniss. „Das kann ich nicht gethan haben“ – sagt mein Stolz und bleibt unerbittlich. Endlich – gibt das Gedächtniss nach.“

4. Zum Schluss

Da Nietzsche Anhänger der Mündlichkeit war, ist es interessant aus der Sicht der linguistischen Pragmatik (Sprechhandlungstheorie) seine philologischen Werke zu erforschen. Das Interessenfeld der Forschung wird durch die Kategorien der linguistischen Pragmatik erweitert: „Absicht/Intention auf Sprecherseite und Wirkung (Effekt) auf der Hörerseite.“ Hier ist auch die Kategorie des Verstehens relevant.²² Die Perlokution hat z.B. verschiedene Aspekte von Wirkungen (auf Hörer/Leser): Laut- und Stimmqualität, Art der Akzente, Satzsegmentierung und -melodie, Pausen und andere Mittel der Prosodie, die stilistisch wichtig sind, auf die Nietzsche besonderen Wert legte. Es ist zu betonen, dass in der linguistischen Pragmatik Stilistisches einstweilen freigelassen wurde.

²² Sandig, Barbara: Ziele und Methoden einer pragmatischen Stilistik. In: Spillner, Bernd (Hg.): Methoden der Stilanalyse. Tübingen 1984, S. 13.

READING NIETSCHE'S TEXT WITH DELEUZE'S IDEA
OF A SIGN: TO LOGIC OF "YEA" AS A SENSE IN
ZARATHUSTRA

Key words: *Nietzsche, Deleuze, a sign, the signifier, the signified, a value, being, becoming, sense, repetition, aesthetic meaning.*

First of all we must say that in Nietzschean texts who as philosopher is dedicated to Being there's a special mental location of meanings carried out with repetition. This mental location could be called Eternal Revival. Deleuze knows it very well, in his texts on Nietzsche he explains some details of Nietzsche's relation to this idea of development in the universe. Deleuze thinks that Nietzschean Eternal Revival is selective and even twice selective: as selective thought and selective being. As *selective* Eternal Revival is not just coming back: it's repetition is only of such elements in thought or being that have been affirmed. It's essential to say that only that thing is affirmed which couldn't be negated. Revival is pure affirmation: all forms of negation and nihilism do not belong to it, but they are results of it. What is not repeated is negated, Revival is opposite to negation.

In "*Thus Spoke Zarathustra*" Nietzsche places a character of *an ass (a donkey)* that periodically repeats "*Ye-a*". The ass in Nietzsche's set of aesthetic signs is supposed to manifest nihilism and negation. It's a kind of desert animal (sometimes it's identified as *a camel* but we are not sure that a camel could pronounce "*Ye-a*") so we prefer calling this mental mean – a sign which is a character of Nietzsche's revelation – *an ass*) who is the signifier for negation, absence, emptiness, *steresis*. This Greek word we

¹ We prefer the English version created by Thomas Common where he uses old grammatical forms – aesthetic sign too – to carry out the feeling of *revelation* that is simultaneously different and equal to what the text spoke about with mental tongue of Zarathustra. So in this version he *spake* (Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra* / Translated by Th.Common. N.Y.: Random House, without year).

use to show what a desert animal could mean in Aristotle's *Physics* was one of three causes, or beginnings - negative-positive one - absence determining presence. Nietzsche's character called the ass manifests this negative-positive ontological beginning too: his "No" is false (as if it were "Yes"), his "Yes" is even more false (it's "No" in more aspects than "Yes"), but Nietzsche's metaphor is not concerned with pure ontology but with *ontology of values*. Deleuze says that this "Yea" is absurd affirmation of supreme "human values" after god's death.

In *Zarathustra* the first case where we meet "Yea" it's not put in the ass' mouth but it's pronounced by *the old man* whom Zarathustra met when having just started his *down-going*:

"Yea, I recognize Zarathustra. Pure is his eye, and no loathing lurketh about his mouth. Goeth he not along like a dancer?"

Altered is Zarathustra; a child hath Zarathustra become; an awakened one is Zarathustra: what wilt thou do in the land of the sleepers?"²

The old man is *a saint*, and he perfectly knows the language of "me", "yea" and "no" - that Zarathustra will later discover as language of those who are of ass kind. Here we see how sharply he uses this language to cut out the formula of his love:

"Why," said the saint, "did I go into the forest and the desert? Was it not because I loved men far too well?"

Now I love God: men, I do not love. Man is a thing too imperfect for me. Love to man would be fatal to me."³

Zarathustra, when his prologue is over, speaks of three well-known kinds of spiritual transformation. So we examine how ontological qualities of transformations are expressed in his speeches, remembering the final stage of spiritual *becoming* when at last the spirit turns into a child:

"Innocence is the child, and forgetfulness, a new beginning, a game, a self-rolling wheel, a first movement, a holy Yea.

² Nietzsche, Friedrich. *Thus Spake Zarathustra* / Translated by Th.Common. N.Y.: Random House, without year. P. 4.

³ Ibid. P. 5.

Aye, for the game of creating, my brethren, there is needed a holy Yea unto life: *its own* will, willeth now the spirit; *his own* world winneth the world's outcast.”⁴

A holy “*Yea*” unto life as we see is a *self-rolling wheel* that is necessary for *the game of creating*. “*Yea*” appears as the mechanism, the cause of appearing (becoming, going into being), and it is supposed to be holy in this ontological meaning. Here we see that repetition, revival, self-rolling of affirmation, negating previous stages and nothingness is one of fundamental and greatest senses of this word in the structure of Zarathustra’s speeches created by Nietzsche.

The next characteristic case when we meet “*Yea*” in these speeches happens under special conditions called *Before Sunrise*. This situation is constructed to pronounce some essential features and feelings of mystical or metaphysical - if we remember the names of *Divine science* and *natural theology* under which metaphysics is historically known - contemplation. The initiating stage of metaphysical reflection is immediate contemplation of Being itself as intellectual illumination in the form of *absolutely clear lightness* for which the subject matter of the first philosophy was identified with it and which was metaphorically called *the metaphysical sun*.

Before sunrise is emotional description of what appearing in this subject means for one’s intellect. First of all, things of intellectual cognition are getting the absolute order – the absolutely clear order – without any privations, that for *inner* eyes is analogical to what we could see physically looking with *bodily* eyes at the *cloudless heaven*. So this metaphor turns the sign of this event in philosopher’s soul, that is simultaneously affirmation of Being itself and of its reality as the highest spiritual value:

“*Before the sun didst thou come unto me the lonest one.*

/.../

We do not speak to each other, because we know too much : we keep silent to each other, we smile our knowledge to each other.

Art thou not the light of my fire? Hast thou not the sistersoul of mine insight?

⁴ Ibid. P. 25.

Together did we learn everything; together did we learn to a scend beyond ourselves to ourselves, and to smile uncloudedly...⁵

Uncloudedness of the heaven turns a special dignity for Zarathustra – clouds are dangers for the absolute nature of affirmation of this value signifying Being, clouds do signify doubts in it and so they are negations, and this is the reason why Zarathustra’s soul is energetically protesting against clouds and why he exclaims that he *hates* them. At this extract expressing the hate to the clouds we see the role of *Yea* and *Amen* as signs of absolute affirmation:

“And what have I hated more than passing clouds, and whatever tainteth thee? And mine own hatred have I even hated because it tainted thee!

The passing clouds I detest those stealthy cats of prey: they take from thee and me what is common to us the vast unbounded Yea- and Amen-saying.”⁶

Then on the following stage of Zarathustra’s speeches we see repetition of *Yea* as affirmation in the third part in the chapter carrying the name of *The Spirit of Gravity*. Here we see how affirmation of values could be *forced* and *false* and thus it could determine spirit of gravity – so much differing from the absolute *freedom* and *heavyness* of the heaven. Here the false affirmation is put into the lips of an ass symbolizing the kind of those who are *all-satisfied* - making no differences and preferences between values and just bearing them as a heavy weight (“extraneous heavy words and worths loadeth he upon himself”) - and we see how *Yea* can turn *Ye-a*:

“All-satisfiedness, which knoweth how to taste everything, that is not the best taste! I honour the refractory, fastidious tongues and stomachs, which have learned to say “I”; and “Yea”; and “Nay.

To chew and digest everything, however that is the genuine swine-nature! Ever to say YE-A that hath only the ass learned, and those like it!”⁸

⁵ Op. cit. P. 182.

⁶ Op. cit. P. 4.

⁷ Ibid. P. 215.

⁸ Ibid. P. 216.

The ass appears once again to take part in the *Talk with the Kings* in which his *Yea* is equipped with extra sense-carrying mean – special intonation. When Zarathustra is going to express his admiration with wisdom of the kings poetically and is taking care of the quality of the audience’ ears this intonated *Yea* comes into the ears of his own:

“Even if it should happen to be a rhyme not suited for every one s ears. I unlearned long ago to have consideration for long ears. Well then! Well now!

(Here, however, it happened that the ass also found utterance: it said distinctly and with malevolence, Y-E-A.)”⁹

Yea seems to concentrate its expressive sense-carrying abilities in Zarathustra’s speeches development. *Among Daughters of the Desert* sounds a song of “the wanderer who called himself Zarathustra’s shadow”, that this person finishes with *Amen*.¹⁰ Immediately after this the people who were there started to speak and shout all at once and what is no more surprising to us “even the ass, encouraged thereby, no longer remained silent... /.../ And Zarathustra stopped his ears, for just then did the YE-A of the ass mix strangely with the noisy jubilation of those higher men.”¹¹ The false affirmation expressed with *Ye-a* seems to reach the top of its expressive force in the scene where Zarathustra watches *madness* of the people lead by *the ugliest man* praying to the ass as if he were God.

The ugliest man’s *Amen* and *Yea* are in dialogue with repetitions of the ass’ *Ye-a* that is making the complete picture of a false religion – faked faith in faked god:

“Amen! And glory and honour and wisdom and thanks and praise and strength be to our God, from everlasting to everlasting!

The ass, however, here brayed YE-A.

He carried our burdens, he hath taken upon him the form of a servant, he is patient of heart and never saith Nay; and he who loveth his God chastiserh him.

The ass, however, here brayed YE-A.

⁹ Op. cit. P. 274.

¹⁰ Ibid . P. 347.

¹¹ Ibid . P. 348.

He speaketh not: except that he ever saith Yea to the world which he created: thus doth he extol his world. It is his artfulness that speaketh not: thus is he rarely found wrong.

The ass, however, here brayed YE-A.

Uncomely goeth he through the world. Grey is the favourite colour in which he wrappeth his virtue. Hath he spirit, then doth he conceal it; every one, however, believeth in his long ears.

The ass, however, here brayed YE-A.

What hidden wisdom it is to wear long ears, and only to say Yea and never Nay! Hath he not created the world in his own image, namely, as stupid as possible?

The ass, however, here brayed YE-A.

Thou goest straight and crooked ways; it concerneth thee little what seemeth straight or crooked unto us men. Beyond good and evil is thy domain. It is thine innocence not to know what innocence is.

The ass, however, here brayed YE-A.

Lo! how thou spurnest none from thee, neither beggars nor kings. Thou sufferest ,-itle children to come unto thee, and when the bad boys decoy thee, theii sayest thou simply, YE-A.

The ass, however, here brayed YE-A.

Thou lovest she-asses and fresh figs, thou art no foodiespiser. A thistle tickleth thy heart when thou chancest to be hungry. There is the wisdom of a God therein.

The ass, however, here brayed YE-A.¹²

Then Nietzsche manifests how verbal constructions can reveal non-verbal and extra verbal force: this is in the case of Zarathustra's inner protest against the ass' mode of affirmation but simultaneously – thinking on it in the aspect of necessity of its repetition. This section of the text is followed immediately after the previous passage and it “ss” characteristically titled *The Ass-Festival*. Here, first of all, Zarathustra himself uses exclamation of *Yea* to stop and thus to negate senselessness and madness of its unconscious use that has been appeared in the previous scene:

¹² Op. cit. P. 351.

“At this place in the litany, however, Zarathustra could no longer control himself; he himself cried out YE-A, louder even than the ass, and sprang into the midst of his maddened guests. “Whatever are you about, ye grown-up children? he exclaimed, pulling up the praying ones from the ground. “Alas, if any one else, except Zarathustra, had seen you...””¹³

But then the role of *Yea* as signifying the ass’ mode of affirmation is *evidently* shown when *the spiritually conscientious man* answers to Zarathustra’s criticism addressed to him:

““ /.../ And he who hath too much spirit might well become infatuated with stupidity and folly. Think of thyself, O Zarathustra!

Thou thyself - verily! - even thou couldst well become an ass through superabundance of wisdom. Doth not the true sago willingly walk on the crookedest paths? The evidence teacheth it, O Zarathustra, - *thine own evidence!*””¹⁴

The story of *Yea* in Zarathustra’s speeches is over at this place, it’s not repeated any more. We can propose that it’s over because nothing can be added to it: this point is constituted with crossing of two lines in which *Yea* can carry sense of affirmation of value as Being in this text. The *first* line is internal spiritual affirmation inspired by revelation of Being within the soul that is fixed in *inner* speech with *Yea* as *Amen*; the *second* case is external “affirmation” of “values” forced by societal customs and habits that is pronounced in *public* speech with *Yea* as *Ye-a*. Thus if *spoken generally*, with *Yea* as *signifier* in Nietzsche’s text on Zarathustra’s spiritual adventures *actual* affirmation of values is differed from the *false* one.

According to Deleuze, as we remember, a sign is such a difference between the signifier and the signified that is performed by an author to a reader, and the sign’s existence is ongoing repetition of this difference in which the sign is always equal to itself and always different from the previous contextual meaning.

Yea in Nietzsche’s Zarathustra’s speeches, when interpreted in these terms, is the sign in which affirmation as signifier is differed from those two modes of values’ reality that we’ve just mentioned. If using Deleuzean *logic* we try to draw this picture of the sense of *Yea/Ye-a* repetitions in Zarathustra’s speeches to complete state we’ll reach purely ontological

¹³ Op. cit. P. 352.

¹⁴ Ibid. P. 353-354.

level of distinction between Being and Becoming that we discussed earlier in the passage, dedicated to *uncloudedness* and *clouds*. As in the case of Being *Yea* is signing its totally positive nature, in the case of Becoming *Ye-a* is signing its mixed positive-negative nature about which Deleuze wrote: "...becoming does not tolerate the separation or the distinction of before and after, or of past and future. It pertains to the essence of becoming to move and pull in both directions at once..."¹⁵.

Conclusion

Aesthetic signs that we always face within artistic creations are signs of a special character: it's very difficult to differ the signified from the signifier in them and repetition as a communicational mean turns very important to catch this disappearing difference. Non-classic philosophical texts do work first of all as artistic creations - *aesthetically* - provoking imagination to produce images of the text's content, and only then, secondarily, they can work *sort of logically*. So in a non-classic philosophical text - which Nietzsche's one we suppose to be - not concepts but aesthetic signs are the main sense carriers. Deleuzean *logic of sense* as we tried to show in this analysis of *Yea* in Zarathustra's speeches can work as a very effective instrument of *aesthetic interpretation* capable to give a reader the critical base appropriate to understand philosophical texts of this type – both by Nietzsche and by Deleuze.

Сергей Дзикович

Московский государственный университет, Россия

ЧИТАЯ ТЕКСТ НИЦШЕ В СВЕТЕ ДЕЛЕЗОВОЙ ИДЕИ ЗНАКА: К ЛОГИКЕ «ДА / И-А» КАК ЗНАКА В «ЗАРАТУСТРЕ»

Абстракт

Делез, один из самых замечательных философов постсовременного периода, широко известен своими идеями о повторении и знаке. Согласно Делезу, знак есть различие между означающим и означаемым, яв-

¹⁵ Gilles Deleuze. *Logic of Sense* / Translated by M.Lester. N.Y.: Columbia University Press, 1990. P. 1.

ленное автором читателю, а реальность знака представляет собой повторение этого различия, причем знак всегда равен самому себе и всегда отличен от контекстуальных значений. Эстетические знаки, с которыми мы всегда встречаемся в произведениях искусства, представляют собой знаки специфического характера: в их случае очень трудно различить означающее и означаемое, и повторении становится очень важным коммуникационным средством уловления этого ускользающего различия. В случае неклассических философских текстов, которые писал обычно Делез, эстетический знак всегда становится главным средством передачи смысла. Делез не изобрел этот прием, но, скорее, перенял его у Ницше, чей стиль он исследовал очень глубоко. Эта статья посвящена исследованию роли эстетического знака в неклассическом философском тексте – Ницшевом *Заратустре* – для объяснения которой были использованы некоторые идеи Делеза.

NIETZSCHEAN CONCEPTION OF THE WORK OF ART

Key words: *art, beauty, truth, value, will to power, form, Apollonian, Dionysian.*

Friedrich Nietzsche considers art in its relation with the fundamental composition of the world. He calls art any creative activity; therefore we may say that in his theory the art is not only one of the spheres of human life, but also the main precondition of all these spheres. The best known philosophers and researchers of Nietzsche - Karl Jaspers, Martin Heidegger, Eugen Fink - point out "the connection of his apprehension of aesthetic creation with his essential concern in philosophy"¹. This consideration determines the objectives of our article. We make an attempt to reconstruct Nietzschean concept of the work of art during various periods of his creative life and within the broader contexts of his philosophical ideas.

Nietzsche contrasts art with science and morality already in his first book "The Birth of Tragedy" and claims that art is a sphere through which "the essence of the world - contradictory primordial Oneness - manifests itself"². It is the main, though not a single feature of the art. On one hand, the art is deemed to be an insight into the absolute truth, on the other - it is to the same extent obliged to transgress this truth through an „appearance“; since, according to Nietzsche, the absolute truth becomes a barrier for a practical activity. The same original Oneness expresses itself

¹ Ясперс К. Ницше = Nietzsche: введение в понимание его философствования. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2004, p. 429 (Jaspers K. Nietzsche: An Introduction to the Understanding of His Philosophical Activity); Heidegger M. Nietzsche. Volume I: The Will to Power as Art. San Francisco: Harper & Row Publishers, 1979, p. 67-68, etc; Fink E. Nietzsche's Philosophy. London, New York: Continuum, 2003, p. 9-10, 13.

² Nietzsche F. The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals. New York: Doubleday Anchor books, 1956, p. 23-24; 32-33.

through the instincts of an artist and ensures the harmony of Dionysian and Apollonian energies, thus coming to the perfection of the work. The humankind has a necessity of the illusion of stable that is „really existing“, not changing world. Therefore the creative work as an overcoming of the change and a projection of static reality is a primordial human power, providing the conditions for the knowledge of the objects of reality and the determination of the end of human activity. Neither truth, nor good are determined by the external matters. They are only words which name the inventions, which are the most suitable at that time and place for the survival and expansion. The appropriateness of the invention for the survival and expansion is the main criterion of its value. The creation is free from the external matters and should meet only inner, arbitrary rules; all the rest may be only its means. Creative activity means the determination of line of horizon, the schematizing of the variety, identification of different things – thus a conscious attempt to think out though superficial, yet clear and simple worldview. Creativity might ascribe its goals and meanings to the world, yet this kind of activity is not always cherished. First, the strength is witnessed by the possibility to live in the face of meaninglessness; second, the meaning and justification of the world are only the conditions for human activity. The justification of the world and the investment of meaning into it are only blamed when the visual reality is neglected. What is above good or evil, truth or untruth, what gives the creativity simplicity, makes clear structures, illusions of meaning and goals, these are the features of beauty, according to Nietzsche. Though he doesn't provide us with the determination of the beauty, he considers the nature in its representations.

Nietzsche radically criticizes the classical concepts of beauty. The old metaphysical tradition coming from Plato was based on the unity of the beauty, the good and the truth, while our philosopher radically opposes traditional concepts of the good and the truth. According to Nietzsche, the beauty cannot be defined as the aesthetic delight, since this feeling is only derivative abbreviation, naming complex line of feeling stemming from the difference of two states of human power. The measurement of the beauty cannot be universal: what gives a rise to aesthetic delight depends on the power at hand, determining the style of this particular

period. The art cannot be defined as the activity of genius either, even though artistic capacities are defined by the nature, given only to selected, though these capacities demand long development of the skills. The spontaneity of creativity doesn't determine its beauty – much more important is to submit the free will to the rules. Nietzsche remarks, that “artistic improvisation is something very inferior in relation to the serious and carefully fashioned artistic idea”³. Also the art cannot be defined as a sensual reflection of the idea, since the acknowledgement of meta-sensual idea might mean only the descent of life, its weakening, the introduction of Nothingness. Even more – our philosopher states: “that the painter and the sculptor, of all people, give expression to the ‘idea’ of the human being is mere fantasizing and sense-deception: one is being tyrannized over by the eye when one says such a thing, since this sees even of the human body only the surface, the skin; the inner body, however, is just as much part of the idea. Plastic art wants to make characters visible on the outside; the art of speech employs the word to the same end, it delineates the character in sounds. Art begins from the natural *ignorance* of mankind as to his interior (both bodily and as regards character).”⁴ This quotation demonstrates the Nietzsche’s conviction that art is unable to express the idea of the human being. Beauty and art will not figure as the objects of disinterested approach since this principle of lack of interest covers the inability to make strong decisions, and is the symptom of decadence. In the book “On the Genealogy of Morals” Nietzsche emphasizes that the deficiencies of the Kantian definition of beauty emerge from the fact that it is formulated from the position of the spectator, who lacks significant personal experience and a finery sensitivity. Philosopher suggests to think that Stendhal’s definition of beauty („a promise of happiness”⁵) is much better revealed, as Stendhal grasps the strongest and most personal interest in the experience of it, points out “desires, surprises, and delight in the realm of the beautiful”⁶.

³ Nietzsche F. **Human, All-Too-Human**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Volume I. A. 155, p. 83.

⁴ Ibid. A.160, p. 85.

⁵ Nietzsche F. On the Genealogy of Morals //

<http://www2.southeastern.edu/Academics/Faculty/jbell/nietzschegenealogy.pdf> , p. 55.

⁶ Ibid, p. 54.

Some statements allow us to treat Nietzsche's concept of beauty as pragmatic one. According to him, beauty is something that pleasantly affects the body, but this and similar statements are first to be understood as rhetorical means, that strengthen the critique of idealistic concept of the beauty.

Probably it is because of Heidegger, who suggested „that is a guiding principle of Nietzsche's teaching on art: art must be grasped in terms of creators and producers”,⁷ the later philosophy of art accepted the idea that the basis for the understanding of the essence of work of art for Nietzsche was the concept of the Artist himself. Taking into consideration this opinion, nevertheless, we shall note that Nietzsche, while distinguishing what should be the most valuable within the work of art, provides there some insights on another two aspects regarding to the essence of the work of art. As if anticipating the idea of Hans-Georg Gadamer's hermeneutics about the autonomous character of the essence of work of art, Nietzsche points out that the very work of art detaches itself from the author: “it goes on to live of its own [...] seeks out its readers, enkindles life, makes happy, terrifies, engenders new works, becomes the soul of new designs and undertakings – in short, it lives like a being furnished with soul and spirit and yet not human”⁸. In the same way as Gadamer later, Nietzsche writes about the participation of the spectator in the existence of the work of art. Nietzsche states that the work of art becomes the most effective when beholder „is impelled to continue working on that which appears before him so strongly etched in light and shadow, to think it through the end, and to overcome even that constraint which has hitherto prevented it from stepping forth fully formed”⁹.

Nietzsche formulates the same principle of art in many ways. The beauty and the creativity emerges from the abundance of powers or lack of them. The creativity emerging from the abundance of power is the assertion or negation of this life without presupposing its connection with other world or ideals. The creation stemming from the lack of power

⁷ Heidegger M. Nietzsche. Volume I: The Will to Power as Art. San Francisco: Harper & Row Publishers, 1979, p. 70.

⁸ Nietzsche F. **Human, All-Too-Human**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Volume I. A. 208, p. 97.

⁹ Ibid. A. 178, p. 92.

either states or denies life just because of its relation with a “true Being”, that is an ideal. This principle would aid to the assessment of the work of art, if the direct insight to this kind of matters were possible. Therefore, it is necessary to define at least indirect characteristics of the lack or surplus of these creative powers. We would suggest that two aspects are the most important here: first, the work of art is either evident illusion or an appeal to the truth and, second, the perfection of its form is at the stake; the reflection of its illusionary status and perfect form fosters the vivacity. Why should an evident illusion foster vivacity? If the relative, ungrounded character of the propositions is apprehended, they don't become dogmatic, hampering the strife of life. The proclamation of the absolute truth contradicts to the idea of becoming the only reality, therefore it devaluates this reality, suffocates the motives of action. In a similar way rebuke is an attempt to manifest through the work of art the existence of the unconditional Good. Firstly, it is meaningless – the good in itself is impossible, only the presence of powers at hand determines its apprehension. What should be concerned as a good for a human being depends on the way of looking at it and it is not subjected to the thought. Secondly, if the Good is to be an attempt to justify, distinguish, console, or to “improve” the humanity the effect might be only temporary, and it only delays the true apprehension of the reality and true attempt to change it. In terms of F. Nietzsche, it unbends “tensely strained bow”,¹⁰ that is decreases the tension between the nature of man and his ascetic ideal. While it is by this very tension, according to author's mind, the values might be changed. Long term violence, coercion to submit to the rules nurtures the strength of individual nature. Accordingly, the acknowledgement and the encouragement of the opposite forces are much more valuable than an attempt to justify humanity. The true work of art which fosters the vitality features the awareness of its illusionary nature and also a perfect form: the measure, the limits, and the elegance. With a vanishing of the opposition between the illusion and the reality, the ground for an opposition between the form and content is lost. The contents become equally “real,” that is worthless. The only criterion of

¹⁰ Nietzsche F. Beyond Good and Evil // <http://www.gutenberg.org/files/4363/4363-h/4363-h.htm>.

value is left with the elegance of forms, with the mastery of creative means.¹¹ The merit of the conventional forms consists of their ability to help to focus an attention onto the specifically aesthetic features of the work of art, alleviate an understanding of it, and develop the taste. Though the priority of Dionysian principle returns into the ontology of the latest works of Nietzsche, it would be hard to agree with J. Arras in naming the aesthetics of Nietzsche "dionysian aesthetics"¹². In the works "Nietzsche contra Wagner", **The Case of Wagner, A Musician's Problem**, **Twilight of the Idols** the Apollonian values are not rebuked. Of course, here we find slightly different interpretation of the merits of elegant forms, of keeping within the limits and measure. In **The Birth of Tragedy** the art used to be justified as a beautiful appearance veiling the true world. The depth of this world was not conceived as beautiful and stable; on contrary, it was horrible, malicious and mysterious. The man was unable to change it. Therefore the art was used to be apprehended as a necessary veil of truth thus providing for a possibility of action. We can find the Nietzsche's similar attitude in his work „**Human, All-Too-Human**“. Here he writes that „art makes the sight of life bearable by laying over it the veil of unclear thinking“.¹³ The later meaning of the measure, of the limits, of the elegant forms becomes clearer in the context of consideration of other themes prevailing in the latest works of Nietzsche, that is of the morphology of Will, morals of nobles, of the "appearance" as the only reality.

Anyway, in all its expressions the power manifests itself and gets stronger only in overcoming itself. The overcoming of the barriers created for itself is an inner motive of growth. We can observe the constant recurrence of the same motive of following the canons of art and the self-imposed rules in the works "**Human, All-Too-Human**", "**The Wanderer**

¹¹ Martin Heidegger notices that Nietzsche's conclusion about the advantage of the logical, arithmetical, geometrical forms is substantiated by the fact that that forms are most usual, enhancing the feelings of safety, convenience, therefore bringing the greatest pleasure (Heidegger M. Nietzsche. Volume I: The Will to Power as Art. San Francisco: Harper & Row Publishers, 1979, p. 120-121).

¹² Arras J. D. Art, Truth, and Aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power // Nietzsche Studien. Band 9. 1980, p. 252, 254-256.

¹³ Nietzsche F. **Human, All-Too-Human**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Volume I. A. 151, p. 82.

and his Shadow", "Beyond Good and Evil". We shall quote it in broad: "With every Greek artist, poet and writer one has to ask: what is the new constraint he has imposed upon himself and through which he charms his contemporaries (so that he finds imitators)? For that which we call 'invention' (in metrics, for example) is always such a self-imposed fetter. "Dancing in chains," making things difficult for oneself and then spreading over it the illusion of ease and facility – that is the artifice they want to demonstrate to us".¹⁴ There is no need of motivation in the selection of rules: we might take them from tradition, we might create them new – they are only the preconditions of overcoming of oneself: "Freedom in fetters – a princely freedom"¹⁵. Self-control, auto discipline, submission to the self-imposed norms testifies to the nobility and stateliness of a person. The measure, differences, hierarchical order and the nobility in general are the aspects of the Apollonian principle.

So we can conclude that Nietzsche's outlook of the factors which determine the function of the work of art and its quality has remained similar through the different periods of his work. The art should be an activity for its own sake, without external justification, without meanings claiming to reach the truth or the good; as if its existence is justified by the deepest Dionysian wisdom – all exists in the wholeness, the changes are not important by themselves; they are only the aspects of the expansion of existence.

Abstract

In the present article we analyse the nietzschean concept of the work of art during various periods of his creative life, and within the broader contexts of his philosophical ideas. Nietzsche claims that art is a sphere through which the essence of the world manifests itself. The art is deemed to be an insight into the absolute truth, and it is to the same extent obliged to transgress this truth through an „appearance“, through an illusion of a stable world. The true work of art features the awareness of its illusionary nature and also a perfect form: the measure, the limits,

¹⁴ Nietzsche F. **Human, All-Too-Human**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Volume II. A. 140, p. 343.

¹⁵ Ibid. A. 159, p. 347.

and the elegance. In the later works the Apollonian values are not rebuked, but here we find slightly different interpretation of the merits of elegant forms, of keeping within the limits and measure. The same motive of following the canons of art and the self-imposed rules recurs in the works "**Human, All-Too-Human**", "**Beyond Good and Evil**". There is no need of motivation in the selection of those rules, they are only the preconditions of overcoming of oneself, i.e. the inner motive of growth.

THE CONCEPT OF THE BODILY/SENSUAL AESTHETICS IN FRIEDRICH NIETZSCHE WRITINGS.

Key words: *an aesthetician, researcher into comparative aesthetics, anthropology and aesthetics of dance, free lance, President of the Polish Society of Anthropology of Dance.*

The above mentioned haiku quotation refers overtly to Friedrich Nietzsche's overwhelming, decisive and significant influence of lasting values on the body of arts and philosophy worldwide. Both realms of the humanities seem to have been under his spell since the first release of his writings till today¹. There is no doubt that he coloured and changed us, for we have been constantly Nietzschefied benefiting from intellectual stimuli of his writings in one directions or another. At the turn of centuries many worldwide germinating ideas, interests, and metaphors were primarily rationalized, confirmed and justified by Nietzsche, who by the strength of his writing an personal mental attitude provided authority and reassurance for writers and poets seeking their own ways. His example gave them courage and convictions to express similar ideas, already held, in other words helping them by this be themselves. As a result many independent thinkers and artists adopted or criticized his ideas going beyond Nietzsche. Yet in order to mesure the real value of Nietzsche's thought one obviously needs to juxtapose



¹ Friedrich Nietzsche published his first academic work in 1867, dedicated to Theognis of Megara poetry, Rheinischen Museum, volume XXII, edition, in German: Zur Geschichte der Theognideischen Spruchsammlung,

opposite arguments, advocates both Nietzscheanism and anti-Nietzscheanism (pic. 1)².

Polish contemporary philosopher Marcin Miłkowski in his article *“On benefits and harms in readings Nietzsche”*³ states openly that Nietzsche has been ‘unfathomable enigma’ since there has been ceaseless effort which was made to interpret his writings in appropriate way. This seems to be an unobtainable target as philosopher’s thought is characterized by ‘intrinsic self-becoming’, ‘multi-look’ and ‘inconsistency’, what describes positively its dynamic and self-verifying nature. Every so today, as it happened in the past, the enchanting danger of reading Nietzsche consists in covering from his aphoristic metaphors

² 1. *The Head of Zeus, from a temple dello Scasato in Falerii, Etruria, the 5th century, b.Ch., ome, Museo di Villa Giulia, (from the author’s archive)*

³ Miłkowski, Marcin O pożytkachi szkodliwosci czytania Nietzschego, in *Wiadomości Kulturalne* 1996 nr 36 p. 12 , or M. Miłkowski, Czy Nietzsche mggł mieć rację?, [in] „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1 (1), on line release: http://www.pfl.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=178&Itemid=43 of 15th March 2007..On a character of the Polish reception of Nietzsche’s works see more: Karolina Forbes: Charakter polskiej recepcji nietzscheanizmu, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5212> The author emphasizes the fact that every turn of history and culture in Poland brings about the change of the methodology and attitude to Nietzsche as an individual and to his opus. It is worth mentioning here that Friedrich Nietzsche was proud of his Polish ancestors: "My ancestors were Polish noblemen (Nietzky); the type seems to have been well preserved despite three generations of German mothers." At one point Nietzsche becomes even more adamant about his Polish identity. "I am a pure-blooded Polish nobleman, without a single drop of bad blood, certainly not German blood."(Nietzsche 2005, p.77) On yet another occasion Nietzsche stated "Germany is a great nation only because its people have so much Polish blood in their veins [...] I am proud of my Polish descent."(Mencken, Henry Louis (2006) [1908] ,*The Philosophy of Friedrich Nietzsche*, University of Michigan, p. 6) Nietzsche believed his name might have been Germanized, in one letter claiming, "I was taught to ascribe the origin of my blood and name to Polish noblemen who were called Nitzky and left their home and nobleness about a hundred years ago, finally yielding to unbearable suppression: they were Protestants."(Letter to Heinrich von Stein, December 1882, KGB III 1, Nr. 342, p. 287; KGW V 2, p. 579; KSA 9 p. 681) Most scholars dispute Nietzsche's account of his family's origins, stating that Nietzsche's propagation of the Polish ancestry myth may have been part of the latter's "campaign against Germany", (Hollingdale, RJ (1999),*Nietzsche: The Man and His Philosophy*, Cambridge University Press, p. 6).

I would suggest to read carefully what Friedrich Nietzsche wrote and is reported to have said without assuming better knowledge than Nietzsche’s himself. Another example of the German philosopher coming from the Germanized Polish noble family was Gottfried Wilhelm Leibniz 1646-1716, one of the great thinkers of the seventeenth and eighteenth centuries and is known as the last “universal genius”. Yet this also is disputed recently: “ Though the name Leibniz, Leibnitz or Lubenicz was originally Slavonic, his ancestors were German”. <http://www.nndb.com/people/666/000087405/>

the poverty or even the absence of individual's independent thinking of his adherents.

Searching for the immediate voice of the truth in man's thinking and doing, he seemed to embody that voice himself, manifesting both courage and fragility of man's mental and existential attitudes, capped with his tragic ending and loss of his personal dignified psychophysical independence.

Whether rejecting either accepting or following him, no one can escape Nietzsche. The continuous admiration and interest for "the most unphilosophic mind that ever attempted philosophy" or "the great poet seeking a system, instead of taking things on trust"⁴, and regardless global historical and cultural changes worldwide he bears striking resemblance with the shriveled tree shooting green leaves every turn of seasons as if confirming that the philosopher's held idea of 'cyclic eternal recurrence'. Not surprisingly at all, he is parallel held in abomination, particularly because of his social ideas (the essential aristocratism), style of writing (aphoristic), finally blamed for corrupting German-leaders by "the Will-to-Power" and accused of having shaped and pushed the German mentality toward the War World I. Thomas Hardy evidenced this by referring to bombardment of Rheims Cathedral by the German forces. Such an opinion is backed by the conviction that Nietzsche "was addressing a non-existing audience, with the result that his message got into the wrong hands and therefore had the opposite effect to that intended."⁵ More over with the outburst of the World War II he was believed to influence greatly the German Nazi, the will-to Power sinister eulogists.

Friedrich Nietzsche was called by many names, predominantly in a contradictory and internally opposite way: A hysterical thinker (PB:72), an eloquent sophist, (PB:59), that insane beloved philosopher (PB:48), the lyrical Bismarck (PB:60), that strong enchanter (PB:67), the Crucified Anti-Christ (PB: 103), a very dangerous experiment (PB:114), the very wicked (PB:116), very great writer, a fine artist, vociferous showman,

⁴ Bridgwater, Patrick, **Nietzsche in Anglosaxon. A study of Nietzsche's impact on English and American literature** [That insane beloved philosopher (John Davidson)], p.49, Leicester University Press 1972.

⁵ Op.cit.134

death-snob, madness-snob (PB:134), great vulgarizer (PB:135), an incoherent rhapsodist who jumps from Machiavelli to Isaiah as the mood seizes him (PB:1430), the German monster (PB:148).

It was G.K. Chesterton, a proselyte himself into Catholicism manifesting fervent and adamant Christian faith, who rendered a concise and lively portrait of the German philosopher in his book entitled *George Bernard Shaw*⁶:

Nietzsche... was a frail, fastidious, and entirely useless anarchist. He had a wonderful poetic wit; and is one of the best rhetoricians of the modern world. He had a remarkable power of saying things that master the reason for a moment by their gigantic unreasonableness... All that was true in his teaching was this:...the mere achievement of dignity, beauty, or triumph is strictly to be called a good thing... Nietzsche imagined he was rebelling against the ancient morality; as a matter of fact he was rebelling against recent morality... Nietzsche might really have done some good if he had taught Bernard Shaw to draw the sword, to drink wine, or even to dance. But he only succeeded in putting into his head a new superstition... I mean a superstition of... the Superman.

In our opinion there are at least three reasons of Nietzsche's successful performance from the ending of the nineteenth century to the beginning of the twenty first one:

⁶ pp. 203-207, John Lane London and New York, 1910. Needless to say Bernard Shaw is believed to have fallen under the spell on Nietzsche, though Patrick Bridgwater thinks he wrongly enjoys the popular reputation of having been influenced by Nietzsche. According to him Shaw merely approved Nietzsche's criticism of morality and idealism as being close to his own admiring at the same time his aphoristic brilliance. Yet in social and political terms he regarded Nietzsche as 'inept'. When all is said and done, the British critic makes some ironical remark that G.B.Shaw "has frequently been credited with an indebtedness to Nietzsche, which he was himself –rightly- at pains to deny". (Bridgwater,65-66:1972). One cannot stop thinking that this was due to Chesterton's suggestive comment made in his *Heretics*,1907, p.64: Mr Shaw...has been infected to some extent with the primary intellectual weakness of his new master, Nietzsche, the strange notion that the greater and stronger a man was the more he would despise other things.

Firstly, a perpetual and apparently non-healing crisis of Christian religion teaching. Still young as it is compared with duration of the Hindu or the ancient spiritual faiths, without mention of the Eleusian mysteries or ancient Egypt religion, the 2000 years old Christianity divided by its internal dogmatic contradictions, undermined by inevitable spiritual and moral corruption and nevertheless intrinsically attributed to human nature, was not able to protect the world from the most ferocious two world wars of the 20th century. Many horrific experiments on the humans, global starving, deterioration of the human values and devastating nature exploitation, every so often observed as a suicide. Paradoxically and surprisingly enough, a spiritually powerful concept of Christ's Resurrection, by its sheer nature imposing on His followers some enormous and sweeping strength, spiritual and physical one, coupled with the highest standards of morality (pic. 2),⁷ has been unable so far to deify (theosis) the human nature in such a degree that it would stave off the evil of many kinds including only colonialism, civil wars, the German Nazism, the Russian communism, atrocious capitalism, children and woman abuse together with unprecedented social injustices in the underdeveloped countries. Historical facts following Friedrich Nietzsche's death not only confirmed but even petrified his criticism of the Christ's deformed inheritance, which he confusedly and misfortunately identified with Christ Himself (testified by his statement "God is dead"). No wonder at all, the image of so called Christian



⁷ *Christ on the Cold Stone*, Eastern Netherlandish, carved limestone with traces of polychromy, Utrecht, Museum Catharijneconvent, INV.ABM bs 692 (from author's archive)

civilization he had witnessed and embraced in his times trying to rationalize it, led him to the concept of a slave-religion, Antichrist and Wille zur Macht, Master-Morality versus slave-Morality and aesthetic anti-self. A proclaimed need of self-transcendence in the continual self-revelation seems to lie, as contrasted with self-denial, humility and slave nature, at the very core of an image of the Superman he created.

Secondly, his idea of *transvaluation of all values*, originated in his proclamation of bankruptcy of the official transmission of the Judeo-Christian set of morals, has been always attracting new followers, as one is never satisfied with the official dogmas, always not courageous enough to encounter God or persistent in embracing trials on the way towards authentic spirituality. Needless to say, a *transvaluation of all values* has been the intellectual currency of our times as well.

Although Oswald Spengler claimed inevitability of civilization crisis in his *Der Untergang des Abendlandes*, pointing positive transformative aspects of deconstruction process, such a philosophical stand does not prevent an individual against his/her feeling of anxiety and uncertainty. Their existence has been constantly challenged by polluted environment, social and cultural homogenization and threats of international terrorism misusing religious ideas to justify violence. As we can see the beginning of the third millennium juxtaposes Islamic and Christian cultures in a struggle one for spiritual hegemony worldwide, raising a question anew about universals of the Christian religion.

Thirdly, a seemingly immortal myth of the Ancient Greek culture, both archaic and classical one in the world of art and science. The Westerners justly consider themselves to be heirs of the Greek Antiquity whose philosophical and scientific contribution to the rise of the Western Civilization remains indisputable. What fascinates most in his insightful grasp of the Greekness is Nietzsche's distinction between the principle of Dionysus and Apollo⁸, in reality a distinction between passion and form, being two movements of the soul, which W.B. Yeats referred to his

⁸ Patrick Bridgwater claims that Walter Pater some four years before Nietzsche published "The Birth of Tragedy" wrote about distinction between Dionysus and Apollo, describing ancient Greek art as the product of opposing objective (Apollonian) and subjective (Dionysian) tendencies. More on this in Walter Pater's *Diaphanitz* (July 1864) and "A Study of Dionysus", *A Fortnightly Review*, December 1876. See as well Patrick Bridgwater, op.cit. pp.21-29.

Christian occult terminology as, relatively, Dionysus - “the Transfiguration on the Mountain”, and Apollo- “Incarnation”.⁹ The Irish poet, once an enthusiastic reader of Nietzsche’s works, after a while was able to develop his strong artistic imagination and creative personality that grounded primarily in his Celtic-Christian ground. Yet he stated faithfully to Nietzsche’s views that art owes its continuous evolution to the Apollonian-Dionysiac duality, representing both artistic impulses and basic forms of human consciousness. They are, in Yeats’ interpretation, “two faces of original Oneness, the ground of Being, [which] ever suffering and contradictory, time and again has need of rapt vision and delightful illusion to redeem itself.” He called Apollonian art the art of masks, while Dionysian art, the art of tragic ecstasy pointing that Apollonian control and symmetry lays on Dionysian tragic awareness.¹⁰

In the matter of fact, Nietzsche’s readings of the Greek Antiquity, the one raised on the shoulders of Ancient Egypt and cultures of the Near the Middle East as epitomized in the figure of the Zoroastrian prophet of the archaic Persia,¹¹ strikes the very much loved note winning European dreams of the noble past crowded by invincible heroes, perfect in the art of living beyond good and evil. Yet the concept of the moral relativity of the chosen and privileged ones need to be confronted with his contemporary social/cultural reality of the sheer German character, imbued by Protestant set of religious and social dogmas.

Since our domain is aesthetics and from this research perspective we consider the applicability of the most universal Nietzschean ideas to art, which he found to be “*the last metaphysical activity within European nihilism, the nobleness of arts consisting in the mingling of contraries, the extremity of sorrows, the extremity of joys*”¹² Thus our article objective is his notions of art and myth-centered tragic aestheticism called as antithetical wisdom, which English literary critique compares with

⁹ Op.cit.69

¹⁰ Op.cit.70-71.

¹¹ As voiced in his Thus Spake Zarathustra (1883-840. I discuss cultural heterogeneity of Dionysius and its cult in Greece in my recent book About the Essence of Rhythm. On the Border lines of Dance, Music and poetry in the Greek, Persian and Hindu Antiquity, Krakow 211 (Polish edition), p.13.

¹² WB Yeats, op.cit. p.79

William Blake's antinomic humanitarian wisdom.¹³ Apart from his *Birth of Tragedy*, (1872), most of his aesthetic views are dispersed across non aesthetic writings and personal notes, the latter remaining unpublished. They were investigated by Martin Heidegger in the thirties and forties of the 20th century and concluded by his two volume work *Nietzsche*.

The crucial problems of the Nietzschean aesthetics are according Heidegger's reading basically the following ones:

1. Art is the clearest and the best known manifestation of the will to power.

2. Art must be understood from the artist's perspective

3. Art, according to extended notion of an artist, is a fundamental acting of all being; being is, if it is, self-creating creature/formation/work

4. Art is some distinguished movement opposed to nihilism

5. Arts is more important and more precious than truth¹⁴.

Indisputably, the painting backs up Nietzsche's belief in primacy of art and beauty over truth and life. This particular piece of art is not only an evidence of powerful impact the highest art has had on human beings, e.g. an evidence of beauty meant as good, in terms of excellent technique and craft, both in succor to Leonardo's artistic gift. They are by their very nature well - transformed into beauty. By inducing aesthetic



experience in a spectator *Lady with an Ermine* has been generating (for over six centuries) feelings of beauty which perforce is good, as embodied in the Grecian concept of *kalokaghatia* One of the possible interpretation

¹³ Op.cit. 69

¹⁴ Leonardo da Vinci Lady with an Ermine, ca. 1490. Oil and tempera on wood panel, 54,4 x 39,3 cm, the Princes Czartoryski Museum, Krakow. (A sitter was Cecilia Gallerani, a lady-in-waiting at the court of Milan, the mistress of Duke Ludovico Sforza, il Moro.)

of the meaning that can be read in the Sitter's look is longing for the beauty which is good and yearning for good which is beauty. *Ars longa, vita brevis*, Friedrich Nietzsche would put it this way.

Although Nietzsche did not leave any explicit book in the field of aesthetics, we infer many of his concepts on art from his other philosophical writings, predominantly concentrated on the human being and a will to power. The first one to mention would be his **The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music**, published in 1872.

Needless to say, the philosopher himself manifested extremely aesthetic attitude to the life, in a way the spirit this aesthetics stands for in Greek, from where it derives from. As we know, **aisthesis** in Greek is some full sense perception of the felt world, and such a global attitude to life is typical to Nietzsche, as embodied in open statements of his leading **port parole** hero, Zarathustra. As we mentioned before, his most insightful remarks on aesthetics had been left unpublished, put down in his intimate notes. It was Martin Heidegger who had an access to them, studied it scrupulously and brought to light in his 2 volume work **Nietzsche, in** 1961. Our article investigates the main notions of Nietzsche's aesthetic views as discussed by Heidegger in his relevant book. It includes Nietzsche's critiques of Kant's aesthetics and proceeds with analysis of his five notions on art, the concept of rapture as aesthetic state and shaping a form, *morphè* in Greek.

Born in Röcken, Prussia, on the 15th of October in 1844, died in Weimar at his 66 on the 25th of August 1900, he was both a classical of Greek and Roman textual critique and a philosopher. The first background oriented his research towards Greek culture, with emphasis on Greek language, theatre and art, the second grounding brought him into philosophy of a man, the two overlapping and completing each other in their ontological and epistemological arguments. In consequence his theory of art implies his theory of being, so it allows to call his aesthetics by a term ***the ontological aesthetics*** or ***the metaphysical aesthetics***. Apart from being called 'physiological aesthetics' by Martin Heidegger, due to its interest to the body involved both of the artist's creative process and a spectator's sensual answering to the piece of art.

For further development of this statement we need to skip over Nietzsche's key ideas such as the "death of God" (Gott is tot), the Übermensch and eternal recurrence, and focus solely on the Apollonian/Dionysian dichotomy, perspectivism and the Will to Power. The first one is referring directly to the aesthetics issues, the third to ontological dilemmas.

We are going to examine them separately to connect them finally on the ground of the Nietzschean epistemology. In both cases he is indebted greatly to Arthur Schopenhauer metaphysical views on art and Being to such an extent that he is said to have owed the awakening of his philosophical interest to reading Schopenhauer's *The World as Will and Representation*.

To start with the *Apollonian and Dionysian* philosophical concept, grasped rather as some experienced dichotomy of the lived world, we need to make a clear distinction between two key features of ancient Greek mythology *Apollo and Dionysus*, where Apollo represents harmony, progress, clarity and logic, while Dionysus represents disorder, intoxication, emotion and ecstasy. In his *The Birth of Tragedy* he discusses them as a kind of "*Kunsttrieben*" ("artistic impulses") that fuse in the creative process to form dramatic arts, in the ancient Greek case appearing in the shape of the tragedies, known as a theatre performance or as a written text. *Apollonian and Dionysian* are called by Martin Heidegger ((1998:116) who was a sharp and scrupulous reader of **Friedrich Nietzsche's** notes), some states or *Zuständlichkeit*, that conditions the artistic development and creative process.

It is in that fusion that dichotomy finds its living solution bearing a new aesthetic quality, the one of a concordance of opposites. These two forces and also aesthetic factors represent relatively the world of mind and order embodied in god Apollo, and the world passion and chaos incarnated in god Dionysius. They are also recognized as ontological/aesthetic principles that are epitomic for ancient Greek culture. Apollonian side is reckoned to be a dreaming state, full of illusions while Dionysian being the state of intoxication or rapture, represents the liberations of instinct and dissolution of boundaries. Both

of these principles are meant to represent cognitive states that appear through art as the power of nature in man.

Their perfect unity bears the quality of **what Nietzsche called the Great Style**, of whose classical Greek art could be the most striking example, the highest way of tuning the ontological contrasts.

One year before publication of *The Birth of Tragedy*, Nietzsche wrote a fragment titled "On Music and Words", which was in fact a part of his *Lecture on Rhetoric*, and more specifically, *Relationship of the Rhetorical to Language*, delivered in 1871. In it, he supported the Schopenhauerian judgment that music is a primary expression of the essence of everything, an argument put strikingly by a philosopher of Gdańsk in his *The World as Will and Representation*.

Both of them, Schopenhauer and Nietzsche referred in fact to the concept of the ancient ritual performative *genere* called **chorea**, defined by the Polish scholar Edward Zwolski as a triple unity of movement/dance, singing/music and spoken/melic words. Originally, in the archaic times it was a typical kind of the human expressive answer to the phenomenon of the Sacred, *Sacrum* in Latin.

Nevertheless we should be clearly aware here that semantics of the word "music", *musike* in Greek, was much complex and broader than today's specialized notion denoting merely sound production. This issue finds its extensive discussion in the Thrasybulos Georgiades book entitled *Musik und Sprache*, of 1984 (*The Greek Music and Verse* in English of 1987).

In ancient understanding, regardless civilization, be it Hindu, China or Greek, music was meant as a kind of total man's expression engaging bodily movement, singing, spoken melic words and playing an instrument at the same time. Such a musical experience, involving the whole human being and his/her perceptive and felt response, allowed to sense an underlying essence, what Nietzsche called the *Primordial Unity*, described by a German philosopher as the increase of strength, experience of fullness and plenitude bestowed by rapture. In other words, an intoxication, that produces the physiological condition that enabling making of any art. Stimulated by this state, person's artistic will is enhanced.

Here we need to refer to Martin Heidegger discussing Nietzschean *denotatum* of a word rapture. To start with, rapture or intoxication has nothing to do with uncontrolled eruption of emotions and instincts or unconscious distraction of one's self. Rapture, *das Rauschafte*, called by Nietzsche "a basic aesthetic state", is a subjective experience, firstly of the creator, secondly of the spectator or art lover. Reception of art is namely reiteration of the creative art, thus in the aesthetic experience of the spectator a state of (*creative for art*,) rapture is awoken, *FN'Manuscript fragment 821*

In his the 2 volume work *Nietzsche*, Heidegger investigates the concept of rapture in a detailed way, in the broader context of the complex aesthetic action, be it artist's creative process or spectator's perceptive act. The attitude quite obvious and understandable, since rapture was called by Nietzsche a fundamental/original aesthetic state directly related to will to power. Posing a question about the Nietzschean essence of creative process, Heidegger calls it as "extraction by rapture (*das rauschafte*) in the work which is beautiful" (Heidegger1998:129) through the act of ecstasies, meant here as rising beyond oneself, but which is strictly connected with **decision, measure and hierarchy**.

Nietzsche says (Manuscript, fragment 800) this:

Artists should not see things as they appear, but fuller, simpler and stronger; therefore their life must be characterized by a kind of youth and spring-ness, being a sort of a state of habitual rapture.

The fuller, simpler and stronger is also called idealization by Nietzsche. Meant by him not as a negative action, but "unparalleled extracting of the basic features" (of the reality, as we may suppose). Thus creative process, concludes Heidegger, is nothing else but "extracting basic features, the one that are seen simpler and stronger."

Focusing on the artist's perspective in the felt creative process the Nietzschean aesthetics is rather creator's aesthetics, as a piece of art's reception is a kind of variation and seedling of the creative process itself.

Here we are ready to spot the links between rapture, beauty and Being as such, since aesthetic experience in Nietzsche's view is more than a mere psychic-bodily course, run or process. In the reach of the aesthetic

state a reference to “some basic features (of reality) is being appeared, extracted on the way of the idealization (the simpler and stronger, that is “strained by the artist’s eyes.”)

Finally we grasp that a rapture is not a mere pleasure and transitory feeling piercing as momentary and transient, but it is a metaphysical reference to the basic ontological features, namely to something uniting and welding in a structure (*Gezüge und Gefüge*). Further Nietzsche passes to a notion of *form*, that results from a state of rapture and is described as *self-sacrifice* and *put out in open* (known in public). His concept confirms with the Greek original concept of *morphe* (μορφή) meant as, in Heidegger’s inferring, as:

Something what limits and restricts, what introduces and sets up/creates being in what it is itself in a way that it is put in itself: it is a shape, a figure. This something standing, as something showing being, is its appearance, *eidos*, εἶδος, through which being manifests itself, presents itself, is known in public, shines, and emerges in a pure way.

Evidently, Nietzsche focused on the human being, on his/her way of the authentic experience of themselves, struggling for the ontological unity through the opposites’ reconciliation. There is no surprise at all, that in studies on aesthetics he decided to investigate the artist’s first person, subjective perspective, consequently concentrating on the nature of aesthetic experience of the living and sentient subject, the artist him/her self. This was totally in contrast to the Kantian aesthetics, which reduces an aesthetic experience to third person perspective of the spectator and his or her exterior pleasures and delights that might come and go.

Indebted greatly to the ancient Greek concept of art and creative process so dependent on Nature and its works, Nietzsche made an effort to bring man/artist back to his/her metaphysical union with the Universe. As a result, an artist, blood and flesh, assuming a position of a prophet, or Demiurg, was to reveal the ontological laws both in creative process and a work of art itself. In consequence, the latter was attributed a property of a “an ontological piece of art” whose function is to make spectator’s participate in the ceaseless dynamics of rising and dying life, *bios* and *zoé*, through transformation into a higher level of power intensification or increase, through man’s conscious intention and will.

NIETZSCHE'S SHADOW OVER THE BALTIC MINIMALISM, BASED ON MINDAUGAS URBAITIS "DER FALL WAGNER"

Key words: *Nietzsche, Wagner, Urbaitis, minimalism, poststructuralism, irrationalism, Deleuze, horizontal.*

I. Nietzsche and music: willpower to create, dominion and the spirit of tragedy, emancipation of philosophy via art. Deleuze horizontal

Friedrich Nietzsche (1844–1900) is one of the philosophers the closest one to the music. As well as Arthur Schopenhauer, he raised the idea of music as the unity of the world, harmony and duration, based on his artistically interpreted philosophy of life with the paradigm of individual's heroism. According to Nietzsche, genius is an anti-nihilistic power whose poetical symbolism and mythological constructions purify the idea of the *willpower to dominate*, the perspective of its nature itself. Nietzsche's idea of will is the link which connected art and being, became the highest or philosophical form of art that is art's projection. Philosophical thinking is here related to a **metaphor**, to poetical images and thus in music – to the spirit of tragedy. Nietzsche critically assesses the rational thinking, e.g., Emanuel Kant, but the real philosopher for him is Arthur Schopenhauer, "who grounded philosophy with the spirit of music".¹ And already at the end of the XX c., Nietzsche "is reborn" in the insights of the idea of Gilles Deleuze (*1925), his discoveries ("Differences and repetitions") about the horizontal movement of eternal return idea.² The crucial role of Nietzsche is that, as it is stated by Deleuze, that he emancipated the idea into the horizontal, separated it from the vertical levels of statics (Hegel), delimited from the sources of philosophic

¹ Antanas Andrijauskas. *Philosophy of Art. XVIII–XX a. Concepts Analysis*. Vilnius, Mintis, 1990, p. 130.

² *Intensity and Flows*. Gilles Deleuze Philosophy in the Context of Modern Art and Politics. Compr. by Audronė Žukauskaitė. Lithuanian Culture Research Institute, 2011, A. Pakarklytė about Deleuze music's theory, p. 74–106.

history and “entered the desert” – into the freedom of horizontal movement. “The play of repetitions and differences pushed the Same and representation off”³ writes Deleuze. He states that Nietzsche ruins the vertical (of the idea) in sake of the horizontal, emancipates creative imagination, the horizontal axis of which constantly moves. It is the process related to the essence, to the way how to learn, experience, and not to fix the truth. Horizontality is the dispersion, seriality, movement, danger for the order and statics. Related to Nietzsche’s *willpower, the dominant*, creation will and endless duration, in the dimension of musical space and time, this is the idea which became the paradigm of modern Baltic music art as well as the principle of thinking and the phenomenon of creative universality (or universal connection).

The main axis, connecting music with philosophy, is time – here and there is the same category for Deleuze, determining the horizontal emancipation of philosophy, coinciding with music’s image of endless duration – the idea of the creative willpower of world. Thus, one can fix the main musical turn of the epoch of Baltic minimalism – the infinity of time in which there converge the names of Schopenhauer, Nietzsche, Richard Wagner (1813–1883), Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911), Olivier Messiaen (1902–1992), Arvo Pärt (*1935), G. Deleuze (*1925), Bronius Kutavičius (*1932), Mindaugas Urbaitis (*1952), Aivars Kalejs (*1951) and other names of this horizontal in music thought.

The relation of philosophy and music formed exactly under the influences of the epoch of romanticism of the XIX c. First of all, here one should mention Arthur Schopenhauer, who was considered by Nietzsche to be “the only real philosopher” (contrary to Kant and Hegel, whose rationalism he despised). And Schopenhauer connected musical philosophy with the images of endless duration and world’s creative willpower’s dimensions. But the most important influence on Nietzsche came from the music itself, the opening of which to the dimensions of eternity – tragedy, myth, archaic depth and spirituality of feelings “on stage” by operas creation of Richard Wagner, Nietzsche’s contemporary and adored friend, which influenced not only art’s, but also the world’s

³ John Lechte. *Fifty important – contemporary Thinkers*. Vilnius, Charibdė, 2001, p. 124.

conversion – from myth to politics and mythological images of universality.

II. Nietzsche and Wagner

Richard Wagner is the main factor, in the XIX c. having related to music and philosophy in the whole. In philosophy, this was embodied by German romanticism, Jena romanticists, A. Schopenhauer and F. Nietzsche, who raised the essence of art as an absolute, as a cosmic will which can reach the eternity. This is how they form the extra-time meaning of the myth, cult of genius, the idea of the integrity of the world in art, art's priority in regard to the science, irrationality vs. rationality. Art is the philosophy of universality, its breathing, close to the alive organism, nature. As it can be seen, the space for the sphere of music is opened here its priority as the harmony of the cosmos image. The work by A. Schopenhauer "The world as the will and image" (1819) opens the gates for the musical philosophy. Music is the mysterious voice of the worldly will, according to Pythagor – immediate expression of the harmony of the Universe and human's essence. Schopenhauer wrote: "Treated as the expression of the world, music is the universal language of the highest extent".⁴ He did not recognize Hegel's rationalism, thus his idea through rationalism emancipated the way for the metaphysics of art and music. This had the essential influence on Nietzsche as well, and Wagner's stage creation with its restoration of melodious-harmonious infinity and image in music as if emancipated the music itself from the frames of rationalism and imaged it as the majesty of the will of the world. Wagner's music oversteps the metaphysical limit of music, myth and image creating its infinite horizontal – the landscape of tragic dimensions, corresponding to the philosophical category of the will power and its strategy of horizontal emancipation via images. By his contemporaries and researchers Wagner is called "the last of the titans". It's not surprising that besides the philosophy of *willpower* of A. Schopenhauer great influence on Nietzsche was made by Wagner's musical dramas, the ideas – images, which here derived their own horizontal lines of the worldly processes related to the myths. The more

⁴ Arthur Schopenhauer. *The world as the will and image*. Vilnius, ALK Pradai, 1995, p. 370.

specifically, Wagner became the closest friend of Nietzsche, thus, for some time, these great solitudes of the geniuses became closer, supplementing each other. This was a creative dialogue which raised the ideological conversion of art and idea of the XIX c. Nietzsche's work "The birth of tragedy from the spirit of music" (1872). They communicated much via letters, they exchanged the attitudes, while the philosopher, overwhelmed with the internal passion for spiritual in human, he felt the betrayal of his ideals and their ways separated. As it is known, it was a tremendously contradictory process, leading to the personal collision: Nietzsche's essay "Der Fall Wagner" (Turin, 1888). The essay continued the discourse of his endless admiration and disappointment by Wagner. The disappointment asserts with ruthless criticism, charges for the betrayal of the ideals. The essence is the belief in the powers of the spirituality of the tragedy, *spirit of music*, mythology as the vision of the human processes, being able to propose the salvation for the world. The idea of panesthesia, characteristic to the romanticists, here ignites with smash: Nietzsche's belief in the visions of Wagner's music. Basically, every artist of the XX c. "first of all, is a Wagnerianist and after that modernist".⁵ Nietzsche's disappointment is based on the betrayal of these ideals – Wagner's "correlations with Christianity and its romanticism".⁶ Therefore, moving towards the attack in his essay, the philosopher already does not spare any words, seeking to reveal "Wagner's nullity". "Wagner's case" („Der Fall Wagner“) which is as if a point of turn in the flatness, when besides the exaltation of majesty one shows the so-called "kitsch", always accompanying the imaged spectacular "stage of the world". On the other hand, looking at the titanism of the arts of the XX c. from the present, at its "mountain shadows" (Liszt about Wagner),⁷ one remembers the *shadow* which came from Wagner's and Nietzsche's several crossroads and which has marked not only the world's conversion in art of the XX c., but also in reality, reflecting the apocalypse, disastrous collisions (IIWW). Then one always turns back and *the shadow of guilt*

⁵ Johann Köhler. *Richard Wagner. The last of the Titans*. Preface XVI. The Yale University Press, 2004.

⁶ Ibid.

⁷ *Wagner Handbook* 1992:342

again fall on both titans: on Wagner and on Nietzsche because of their ideas and majestic scenes, which fed the ideology of the German racism.

III “Der Fall Wagner“ relation triangle

Thus, again returning to Nietzsche and his “Der Fall Wagner“ in the XXI c., the relation point for both creators, as it happens, is still alive and relevant source of ideas. It was raised and refreshed in his creation by the Lithuanian composer Mindaugas Urbaitis (*1952), known as an intellectual composer, who has the pure style of simplicity – Baltic minimalism, and who has opened the minimalism with the reception of the American Philip Glass in Lithuania. Although related, consolidated with Glass’s *purety codes*, the Baltic minimalism does not prevent from disengaging from them and found its own unique way, even absorbed this style as own. The minimalism became the Baltic style and determined, as Wagner’s music, many phenomena not only of art, archetypes, but of politics as well. In a patent way here always lay the tendency towards the mystical Scandinavian and German spirituality, what again was revealed by Urbaitis (as a stille point of turn of the world, refrasing T.S. Eliot) in his work “Der Fall Wagner“ (for flute, violin and viola, 1999, composed for the festival Thomas Mann in Nida; later the work was many times recomposed in various versions, the last one – for organ in 2009). The work by Urbaitis “Der Fall Wagner“ subtly opens the style of *music in music* which remains with nostalgia and adoration and which became quite a paradigm. This is expression of the Lithuanian minimalists towards the universal majesty of the past, expression of eternal love (as eternal return) to musical classics, romanticism, also to the titan of the Lithuanian art synthesis – M. K. Čiurlionis (1875–1911), artist and composer, who created the symbolism of music forms in art. The style of *music in music* plus minimalism became a special field of ideas by Urbaitis, to which “Der Fall Wagner” belongs. Here he gets inspiration from the three music sources of Wagner operas: “Tristan and Isolde“, “Tanhäuser“ and “Lohengrin“. In a minimalistic way he purifies the musical details and concentrates towards the most important segments or leitmotifs. From “Tristan“ it is the famous Tristanian accord (Introduction, the scene of Isold’s love and death) with unsolved harmony leading to the

infinity (changing the development of music of the XX c., see Ernst Kurth about the Tristanian accord).⁸ From “Tanhäuser“ Urbaitis takes the orchestra growth of dynamism: repetition of the vertical (acoustic repetitive dimension) and punctuating, pulsating harmonious thickening, chromaticity intensifying the totality of minimalism. This is the climax, meanwhile Tristanian accord performs the role of the longing for endless dimension – love for eternity. The third discourse is Lohengrin’s call: the leitmotiv of puriness: “Er ist der Gral!“ It is the quint-quarts intervals in music known as pure intervals, expression of descending from heaven of the Saviour. This is also the motif of the hovering of the swan wings over the water. In this way it reaches the transcendental silent culmination in coda – separate from the general “body” of the work in the breathing of the spheres, melting in the light of eternity.

Čiurlionis created the art synthesis, what is very special musical forms, like sonate, simphony, fuge in painting, which is reflected by many artist in XXc. Čiurlionis ideas, like Nietzsche’s, are about eternal return und transformation. Music keeps the “sign of the spirit”, the objective of sacredness and transcendence, which secretly lay in Wagner’s music. This is how “Der Fall Wagner“ by Urbaitis goes through these three dimensions, the disjuncture of processuality: melodious infinity, harmonious becoming (process, fluctuation, turn) and transcendental contact of the spheres in music, giving to everything the aura of height, light, and rectification of purity. What was sought by romanticism, is with the merger of philosophy and music in patent way is reflected in the work “Case of Wagner“ („Der Fall Wagner“) by M. Urbaitis. It is interesting that after taking Nietzsche’s title for his work, the composer as if disputes with him, transforming the philosopher’s passion into minimalism, i.e. “overthrowing” into another side of the discourse and “reconciling” with Wagner. This transformation is characteristic to minimalism, but here is contradictory discussion not only with Nietzsche, but again with Wagner himself – composes, according to the insight of Nietzsche, Wagner’s controversial relation of melodious infinity versus intensity with space and time: it idealistically cherished relations stay undistinguished, intangible, worthless...

⁸ Ernst Kurt, 1920

One could discuss further in this way, continue the dialogue not only with Nietzsche, Wagner, but also with our contemporary Urbaitis, appealing to the improvement of his work's infinity. The point is the precedent of the work itself: "Der Fall Wagner" opens the same gates but already in XXI century – the discourse of parable of music and philosophy about the majesty and minimalism. As now besides Wagner's and Nietzsche's Zarathustra, prophet, human, the visions of the will for power and the spirit of tragedy, there awakes the horizontal of minimalism full of repetition with and without differences coming from the Baltic pantheism, from Scandinavian North, or from the ornaments the orient, from Dao, from the lines and turns of the road, while coming home.

IV. Nietzsche and Baltic minimalism: *eternal returning home, released horizontal*

According to Deleuze, Nietzsche released this horizontal via the principle of thinking in philosophy. His explanation of Nietzsche is based on the postulates: most important – *willpower to dominate* and return to the origin. This is how one avoids separation. Remembering the statement: "Nietzsche demolishes the vertical in the name of the horizontal",⁹ there emerges the role of music. It is the horizontal itself – duration. Adequate transformation process in music is the Baltic minimalism, which has structured the same paradigm with the search for its identity and the signs of segments as well as discoveries: the moving axis of the horizontal. There emerge the parameters of musical philosophy of Anri Bergson as well: the willpower to dominate transforms into *elan vital* (eternal movement) and *duration*. The latter one is the whole of the images, adequate parable of musical form purified in minimalism. This is how there begins the field of the actions of musical sphere. Music is a "mystical lord of reality" (Bergson).¹⁰ Precisely in music tangible form of *endless movement duration* is an important instrument of philosophy, an axis changing the reality listening to its nuances – *the difference*

⁹ Deleuze, see John Lechte. *Fifty Important modern Thinkers*. 2001.

¹⁰ Antanas Andrijauskas. *Grožis ir menas. Meno filosofijos istorija*. Beauty and Art. History of Art Philosophy. Vilnius, 1995, p. 520.

(Deleuze).¹¹ In such way, “the spirit of tragedy” and “the will to power” released by Nietzsche becomes the adequate power to music, *duration* – the horizontal axis, overflowing both in Wagner’s operas and in their transformed dimension of psychological depth and myth, emerging from the dark to the light in the horizontal of minimalism (Arvo Pärt, Mindaugas Urbaitis, Aivars Kalejs, etc.).

Obvious Nietzsche’s attraction in modern Baltic minimalism, marked with Wagner’s “shadow” – this is precisely reflected by the work of M. Urbaitis, his recompositional style. One as if attempts connecting all values in the work of music: philosophy and music, temporality and eternity, flow and single sign, to overflow into the duration, to mark with leitmotifs the “stages of the road”, their *differences and repetitions*. Urbaitis, as an intellectual composer, goes that way – discovery of the connection of music and philosophy in the style of *music in music*.

One can state that we have “a knot of relation” – a triangle: Wagner – Nietzsche – Urbaitis. Here arises its most important musical line: Wagner and Urbaitis. As it was already mentioned, Wagner is represented by three motive segments of his operas, developed on the principle of the *will to power* of the other creator – deployment to the melting in infinity, into resolution and merger in mystical duration. Oddly it is the deployment of Wagner’s ideas – blossoming and sinking into the shadow in endless duration, two factors demolishing each other, as if a subtle “non-vulnerable Wagner’s criticism” allowing to experience the charm as well. And at the same time it is his return to the Baltic space and to the European context full of nostalgia of postmodernist idea. The relation of Urbaitis and Wagner here is primary, essential, feeding with the method *music in music*. Meanwhile the relation of Urbaitis and Nietzsche is discourse, and the one of Nietzsche and Wagner – controversy of ideas lying in the past. The crossing of Urbaitis and Nietzsche is the metaphor, semantic “gesture” of the title of the work, the sign of the transformation of ideas. It is indirect, can even stay the invisible, not knowing the work by Nietzsche, title of the work. Often in music and in art the title is a particular challenge, which is not necessary to be known, as if not very

¹¹ *Intensity and Streaks*. Gilles Deleuze’s Philosophy in the Context of Modern Art and Politics. Lithuanian Culture Research Institute, 2011.

important... The exaltation of Wagner's name in the title of the work already made the job, as if outlines his *music in music*, only a deeper intellectual's glance here will distinguish the collections of "the knot of relations", positions and oppositions, and a certain closeness of the attitudes of Urbaitis and Nietzsche. But perhaps it is also the criticism of the *cases*? "Case" vanishes in the shadows of the nuances like many good ideas spread by the intellectuals, not changing the *duration* of time and general direction of the movement of the *horizontal axis*, indulging into the magic of music as the harmony of the world, order and balance?

The work of Urbaitis melts in the light of Wagner's "Lohengrin", in vibration of space, in flotation of pure intervals (*la-mi*), in the magic of idealistic spheres of the swan's wings. Here there are no answers required by the conflict dramaturgy, even the fixation of symbols, only the flow of *difference and repetitions*, as if a Buddhist nirvana, returning discoveries of post-civilizational discourse, purified by Dao – the distance of the road. This is the answer to the triangle – opening of the heights, suspension points, *self-destruction in the sphere of light* – the paradigm of musical vision. In the codes of post-civilizational discourse Nietzsche melts as a *shadow melting in the enlightened horizontal*... But the idea of Nietzsche itself, although encoded in the title, stays the impetus of the work: "Der Fall Wagner" is a not a deeply critical study, but the one which is overwhelmed by the crisis of the generations about "Wagner's betrayal of ideals", and it stays painfully relevant in the whole post-modernistic context, not answering the questions of the catastrophes of the middle of the XX c. (the syndrome of totalitarianism). Therefore "Der Fall Wagner" raises here a hard stone trying to roll it from the "knot of relation" weltering in the shadow and being expressed musically... Such, as it can be said, is the mission of the Baltic minimalism – to once again recoil more attentively towards the myths and collisions of idealism, towards its raised waves, climaxes and raptures, their created visions, looking for the real sacral.

V. Dialogue's epilogue (instead of conclusions)

Equalizing influence of minimalism also has releasing ethical meaning of value relations. It is music's philosophical dimension, firmly

entering the overlap of the epoch. The recoil to psychological depth, images of psychoanalysis, archetypes, the return of the values. And here again rises Nietzsche as a releasing line of unity, characteristic to the minimalism glorifying the duration of the “horizontal”. It covers with its shadow the nostalgias of the epochs: the vision of the Prophet, raised from the orient (Persian) philosophy and mythology unity in the work “This is how Zarathustra spoke“ (1890, not finished), is that prophet, the form of the *will to power* (Andrijauskas), which will challenge the spirit the movement of the Baltic resurrection (Vidmantas Bartulis “*The Prophet*“). Nevertheless, there were not many direct German inclusions, they are exceptionally related only to musical values: V. Bartulis “Vision “ according to the chorale of J. S. Bach “Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“, O. Narbutaitė “Mozartsommer“ (1991), “Winterserenade“ (Schubert), M. Urbaitis “Bachvariationen“, “Brucknergemälde“, etc. Wagner stayed out of the way as a *value-dangerous* composer, it was raised only by “Der Fall Wagner“ (1999). Thus, it can be stated that the relation of German and Baltic minimalism is still very careful, so related to the value selection and political analysis, there is no such pre-war romanticism... But it inevitably again surfaces through Nietzsche’s horizontal, duration and the *will to power* in creative sphere. It is made through the value transformation from the superman to sacral minimalism, the return of the principle of reflection via the contrasts of the mountains of the visions of Čiurlionis to *the shadow of titan*... This transformation happens and is still happening in the discourse of the fine arts and music/philosophy/drama, the initiator of which is Nietzsche as well – one of the main *artists in philosophy*. Here “guilty” is especially discourse his relation with Wagner, which impelled M. Urbaitis to continue this dialogue in a minimalism way...

Conclusions. It can be stated that Nietzsche’s shadow over the music of the three Baltic nations forms from:

1) Music and philosophy of irrationalism, the pioneers of which were A. Schopenhauer and F. Nietzsche, ideological postulated of the discourse: the willpower to dominate, endless duration, mystical image transcendental music of the world, the paradigms of antique tragedy spirit.

2) The transformation of ideas was enabled by the creation of such mediators: M. K. Čiurlionis, O. Messiaen, C. G. Jung, G. Deleure, A. Pärt, B. Kutavičius, A. Kalejs, V. Bartulis, M. Urbaitis etc.

3) There shapes the opposition of the Baltic minimalism to Wagner: direct transfusion of Nietzsche's Prophet Übermensch – Demiurg in his released horizontal (Deleuze).

4) The Baltic minimalism, while transforming the majesty with the method of M. Urbaitis *music in music* carefully returns to the Nietzsche's ideas through Wagner's music, the source of Nietzsche's adoration and disappointment.

5) Aestheticism and critical disappointment in the work intellectually poeticised by M. Urbaitis – in a *dualistic way*, again critically, as if supplementing and at the same time destroying each other.

6) "Der Fall Wagner" by Urbaitis, though, makes the impression of light and idealism retroversion of the return of Wagner's majesty, although melting in the sphere of the pure sacred infinity of minimalism.

7) Wagner finally dominates – both over Nietzsche and over "the criticism of minimalism" by Urbaitis, precisely to fill in all the gaps. He confirms the idea of Schopenhauer: "Music, after all, has a greatest power to restore the real image of the world, it is the real philosophy".¹²

8) In the XX c. there emerges the perception of the psychological depth (S. Freud, C. G. Jung theories of psychoanalysis), which refreshes the insights of Nietzsche's philosophy, grounds the postulates of irrationality and intuitivism (A. Bergson). Hypothetically dimension *shadow*, opposition to the sacral light, is also able to perform the function of the beginning, behind this category there lies Nietzsche's "shadow".

9) Prosperity of science again opens the values of irrationality, structurally based by the postmodernist and poststructuralist Gilles Deleuze. Here Nietzsche is presented as the emancipator of philosophy from "the closed garden of rationalism" (Leibnitz), from "the vertical" (Hegel) to "the horizontal",¹³ to art's dominion in philosophy and actuation of music sphere.¹⁴

¹² Antanas Andrijauskas. *Meno filosofija*. Philosophy of Art, Vilnius, 1990, p. 130.

¹³ John Lechte. *Fifty important modern Thinkers*, 2001, p. 126.

¹⁴ Asta Pakarklytė. Deleuze kaip paranojinis muzikologas. In: *Intensyvumai ir tėkmės. Gilles'io Deleuze'o filosofija siuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Deleure as Paronoic Muncologe.

10) The transformation of Nietzsche's ideas, as it happens, is an eternal return, a chain of conversions, in a patent way overflowing in the Baltic minimalism as well (for example, Richard Kabelis "Tristan", 2009).¹⁵

11) Nietzsche is connected with the art, culture and the Baltic nations search for values and survival immunity by post-civilizational images of the Apocalypse, Prophet and "music's birth from the spirit of the tragedy".

Although "Der Fall Wagner" created via the controversial method of re-composition by Mindaugas Urbaitis refreshes the German spirit in the discourse of philosophy/music and in the space of the Baltic minimalism. This can perhaps be explained with one secret code: with longing for valuable majesty and the sign of its eternal return after the destructive crossroads of totalitarian epoch, after the ideological perversion, which indicated the collapse of values. Among the gestures of signs and music there already hovers the attraction of the mountains topics, their titanic shadow and spiritual depth.

Abstract

The article contents the philosophy and music discourse about Nietzsche, Wagner and Baltic minimalism. Its meanings are based on Lithuanian composer Mindaugas Urbaitis music work "Der Fall Wagner". There are parts of content including: 1) Nietzsche and music relationship; 2) Nietzsche and Wagner, their collision of ideas Nietzsche's esse "Der Fall Wagner"; 3) Urbaitis "Der Fall Wagner" and philosophical – musical link between Nietzsche and Baltic minimalism.

In: *Intensivity and Streaues. Gilles Deleure Philosophy in Context of Contemporary Art and Politic*. Vilnius, Lithuanian Culture Research Institute, 2011, p. 74–106.

¹⁵ Rūta Gaidamavičiūtė. Minimalizmo įtaka pominimalistinio laikotarpio lietuvių muzikai. Influence of Minimalism upon post-minimalist Lithuanian music. In: *Menotyra. Studies in Art*. 2010, T. 17, No. 3, p. 241 - 262, 247, 260.

NIETZSCHE AND NAZISM

Key words: *Nazism, Superman, will, Judaism, power, world, charset.*

It in searching for the meaning behind every word philosophers start to regard every action merely as a beginning of some hidden meaning or presumption. And with Nietzsche it is more than hidden presumption as there is ambiguity in within his phrase which has such a multifarious context that it actually results in volumes of comments (research) and even political movements however problematic and dubious they used to be.

Nobody was ever able to survive his own biography and Nietzsche was the one who didn't. When we refer to this great philosopher, we always state that his ideology couldn't stay a single moment apart from his permanent grievance over the things he never managed to get over- his father's death, his health issues and other things like human love family kids which were human, all so human and fully unattainable for him despite all his greatness. At the same time one can never underrate and misinterpret the striking similarities between Adolf Hitler's and Nietzsche's biographies. Both of them lost their fathers and experienced great sufferings on that occasion, both of them had health issues, both of them had problems which prevented them from having children , both of them wanted to do something useful and creative , both of them had great ambitions which really forced them to act in such unfavorable circumstances ,feeling rejected by people and God ,and deprived of Love .And however fervent was Nietzsche while speaking that life circumstances make masters out of masters and slaves out of slaves if we try to write a narrative of Nietzsche and Nazism perhaps we write the story of sheer unhappiness, where ideology, psychology and crime are entangled.

We know well that the story commenced when Hitler visited Nietzsche's archives in 1938 thus starting an era of Nietzsche's Generally a ruling party rules by exercising dirty tricks forgery and crime but they need a comfortable cover like patriotic or some other ideology to conceal their wrongdoings under this veil. So this visit was a turning point for Hitler and Nietzsche though Nietzsche at that time was unable to react and to have an influence on the process. But these two people so different, so distanced in their goals at the same time have something in common besides their biography resemblances. Both of them abandoned God and we can make the wildest guesses whether this was the reaction on the thought that God abandoned them. On his father's headstone Nietzsche had the famous biblical expression "Love never ceases" but at the same time the issue of Love and the issue of God was the most vulnerable and painful issue for him and that urges him to seek solutions to overcome the idea of love and subsequent morality, conscience and humility or meekness, however we put it.

When philosophy turns into politics it undergoes changes because generally philosophy focuses on the individual while politics deals with mass psychology. And this striking difference leads to misinterpretation and controversy. Even the terminology suffers from this controversy because "Übermensch"/*Nietzsche's term, translated as Overman or Superman* / doesn't necessarily mean an "Überace" and "will to power" doesn't imply will to cruelty and crime; We have sort of misplacement of concepts that affected Nietzsche's preliminary creative design. While Nietzsche was certain that an individual should overcome himself, his own weakness and meekness Hitler turns it into the perverse idea that the superior one should conquer the others. Here is one blatant blunder on how can an idea be misinterpreted. The famous words by Nietzsche the ones about the fair blonde seeking its prey:"One cannot fail to see at the bottom of all these noble races the beast of prey, the splendid blond beast prowling about avidly in search of spoil and victory; this hidden core needs to erupt from time to time, the animal has to get out again and go back to the wilderness¹.

Allegorical and metaphorical sayings are good for interpretation but they are even better for misinterpretation, actually a fair blond is a lion

seeking its prey at large, a strong beast symbolizing something strong and free, and in a sense beyond good and evil but still far from being a symbol of Arian Nordic tall and with blue eyes fighting Christian morality. By the way the same story with misinterpretation happened to Jewish factor. as Nietzsche really was sort of puzzled over the fact how the Jews managed to construct their spiritual Motherland while losing their physical "lebensraum" /*life space*/ This phenomenon was really inexplicable to Nietzsche and aroused mixed sentiments as the Jews managed to construct something Nietzsche actually strived for but in a different way he could not grasp The theory of "Übermensch" is the theory of an individual and personality, but Nietzsche is in a sense a determinist and this perhaps was the core controversy that lay behind Nietzsche's basic ideologies and their Nazi interpretation and application. The basic principles were written to fight for individual freedom from so called rotten Christian morality but they were applied to enslave masses in terms of race and nationality.

And now it's time to consider the idea of suffering with regards to Nazi ideology and its implementation on the ground. As we understand the idea of Christian God is dead for Nietzsche and perhaps for that era but the idea of suffering never vanishes like that old fable about Buddha which is very frequently quoted. So Buddha says that even if he dies his shadow will remain in the cave and the same is with human sufferings, even if all Gods and Moralities are left behind the line of Good and Evil even if an "Übermensch" turns into a new super creature the human suffering remains as Buddha's shadow in the cave. Nietzsche as we know worshipped and appreciated suffering calling to increase its proportion and to face it with courage, saying that Christian weakness and meekness make people avoid this great idea that of a suffering, I personally strongly doubt whether the core Christian idea was to reduce suffering, as we know this religion never tried to soothe and to appease suffering but rather endure it with understanding an idea that doesn't at all reject Nietzsche's conception but Nietzsche implies individual suffering the one man overcomes by his own will and to his own delight while Nazis in their ideology never referred to this mechanism ,they replaced the suffering of an individual ,volunteered, suffering by the sufferings of the

others, forced ones which really turned out to be a disastrous fallacy or the whole Europe.

The same misinterpretation occurred while Nietzsche was speaking on morality and will to power. And here we come across sort of nations' classification that seldom happens in philosophy, as generally classical philosophers refer to an abstract individual an individual who incorporates human qualities in a generalized way while Nietzsche rather in detail mentioned the Germans the Jews especially the European civilization providing ground for severe accusations that that Fascist's nationalistic approach was formed under the influence of these views. But one thing is quite obvious .No Nazi in the most dreadful nightmare could ever say what Nietzsche said in an early work, *Human, All Too Human* (1878). In a brief discussion of "the problem of the Jews," Nietzsche shows evident sympathy with their suffering: "I would like to know how much one must excuse in the overall accounting of a people which, not without guilt on all our parts; they are the ones "to whom we owe the noblest human being (Christ), the purest philosopher (Spinoza), the mightiest book, and the most effective moral code in the world." This would be virtually his last unconditional praise for Jesus and the Bible¹.

Of course later this unconditional attitude changed and Nietzsche hailed the Jewish philosophy with severe accusations. The Jews have brought off miraculous feat on the inversion of values thanks to which life has acquired a novel and dangerous attraction for a couple of millennia. Their prophets were the first to use the word "world" as a term of contempt. This inversion of values constitutes the significance of Jewish people-they mark the beginning of the slave rebellion in morals".

But one should always bear in mind that these were philosophical accusations and philosophical arguments i.e. ideas that are subject to discussion and debate, But all this really was accumulated in Nietzsche's last book "Will to Power" which though most proto-fascist still leaves space to doubt as it was published after Neches's death and his sister re-edited it for several times to make this work sort of fitter for Nazi ideology, Here we come across the abovementioned term "Lebensraum" – living space which pointed out that all beings be it human beings or animals try to enlarge and expand their living space by combatting others

and actually the strongest wins. It is not likely that Nietzsche himself attached great importance to this concept and several observations speak for this fact. Firstly Nietzsche himself abandoned this book perhaps feeling unwell or rather finding the concept less convincing and emulating. Secondly in this work there is some confusion as Nietzsche draws parallels between human beings and physiological beings .i.e between men and animals, And we face a dilemma, together with Nietzsche if people and animals are drawn by the same will to power how can we deal with the concept of Übermensch, as when we compare Schopenhauer's will to life we understand that will to life is generally in conflict with reasoning and Nietzsche despised reasoning mainly counting on instincts and considering reason as the last resort of slave society, besides all the examples of "lebensraum" and on horses eating the grass, and on lions hunting horses implied some fallacy, as, Firstly, no animal hunts beyond its capacity and need, secondly, all the species indicated were different from each other and the cruelty beyond good and evil had no spiritual motivation, while human actions willy-nilly had if not spiritual at least mental background solely because human beings are different and their actions are based on more complicated motifsThe book "Will to power" implies some ideological guidelines and the Nazis also expected ideological guidelines and they never expected that this elaborated ideology eventually blurs the borderline between a human being and an animal. And that sort of ideological misinterpretation was doomed to failure which became most obvious in present times. 21st century of modern technology and rapid development came to prove that the reason and not the instincts masters the world, .It's needless to say that the perpetual moralized standard of self-resentment made people trust the concept that urged them to seek refuge in their own selves. This new standard made people more self-reliant and self-sufficient. But on the other hand there is another discrepancy as Nietzsche's new Super man was also an illusion a fiction however vividly it was described. Henceforth the new morality conquered masses expanding through racial aspect. By the way Nietzsche would be disappointed if he was able to study the propagation of his ideology among the Nazis.

In a sense everything was mentioned long ago, according to the Old Testament the first Master Race were Jews and the very first person to abandon slavery was Moses quite a biblical figure. The archetypes in fact never change but the interpretation does and the main trap that resulted in Nazi ideology failure that this interpretation tried to rescue a personality from self- resentment and self-humiliation but this was done at the expense of resentment and humiliation of others be it individuals or races. As we know Albert Camus really was highly influenced by Nietzsche's ideology, and even following his ideological father's steps proclaimed the Stranger the New Christ. There he was so strong, so free, so Nietzschean beyond good and evil, an exemplary creature of new ideology and new morality. But when the second world broke out Camus was the first to rebuff the ideology that caused so many casualties.

In his work Letters to a German friend he wrote,-: "This what separated us from you; we make demands. You were satisfied to serve the power of your nation and we dreamed of giving ours her truth"¹.

The history turned over the page of Nazi ideology, but Nietzsche's philosophical genius still is open for further revelations and discoveries...

РЕЗЮМЕ

Статья "Ницше и нацизм" кратко обрисовывает влияние некоторых аспектов философии Ницше на идеологическую канву нацизма, а также попытки подгонки некоторых высказываний под идеологическую базу нацизма, с последующим искажением и пересмотром основополагающих философских установок Ницше. Поиски смысла предназначения человека, исследование его возможностей и действий, смена ориентиров человеческой деятельности позволяет ощутить основной посыл философии Ницше, который и привлек внимание основоположников нацизма, а именно, пересмотр традиционных моральных ценностей и оценка действий человека с позиций силы.

THE PROBLEM OF MEMORY IN THE CONTEXT OF NIETZSCHE'S HISTORICAL THEORY

Key words: *History and Memory, Collective Memory, Forgetting, Will to Power, Will to Destruction, Monumental History, Aantiquarian History, Critical History, Historical, Unhistorical, Overhistorical.*

The issue of time and memory has its permanent place in the panorama of historiographic changes. Interconnected with the concepts of “historical time” and “historical memory” there are nowadays many new research discourses evolving around it. These activated transformations are connected with theoretical explorations, which regularly try to solve the problems encountered by the historical science. In general, polysemy is the characteristic feature of time and memory at large. Herewith, in the structure of the postmodern historical science these concepts have acquired pivotal meaning, especially as they are recently perceived as a “voluntary and interpretative”.

For a modern historiographer Friedrich Nietzsche's perspective is interesting not only for its unusualness, but also for the actuality of the observations it makes. It is noteworthy that Nietzsche was the first to come up with the issue of the concept of the historical time, in the ontological rather than gnoseological perspective within the historical terms (it was widely presented in his “Philosophy of Life” (“*Lebensphilosophie*”). The problem of the correlations between the concepts of “memory” and “forgetting”, undergoing some changes in the historical science at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century, is not only being revalued in the context of Nietzsche's historical range, but is also acquiring a non-classical perception of concepts.

In order to make it perceptible we consider it necessary to discuss the topic from the following standpoints: First, we discuss Nietzsche's

historical range as a “turned” Platonism. To make it clear we try to outline the Platonic comprehension of “cognition” and “memory”. Then we give Nietzsche’s perception of concepts “memory” and “cognition” in a combination. We emphasize the concept “forgetting”, which is no longer perceived only from the point of view of erasing of knowledge. That is to say, we presume “forgetting” as a reserve, a condition to perceive the new. For this reason we apply the genealogical method suggested by Nietzsche as it makes possible to bring the concepts of history and memory together.

Plato is one of those thinkers, whom Nietzsche referred to most often (besides *Arthur Schopenhauer*). Moreover, he was the second thinker after Ralph Waldo Emerson, whose influence is evident on his work¹. Interestingly, being under the influence of Plato, Nietzsche outlines in the starting point of his work the commitment to withstand the thinking of Plato¹. Later he will characterize his thinking as a “turned” Platonism:

“My Philosophy is the *turned Platonism*: the more we move away from the true accommodation, so it is very clean, beautiful and well. Life in illusion as a goal”¹.

Referring to Martin Heidegger’s definition of this topic¹, let us clarify the nature of such “turning” in terms of the memory, in general and in the historical perspective, in particular. In other words, let us try to answer the question: which is the essence of the relationship between the history and the memory for Plato and for Nietzsche?

First, note that for Plato the memory as knowledge and an object of cognition is a concept for his teaching about being. So, his philosophy about memory, knowledge and cognition is also about memory and history. This point of view opens an interesting perspective in his dialogue called “Menon”, which is considered as a major work for the shaping of the Platonic philosophy. This particularly refers to the central part of the dialogue when, “for the first time it’s given the Platonic definition as a recollection process, which is one of the most stable baseness”¹.

In general, the Platonic theory is especially important for its first formulation of the concept of indigenous knowledge. Therefore,

according to the concept, the soul already knew everything what it should know even before its present embodiment; the search of knowledge and action are innate nature of the soul , which are only sleeping till revived. On the other side, as the natural phenomena are related to each other, any recollection of the soul implies the knowing of the rest, which is hidden there.

In general, memory is crucial for knowledge and cognition. Moreover, Plato views it in contrast with the written word. In other words, in Plato the written word is viewed as a replacement of the memory, and is not yet realized as an extension and complement to memory.

As opposed to Plato, Nietzsche emphasizes on **forgetting**, because it helps to live, so in this context, for Nietzsche it is important not the ontological point of view of the theory of reality, but the genealogy using that term not just to understand aspects of the kind and the origin (genea), but rather the making in it (genome). The concept of genealogy is important, because it makes possible to hide even the "running" meaning of existence.

As it is noticed by Aronson:

" The Genealogy deals with a system of masks, games and secrecies, which are inalienable features of the world. It reads the hidden signs, arising in their direct state of the given, the signs, which we do not notice, as the "essence", being the value of our thinking, makes us follow its depth and pushes to see the invisible space inside. This way the hidden signs indicate the collision lines and the symptoms." ¹

The thing is that each value has its genealogy, on which depends the honesty and humiliation of what it offers us as subjects of faith, feeling and thinking. And in this context it once again highlights the "will of power" as a genetic element, which contains the value of values and the meaning of meanings. As Nietzsche proposes, the new requirement is the need to critique the moral values and the concepts of "history" and "memory", as values are once again under the question. The most interesting thing here is that the genealogy, as a deep thinking and a haughty glance, does not oppose to history, but denies historical

extensions of the cultural meanings.

Combining the historical and the structural relationships and the value preferences the author refers to the formula of principles of the "ethics of not forgetting", as a type of relationship between I and the Other.

Nietzsche suggests valuable and practical standpoints in the field of history. The problem of "historical sense", which is a discussion topic in the "*On the Use and Abuse of History for Life*", is of no less significance. Interestingly, instead of emphasizing the role of history as a starting topic of discussion Nietzsche views the "historical sense" as a shortage, and then, as a "historical excess". In other words, he starts his philosophy in the frontiers of knowledge¹.

But we would like to discuss the main problem by reflecting on part 73 of Nietzsche's "*Gay Science*". The quote below is from Nietzsche's fables and is titled "The Holy Cruelty", which we present unabridged:

"Holy cruelty.- A man who held a newborn child in his hands approached a holy man. "What shall I do with this child?" he asked; "it is wretched, misshapen, and does not have life enough to die." "Kill it!" shouted the holy man with a terrible voice; "and then hold it in your arms for three days and three nights to create a memory for yourself; never again will you beget a child this way when it is not time for you to beget." -When the man had heard this, he walked away disappointed, and many people reproached the holy man because he had counseled cruelty; for he had counseled the man to kill the child. "But is it not crueler to let it live?" asked the holy man."¹

There is a number of expressions in the fable which are of particular interest for us: first, the phrase "...it is wretched, misshapen, and does not have life enough to die"; second, it is: "Kill it! And then hold it in your arms for three days and three nights to create a memory for yourself"; and finally, "...never again will you beget (zeugen) a child this way, when it is not time for you to beget (zeugen)".

Worth mentioning, those three expressions coincide with the three models of history, developed by Nietzsche – the Monumental, the Antiquarian and the Critical.

Thus, in the work "*On the Use and Abuse of History for Life*" Nietzsche separates these three types of the history and gives definitions to them. Without going into the details, we would like to give their basic outline.

Accordingly, owing to the *Monumental history*, people learn to understand the significant events, which have had influenced their past and their present. Additionally, the monumental memory (along with the monumental time) growing within the context of the monumental history almost always keeps those events in exaggerated and distorted ways.

In the case of the *Antiquarian history* the keeping and worshipping of the past is important. With the antiquarian memory (along with the antiquarian time) there is no differentiation of the primary and the secondary, and the vision is very limited. Here there is a case of history distortion as well.

In the case of the *Critical history* there is a will of refusal from the past and the present (and the future) hardships and deprivations. Such refusal is a necessary condition for development.

Here Nietzsche's following aphorism is worth mentioning:

"“I did that” says my memory. I couldn't have done that – says my pride, and stands its ground. Finally, memory gives in.”¹

This aphorism is a most contradictory one. But we can understand that contradiction between the “memory” and the “pride”, particularly if viewed within the context of “*The Eternal Recurrence*”, when the same returns though changed. Here the memory–act recurs as pride–value. In other words, in contrast to monumental and antiquarian history–memories, in case of which, as a rule, the present is subjugated to the past, we deal with liberation of the present. However, this transition–refusal does not happen as easily, because in Nietzsche's point of view we, knowing the best, are not able to move from cognition to action.

In general, the first two of them are displayed in completely different contexts of the will, rather than in the case of the critical. Therefore –

“To teach humanity its future as its *will*, as dependent on a human will, to prepare for the great risk and wholesale attempt at breeding and cultivation and so to put an end to the gruesome rule of chance and

nonsense that has passed for “history” so far (the nonsense of the “greatest number” is only its latest form):”¹

Nietzsche mentions the problem of hierarchy, for the hierarchy, as something inseparable from the genealogy, is what he calls “our main problem”. Hierarchy is the originary fact, the identity of difference and origin¹.

Based on this we would like to separate two major development processes of the memory (and in general, the history and the time): The first: the “*Will to Destruction*”, and the second – the “*Will to Power*”.

The first part contains Christianity and Platonicism (Socraticism). In the case of the second, it is the Dionicism¹. In other words, it is the memory of the Lord and the memory of the Slave. And the task of the history or a historian is to liberate the Lord’s memory from the Slave’s memory, which is a burden of history.

Fabulous memory is based on a constant repetition when nothing is changed; the world and the life are given finally here, and are finally explained.

But the historical memory rests on the principle of the eternal return, when the same returns with differences. And as the history is not a science, so the historical memory has to deal with art.

At this stage we can already approach Nietzsche’s historical-theoretical side, the treatment problem of “the historical disease”:

“History, so far as it serves life, serves an unhistorical power, and thus will never become a pure science like mathematics. The question how far life needs such a service is one of the most serious questions affecting the well-being of a man, a people and a culture. For by excess of history life becomes maimed and degenerate, and is followed by the degeneration of history as well.”¹

Thus, Nietzsche separates three temporal dimensions of history: historical (*Historisch*), unhistorical (*Unhistorisch*), overhistorical (*Überhistorisch*) aspects. According to Nietzsche, unhistorical and overhistorical aspects are medicine for life, treatment of illness, while the historical one is the station of life. Thus, we can say that history leads to the “*will to destruction*”, when non-historical and under-historical lead to “*will to power*”.

Moreover, the Science lacks practice and science of medicine ¹. Care about non-historical feeling, according to Nietzsche, is a basis of wisdom, religion and art .¹

But in the concept of historical reorganization, interesting are both the liberation of the present or its revaluation, and the problem of the investment of the rhythm into the past: “When one lets rhythm permeate speech – the rhythmic force that reorders all the atoms of a sentence, bids one choose one's words with care and gives one's thoughts a new color, making them darker, stranger, and more remote-the utility in question was superstitious.” Simultaneously the “rhythm is a compulsion; it engenders an unconquerable urge to yield and join in” .¹ Is it impossible to make the memory also rhythmical? Certes! And Nietzsche's sense of rhythm is oblivion. And it is possible only in those, who are free from the burden of time and memory, who has only free thoughts, because:

“Their “knowing” is *creating*, their creating is a legislating, their will to truth is – *will to power*.”¹

SUMMARY

Summarizing what was said above let us assert that Nietzsche's historical concept derives from the "will to power". Especially when according to Nietzsche's theory, the knowledge itself is a "will to power", so the Nietzsche's concept about the history, time and memory also must be derived from that concept.

However, just like every turnover, Nietzsche's turnover towards Plato, finally realized as a return, necessarily stays in its essence. In other words, in the "memory-forgetting" contradiction, first we see the emphasis move in favor of forgetting, and then completely destroying of such contrasts and the establishment of forgetting in the structure of the "memory trace". Forgetting is not given to the interpretation, but it is directed to the dialogue, to the meeting of meanings. All that in the context of the "eternal return", where the “equal is not a degree of the same, but something completely different”.

Смбат Х. Ованнисян
Ереван, Армения

ПРОБЛЕМА ПАМЯТИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ Ф. НИЦШЕ

РЕЗЮМЕ

В статье аргументируется, что историческая концепция Ф. Ницше тоже исходит из концепта "воли к власти". Особенно когда согласно теории Ницше само знание есть "воля к власти", поэтому концепция истории, времени и памяти Ницше тоже должно вытекать из этой концепции.

Но как всякий переворот, так и ницшеанская перевернутость по сравнению платонизма в конце концов осуществляется в форме возвращения, возвращения к платонизму, "по необходимости застревая в сущности того, против чего выступает". Иначе говоря, в противоположности "память - забвение" сперва видим перемещение акцента на забвение, а потом и уничтожение таких противоположностей вообще и установливание забвения в самой структуре "следа памяти". Забвение не поддается осмыслению, но направлено на диалог, на встречу смыслов. И все это - на фоне вечного возвращения, где "похожий не степень тождественного, а что-то полностью различное".

ETERNAL RECURRENCE AS A MATRIX IN SCANDINAVIAN
MYTHOLOGY AND IN "THUS SPOKE ZARATHUSTRA".
(PARALLELS BETWEEN ODIN AND ZARATHUSTRA).

Key words: *recurrence, mythology, new mythmaking, incarnation, transformation, scandinavian.*

"... we need a sens of myth for our individual and collective equilibrium. Sanity itself may be tied to having some kind of lively imagination so that one can feel the strange fantasies that continue to insist themselves into consciousness in both waking and dreaming states..."-from the Foreword by Robert Sardello (Varieties of Mythic Experience).

This exact kind of lively imagination has created Zarathustra and the whole system of disappointment of an individual in XXth century. What we actually has got is a new mythmaking, as a result of frustration, danger, anger and persisting problem of "existence", which appeared in culture as a reaction. Nietszche presented a new type of a myth, where he proclaimed the idea of " man-God" which we have already met in Scandinavian mythology. Alfadur Odin (the All-Father) was primarily transformed from being a man into becoming the God. Such a transformation was succeed only due to his personal characteristics, which were out of the perception of being a sainted. We can evidently observe such a transformation, when Odin went to explore one of the Nine Worlds, Muspelheim, which was inhabited by demons ruled by the horrible Furtur. Furtur intended to one day destroy the Nine Worlds with the Eternal Flame of Destruction. But Odin presented his actions in inter-dimensional nexus between Asgard and Muspelheim . What happened there was a vivid transformation of a man into superman that is "Übermensch". The legend tells that Furtur came up behind Odin , and

suddenly there was a tremendous shock wave and a flash of light... When Odin recovered, the Nexus to Muspelheim had vanished. There was a second more powerful shock wave of energy, and the young Odin found himself in possession of his own godly powers. Thus Odin became the "Odin-Power".

Possibly, by portraying a "new" or "different" Zarathustra, Nietzsche wanted to create someone who turns traditional morality on its head. As Zarathustra told us "a human being is not a chain but he is a bridge, he is pass and death" (1,p 9) and thus he could be taught to become a superman. What it is, if not another type of morality embodied in a natural man, in a man who is able to become the god. But the actual idea of such a transformation is not only the desire of a human being to become someone or something "perfect" but to establish the idea of eternal recurrence of the same events. We clearly see in the following lines this enchantment in the idea of eternity:

*"I was asleep –
From a deep dream I woke and swear-
the world is deep,
Deeper than day had been aware,
Deep is its woe-
Joy-deeper yet than agony:
Woe implores: Go!
But all joy wants eternity-
Wants deep, wants deep eternity".*

This very eternity and recurrence made Odin pass through another exercise for his body and his soul. Despite his power, Odin savored wisdom and he approached Mimir, who protected a mystic well that endowed wisdom on those who drank from it. Coveting to drink from the well, he used his own-spear to remove his own eye as a price to drink from the well and hung from the branches of Yggdrasil, for nine days and nine nights without food and water to prove his worthiness to it. Mimir placed Odin's severed eye in the well. The eye eventually became sentient and returned to Odin years later to reveal to Odin that the Asgardian Gods were trapped in a cycle of death and rebirth. According to the Eye, Odin was already in the second incarnation and that in his previous

incarnation he had lead the gods of Asgard against the combined forces of their enemies two thousand years prior. Odin had been killed in his previous life by being devoured by the Fenris Wolf, and Asgard had been consumed by Furtur's flames. Vili and Ve returned with Vidi and Vali, sons of Odin in his prior existence, and gave their lives to return Odin to life. Finding the other Asgardians and their enemies now in the form of small chessmen-figures, Odin restored them to life and created the second incarnation of Asgard.

The above mentioned extract vividly shows, that the idea of eternal recurrence was the matrix for scandinavian images. The eternal recurrence is a kind of notion that all events that have happened will happen again and again infinitely. Such a reality can serve as a litmus test for a superman.

This eternal recurrence uttered by Zarathustra,when he said that "the child is body and the soul"(1,p 24) . This is the unity of the self , as of Odin's unity of physical and magical energy . Both, Zarathustra and Odin calls for a new ritual, a new power circuit of the Universe to propose a way in solving the problem, which is, how the forces of Universe try to redress some balance disturbed by human error (2,p 98).

Recurrence in scandinavian mythology is a type of initiation through which the hero must go. But what is more surprising that this ritual is prepared for masculine representatives. Both scandinavian and nietszchean concept and vision proclaims a brutal force which will create new type of man. Probably this type of a man is also a type of a leader and we notice it in "Thus spoke Zarathustra "- "I am not a herd, but I am the death of it" (1,p 43). Odin as warrior, poses the question of being an individual, who takes the responsibility and makes decisions. This characteristics is an evident parallel between Zarathustra and Odin who demonstrates recurrence of a strong man-superman. Another aspect of recurrence, is well-presented in the episode of sacrifice. Odin's sacrifice is a voluntary hanging from Yggdrasil done "to himself by himself ", the aim of which is to gain the eternal knowledge. Zarathustra accepts this sacrifice only when it is out of the established limits and he says "I love only the one who has desire to create out of himself , and through this creation he comes to death" (1,p 46). Above mentioned parallels can be

regarded as some vivid episodes of Scandinavian mythological thinking and new myth-creation. Man, who was lost in the deep forest of modernistic visions, perhaps, now has time to think over and come to the beginning to avoid the end...

ДИСКУРС ФРИДРИХА НИЦШЕ: МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ ПОЭЗИИ И ХАРИБДОЙ ФИЛОСОФИИ

Key words: *subject, discourse strategy, destruction of the mask, philocodic discourse, mytho-poetic discourse.*

*В страхе великом тогда проходили мы тесным проливом;
Скилла грозила с одной стороны, а с другой пожирала
Жадно Харибда соленую влагу...
Гомер. Одиссея. Песнь 12.*

Банальным рассуждениям о многогранности творческого наследия Фридриха Ницше противопоставим разговор о неуловимости, скрытности и даже коварстве «ученика философа Диониса», предпочитавшего «скорее быть сатиром, чем святым»¹. С формальной точки зрения дискурс Ницше можно рассматривать как контаминацию философского и поэтического голоса, характеризующихся различными коммуникативными стратегиями: с одной стороны, стратегией поиска и доказательства истины, с другой стороны, поиска и предъявления красоты. Проблема, между тем, состоит в том, что генерализующей коммуникативной стратегией Ницше, по крайней мере, в текстах, собственноручно подготовленных им к печати, становится стратегия развенчания субъекта как инстанции, генерирующей высказывания, или собственно текст.

«Что дает мне право говорить о каком-то Я и даже о Я как причине и, наконец, еще о Я как причине мышления?... - с улыбкой вопрошает философ, - мысль приходит, когда “она” хочет, а не когда хочу “я”»¹. Ведь «Я», согласно Ницше, «есть совокупность сил, из которых то одна, то другая выступает вперед и смотрит на другие силы»; силу, доминирующую в данный момент, «мы инстинктивно превращаем в ego»¹; «мы можем ценить свои силы, но не свою

*силу...»*¹. Ницше знает, что «любой талант – это вампир, высасывающий кровь и силу из всех других сил, а чрезмерная продуктивность способна довести самого одаренного человека чуть ли не до безумия», и посему для этого человека, «несомненно, полезнее и благотворнее *равномерное* развитие его сил»¹. Последний ученик Диониса грезит о человеке, способном из малого сделать многое: «Есть на свете люди, которым до того свойственны постоянная самодостаточность и гармоничное сочетание всех способностей, что им претит всякая целенаправленная деятельность. Они подобны музыке... Современные люди обычно оказываются в безвыходном тупике, встречая такие натуры, из которых ничего не *выходит*, но которым невозможно сказать, что они и *есть* ничто»¹.

Стратегия развенчания субъекта противоречит двум первым, так как, по существу, является стратегией антикоммуникативной, стратегией экзистенциального молчания. «Автор должен держать язык за зубами, когда открывает рот его творение»¹. Поэтому многоликость текстов Ницше не может быть сведена к механической совокупности дискурсивных стратегий, да и вообще формальный подход к феномену Ницше быстро демонстрирует условность.

К. Ясперс, начиная свою книгу о Ницше, сравнивает его творчество с взорванным в горах утесом, чьи более или менее обработанные камни указывают на существование цельного замысла. «Но сооружение, ради которого был, по-видимому, осуществлен взрыв, не возведено. И все же для того, кто однажды вступил на путь, открывающий возможность что-либо строить, то обстоятельство, что творчество похоже на груды строительного материала, вероятно, не может заслонить собой его духа: для него множество еще не до конца обработанных камней складывается в единое целое»¹. Какая «загадка темных глубин бытия и мышления Ницше» скрывается «в этих ужасных обломках»? Назовем эту загадку, это единое целое духа *тайной обожествления «дикого зверя»*.

Одним из оснований отрицательного отношения Ницше к субъекту отчетливо выступает его презрение к «современному человеку»: «Кто, общаясь с людьми, не отликает при случае всеми цветами злополучия, зеленыя и серея от отвращения, пресыщения, сочувствия,

сумрачности, уединенности, тот наверняка не человек с высшими вкусами¹. Но именно «усредненный человек» выступает в качестве модели *реального* существования и познания для психолога и философа! «Изучение *усредненного* человека, - вздыхает Ницше, - составляет необходимую часть биографии каждого философа, быть может, самую неприятную, самую зловонную, самую богатую разочарованиями часть»¹. Современную культуру он ощущает как деградацию, разложение человека; как торжество жуткой «последней воли» человека, его воли к Ничто, нигилизм:

«У кого, чтобы нюхать, есть не только нос, но и глаза и уши, тот чует повсюду, куда он только нынче ни ступит, нечто вроде атмосферы сумасшедшего дома, больницы - я говорю... о зонах культуры человека, о всякого рода «Европе», где бы она еще ни встречалась на земле. *Болезненные* люди суть великая опасность человека: *не злые, не «хищники»*. Заведомо увечные, поверженные, надломленные - *слабейшие* суть те, кто по большей части минируют жизнь под человеком, кто опаснее всего отравляют и ставят под вопрос наше доверие к жизни, к человеку, к самим себе. Куда увернешься от него, этого пасмурного взгляда, глубокая скорбь которого въедается в тебя навсегда, от этого попятного взгляда исконного недоноска, с головой выдающего его манеру обращаться к самому себе, - этого взгляда-вздоха! «Быть бы мне кем-либо другим! - так вздыхает этот взгляд - но тут дело гиблое. Я таков, каков я есмь: как бы удалось мне отделаться от самого себя? И все же - *я сыт собою по горло!*»...»¹.

Ницше стремится вырваться из гнетущей его атмосферы цивилизации и упоает на память, благодаря которой «в вспышках страсти и в грезах сна и помешательства человек представляет доисторическую эпоху свою и человечества – *животное состояние* с его дикими гримасами»¹. Забвение этих первобытных состояний, ослабление этих воспоминаний характерно для современного человека, прозябающем в иллюзорном мире моральных предрассудков.

На людей, ныне проявляющих жестокость, нам следует смотреть как на сохранившиеся до сих пор ступени *прежних культур*: геологическая система человечества вдруг раскрывает в них глубинные пласты, которые иначе остались бы невидимыми. <...> Они показывают

нам, чем мы все *были*, и заставляют нас ужаснуться: но сами они так же мало отвечают за себя, как кусок гранита – за то, что он гранит¹.

Вторую природу современного человека составляет мораль, губительно воздействующая на изначальную природу индивида, на его инстинкты: «При том воспитании, какое мы получаем теперь, мы имеем только *вторую природу*: и мы имеем ее, если свет называет нас созревшими, возмужалыми, сильными. Немного из нас оказывается таких змей, которые в один прекрасный день сбросят с себя эту кожу: разумеется, в том случае, если под этой оболочкой созреет *первая природа*. У большинства же это зерно высыхает»¹. Зерно первородства высыхает у человека застывшего в своем развитии, у человека-раба. «*Рабство*, – констатирует, скрепя сердце, Ницше, – *принадлежит к сущности культуры*»¹, и призывает помнить о том, что в основе каждой культуры лежит жесткость. Есть лишь одна реальность – реальность *становления*, где «каждое мгновение пожирает предшествовавшее; каждое рождение является смертью бесчисленных существ; начинать, жить и убивать – одно»¹. Ницше всеми доступными ему способами демонстрирует, что «сама жизнь *в существенном*, именно в основных своих функциях, действует оскорбительно, насильственно, грабительски, разрушительно и была бы просто невысказима без этого характера»¹. Культура делает человека слабым, так как в ее пределах «слишком высоко ценится и слишком легко достигается *фантастическое* удовлетворение власти и силы; а потому *действительная* власть и сила становится слабой (напр., власть над самим собою и т.п.)»¹.

Заря человеческой истории, согласно Ницше, освещает нам картину жизни оснащенных «надежными инстинктами-регуляторами» полужверей, «счастливо приспособленных к зарослям, войне, бродяжничеству, авантюре»¹. Их высшим наслаждением была жестокость. «*Наслаждения жестокости!* ... Жестокость принадлежит к древнейшим праздникам человечества. Тогда думали, что даже и боги наслаждаются и радуются жестокими сценами, устраиваемыми человеком...»¹. Ничтожным людям современности и их жалким убеждениям Ницше противопоставляет древних благородных варваров, «их равнодушие и презрение к безопасности, телу, жизни, удобствам; их ужасающую неомраченность и глубину удовольствия, испытываемо-

го от всяческого разрушения, всяческого сладострастия победы и жестокости»¹. «В основе всех этих благородных рас нельзя не признать хищного зверя, роскошную, похотливо рыщущую в поисках добычи и победы *белокурую бестию*; этой скрытой основе время от времени требуется разрядка, зверь должен наново выходить наружу, наново возвращаться в заросли»¹, - это не рассуждения кабинетного ученого, это восторг ученика Диониса!

Так, в качестве противоположности идеи культуры как рабства, рождается идея «высшей культуры». «Почти все, что мы называем “высшей культурой”, покоится на одухотворении и углублении *жестокости*, - заявляет Ницше, - “дикий зверь”, о котором шла речь, вовсе не умерщвлен, он живет, он процветает, он только обожествился»¹. Обожествление «дикого зверя» разворачивается в различных направлениях, в том числе и в гносеологической плоскости:

«В конце концов следует принять во внимание, что даже познающий действует как художник, прославляющий жестокость, когда он заставляет свой дух *наперекор* его стремлению и довольно часто наперекор желаниям своего сердца познавать, то есть отрицать то, что он хотел бы утверждать, любить, чему он хотел бы поклоняться; уже в каждом проникновении вглубь и к самым основаниям заключается насилие, желание причинить страдание коренной воле духа, которая неустанно стремится к кажимости и к поверхности, - уже в каждом стремлении к познанию есть капля жестокости»¹.

И как только речь заходит о познании, дискурс Ницше приобретает отчетливо *личностный* оттенок, что и заставляет нашего автора хитрить и надевать различные маски.

Подобная игра соответствует его излюбленной дискурсивной стратегии, стратегии устранения генерирующего текст субъекта. Автор, претендующий на «цельность» своего творческого облика, достоин лишь негативных эпитетов: «Если в своей книге или творении искусства автор предстает как бы сделанным из одного куска, он совершенно искренне верит, что это превосходно, и бывает оскорблен, когда другие находят это отвратительным, пересоленным или хвастливым»¹. Ницше заверяет своих читателей, что думал о себе всегда лишь дурно, лишь в очень редких случаях, лишь по принуждению,

всегда без всякого увлечения «предметом», готовый отвлечься от “себя”, всегда без веры в результат, благодаря непреодолимому сомнению в *возможности* самопознания, которое «завело меня так далеко, что даже в допускаемом теоретиками понятии “непосредственное познание” я вижу *contradictio in adjecto*, - весь этот факт есть почти что самое верное из всего, что я знаю о себе. Видно, нечто во мне противится тому, чтобы *считать* о себе что-нибудь определенное»¹.

Согласно Ницше, данное положение истинно не только в отношении его – частного – случая. Этим принципом должен руководствоваться всякий научный работник, исследующий тайны человеческого бытия: «Бывают случаи, когда мы уподобляемся лошадям, мы, психологи, и впадаем в беспокойство: мы видим перед собой нашу собственную колеблющуюся тень. Чтобы вообще видеть, психолог должен не обращать внимания на *себя*»¹.

Что же отвращает взор познающего от самого себя? Я – субъект культуры, религии, морали. Я – фокусник пера, удивляющий на арене своих книг читателей игрой словами, по сути дела, игрой предрассудками, ибо «всякое слово есть предрассудок»¹. Может ли быть свободным «человек слова»? Вопрос риторический. Слово, убеждение, книга, культура и т.п. – все это ценности раба! И этот раб должен быть уничтожен в ходе длительной, изнуряющей, но при этом сладострастной борьбы. Прислушаемся к голосу Ницше-поэта:

Век суждено мне бороться,
Жить не могу без борьбы;
Видно, как в песне поется,
Мне не уйти от судьбы.
Если враги все убиты,
Снова хочу воскресить
Тех, имена чьи забыты,
Чтобы их снова убить.
Страшно: боюсь, посмеется
Злобно над сердцем судьба;
Биться с собой мне придется,
Резать себя как раба¹.

Итак, человек – арена борьбы; «с ним нечто возвещается, нечто приуготовляется, словно человек не цель, но лишь путь, инцидент, мост, великое обещание...»¹. Ницше готов расчленив, уничтожить человека, ради торжества *творца* над *тварью*, противоречиво слитых в человеке воедино: «в человеке есть материал, обломок, избыток, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть также и творец, ваятель, твердость молота, божественный зритель и седьмой день»¹. Борьба Ницше с морализаторством была направлена на освобождения от страха перед собственным «Я». Согласно Ницше, средствами борьбы с «идеалом человека» должны служить «индивидуализирование идеала» и «отрицание всеобщей морали».

Ницше стремится разрушить «человека», делая ставку на «индивида». Он констатирует, что «есть только индивидуумы, и для определения понятия “человек” *до сих пор* отнималось все индивидуальное... определить цель человека означало – препятствовать индивидууму в развитии его индивидуальности», но цель должна быть вывернута наизнанку: каждый индивид, развивая присущие именно ему способности, должен попытаться возвысится над «усредненным» человеком, «мораль должна заключаться в том, чтобы все более и более отнимать у человека его всеобщий характер, специализировать его и сделать его до некоторой степени непонятным для других, чтобы он был для них предметом поучения, удивления»¹. Идеал, к которому стремится человечество, должен быть разбит молотом, и на смену ему придет идеал, к которому стремится индивид; «целью должно быть, чтобы каждый развивал и осуществлял свой идеал, свой индивидуальный идеал»¹, и этот идеал должен придать возвышенную форму нашим страстям. Таким образом, Ницше видит путь к счастью обретения себя именно в «индивидуализировании идеала»:

«Правда ли, что человек наиболее индивидуального характера получает самое большое удовольствие от себя? Да, и еще больше, когда он имеет кругом себя очаровательные явления только индивидуальных существ. Но каким образом помешать тому, чтобы они не вмешивались в сферы друг друга? А к чему мешать? Для того чтобы индивидуум явился вполне великолепным, должна быть вражда,

должны действовать все злые аффекты. Но зато увеличивается познание, увеличивается наслаждение, получаемое друг от друга»¹.

А далее локомотив индивидуализма, набирая скорость, придает качественное изменение культуре:

«Но раз мы бываем счастливы, то мы *непрерывно начинаем действовать культуре*. Новая вера в себя, сознание своей силы, исчезновение страха перед другими, желание их близости, соперничество с ними, обилие богатства, детей, слуг – все это заставляет нас стремиться вперед, к высшей культуре. <...> Культура есть постепенное следствие *счастья бесчисленного количества единичных личностей!* Чем индивидуальнее становится единичная личность, тем ее счастье продуктивнее для культуры <...> *Нет счастья, если нет его необходимых внешних выражений.* Культура есть *внешнее выражение счастья!*»¹.

Между строк отметим, что эти утопические картины, носившие предварительный характер представлены фрагментами «Утренней зари» и, как замечает Ницше, требуют от читателя осторожности, ибо говорят языком фанатизма, портящим характер, вкус и здоровье¹.

Так что же такое индивид для Ницше, сбросившего маску фанатика? «Индивид есть во всех отношениях частица фатума, еще один закон, еще одна необходимость для всего, что близится и что будет»¹. Мы вновь вернулись к стратегии разрушения субъекта, к концепции тотальности жизни:

«*Никто* не ответствен за то, что он вообще существует, что он устроен так-то и так-то, что он находится среди этих обстоятельств, в этом окружении. Фатальность его сущности невозможно вырвать из фатальности всего того, что было и что будет. Он *не* есть следствие собственного намерения, воли, цели, в лице его *не* делается попытка достичь «идеала человека», или «идеала счастья», или «идеала нравственности», - абсурдно пытаться *свалить* его сущность в какую-нибудь цель. Понятие «цель» изобрели *мы*: в реальности цель *отсутствует*... Ты необходим, ты частица рока, ты принадлежишь к целому, *существуешь* в целом - нет ничего, что могло бы судить, мерить, сравнивать, осуждать наше бытие, ибо это значило бы судить, мерить, сравнивать, осуждать целое... Но *нет ничего, кроме целого!*»¹

Жизнь есть непрерывный поток, становление. И этот прекрасный водопад жизни стремится отравить, превратить в болото дурно пахнущий человек толпы, воспринимающий *«себя совершившимся фактом»*¹, - воплощение физиологического регресса, *décadence*-а. Воле к жизни обыватель наивно противопоставляет взращенные посредством него предрассудки, совокупность которых составляет мораль. Ницше четко фиксирует предпосылки, обеспечивающие популярность морального истолкования феноменов становления (ибо «нет никаких моральных феноменов, а только моральное истолкование феноменов...»¹): «Предположение сущего и постоянного в индивидууме, предположение произвольных деяний, предположение абсолютного характера деяний, предположение абсолютной ценности некоторых деяний – эти четыре ошибки очень много содействовали развитию морали»¹. Книгой «Утренняя заря» (1882) Ницше начинает свой поход против морали. Отталкиваясь от тезиса, что интеллект гибнет там, где сильно действует мораль¹, он отказывается «принимать ее в расчет»¹.

Лучшим приобретением жизни Ницше считает искусство учитывать нюансы¹. Отношение к истине и самого автора, и равнодушных читателей его сочинений, как никакое другое, демонстрирует степень достигнутого ими мастерства в искусстве жить. «Истина и *вера* в истинность чего-либо – два крайне далеких, почти *противоположных* мира интересов, к ним ведут совсем разные пути»¹, - озвучивает Ницше важнейший оттенок этого отношения. Верить в истину настолько горячо, что придавать ей более высокую оценку, нежели иллюзии, способны лишь *decadents*. «Перспективистские оценки и кажимости», убежден Ницше, служат фундаментом жизни. Иллюзорное избавление от «кажущегося мира» с неизбежностью ведет к развенчанию иллюзии «истины». Рассуждать далее с серьезным выражением лица уже невозможно, приходится запускать в действие механизм иронии:

«Да и что вообще побуждает нас к предположению, что есть существенная противоположность между “истинным» и «ложным»? <...> Почему бы миру, *имеющему к нам некоторое отношение*, не быть вымыслом? И если кто-нибудь спросит при этом: “но вымысел

подразумевает творца?» - разве нельзя ему ответить коротко и ясно: *с чего бы?* А может быть, само это слово “подразумевает” подразумевает вымысел? Разве не позволительно относиться с некоторой иронией как к субъекту, так и к предикату и к объекту? Разве философ не смеет стать выше веры в незыблемость грамматики? При всем уважении к гувернанткам - не пора ли философии отречься от веры гувернанток?»¹

Впрочем, как заметил ранее автор *«прелюдии к философии будущего»*, философы прошлого по своему обыкновению трудились именно над тем, чтобы перенимать *народные предрассудки* и усиливать их¹.

Нище остро ощущает опасность распространенных способов словоупотребления для интеллектуальной свободы. Язык современной культуры соткан из предрассудков, он служит важным фактором воспитания в человеке привычки «не всматриваться в состояния и факты, если для них недостает слов, потому что там трудно точно мыслить; поэтому обыкновенно заключают, что там, где прекращается область слова, прекращается также и область бытия»¹. Трактуя мышление в целом и философское мышление в частности, как следствие взаимодействия инстинктов, он настаивает на том, что философия «свободных умов» - новая философия, располагающаяся по ту сторону добра и зла, - нуждается в собственном языке. В этом новом философском жаргоне самые ложные суждения могут играть роль самых необходимых. Язык «свободных умов» должен стать языком самой жизни:

«Ложность какого-либо суждения еще не служит для нас возражением против суждения; тут наш новый язык, возможно, звучит наиболее странно. Вопрос в том, насколько суждение споспешествует жизни, поддерживает жизнь, поддерживает вид, даже, возможно, способствует воспитанию вида... без допущения значимости логических функций, без измерения действительности по меркам чисто вымышленного мира безусловного, самождественного, без постоянного фальсифицирования мира посредством числа человек не мог бы жить... отречение от таких ложных суждений было бы отречением от жизни, отрицанием жизни»¹.

Познание, ставшее утверждением жизни, выносит за скобки представление о реальности субъекта. В принципиальном незнании о субъекте «свободный ум» обнаруживает себя. Характеристикой этой ситуации открывается *полемическое сочинение* «К генеалогии морали»:

«Мы неведомы себе, мы, познающие, мы сами не знаем себя: на то имеется своя веская причина. Мы никогда не искали себя - как же могло случиться, чтобы мы однажды *нашли* себя? Справедливо сказано: “где сокровище ваше, там и сердце ваше”; *наше* сокровище там, где стоят улья нашего познания. <...> Мы по необходимости остаемся чуждыми себе, мы не понимаем себя, мы *должны* путать себя с другими, извечным пребывает для нас положение: “Каждый наиболее далек самому себе” - в отношении самих себя мы не являемся “познающими”...»¹

Можно лишь грезить о себе и в грезах этих любить дальнего:

«Из общества мыслителей. – Среди океана становления (Werdens) просыпаемся мы на маленьком островке, который не больше лодки, мы, искатели приключений, перелетные птицы, и озираемся кругом так поспешно и так жадно, как только можно, потому что может налететь ветер или набежать волна на этот островок – и от нас не останется ничего! Но здесь, на этом маленьком пространстве, мы встречаемся с другими перелетными птицами, слышим о птицах, бывших нашими предшественниками, и так живем мы одну драгоценную минуту познания среди веселого хлопанья крыльями и чириканья друг с другом – и снова летим на океан искать приключений в духе не менее гордые, чем он сам»¹.

Неуловимость «самости» подобно свету маяка, позволяющего держать намеченный нами путь в океане текстов Ницше, настоятельно требует призвать на помощь диалектику, а ключевая идея Ницше – идея «вечного возвращения» – воскрешает в памяти образ хитроумного Одиссея. Замечания М. Хоркхаймера и Т.В. Адорно, высказанные в «Диалектике Просвещения» относительно героя гомеровского эпоса, где, в частности, речь идет о том, что «органом самости, позволяющим ей пускаться в авантюры, швыряться собой для того, чтобы себя сохранить, является хитрость»¹, в полной мере

могут быть отнесены и к дискурсу Ницше. Ученик «философа Диониса», как и Одиссей, – авантюрист «волею богов». Он сознательно делает свой выбор, ибо хорошо знает, что благоприятные условия для возникновения сильного, независимого ума и философа – твердость и хитрость¹. Ницше искренне восхищается своим уникальным alter ego:

«Греческий идеал. – Чему удивлялись греки в Одиссее? Прежде всего способности ко лжи и к хитрому и страшному возмездию; способности применяться к обстоятельствам: если надобно – казаться благороднее самых благородных; способности быть всем, чем хочешь; геройской стойкости, умению пользоваться всеми средствами – все это греческий идеал! Самое удивительное здесь то, что не чувствуется противоречие “казаться” и “быть”, а следовательно, не может быть и речи о безнравственном. Были ли еще когда-нибудь такие актеры!»¹.

Как и Одиссей, Ницше спускается в преисподнюю, чтобы «говорить с несколькими мертвецами» и возразить им, Эпикуру и Монтеню, Гете и Спинозе, Платону и Руссо, Паскалю и Шопенгауэру, этим избранникам духа, которые и «после смерти, уже никогда не устанут от жизни». Философ подчеркивает, что речь идет в данном случае не о «вечной жизни» или жизни вообще, а о *вечной жизненности*, ради которой «я принес в жертву не только барана, но и собственной крови не пощадил»¹. Не чужд Одиссей и «*правлящему миром духу*» – Заратустре. Эта связь наглядно демонстрируется в речи «О таранулах», где мудрец, не желая кружиться, побуждаемый жадной мести, просит, подобно эпическому герою, крепко привязать себя к столбу: «Уж лучше хочу я быть столпником, чем вихрем мщения!»¹.

Обман и, особенно, самообман, помогают Ницше «вести свое дело в монументальном стиле», «быть безусловно свободным в отношении самого себя», «превзойти человечество силой, *высотой* души – превзойти его презрением»¹. Об этом уместно сообщать читателям в предисловиях, которыми не брезговал Ницше при работе над своими «такими хорошими книгами». Приступая к изложению «человеческого, слишком человеческого», он, ссылаясь на мнения читателей,

выносит иллюзорно-интерсубъективную оценку своим сочинениям (желающим познакомиться с их иллюзорно-субъективной оценкой следует обратиться к «Ессе homo»), выделяет присущую всем им черту: «они... содержат в себе ловушки и сети для беспечных птиц и чуть ли не постоянное тайное требование перевернуть вверх ногами привычные оценки и ценимые привычки». Книги Ницше заставляют воскликнуть: «Неужели *все на свете* – только человеческое-слишком человеческое?». Ницше пишет: «Называли мои сочинения и школой подозрительности, более того – презрения, но, к счастью, и мужества, даже дерзкой отваги, - не без удовлетворения отмечает сие обстоятельство их автор и соглашается со благосклонными к нему читателями, - Честно говоря, я и сам не думаю, что кто-нибудь когда-нибудь смотрел на мир со столь же глубоким подозрением»¹. Последствием столь напряженного всматривания являются «озноб и трепет уединения», попытки «укрыться где-нибудь, чтобы отдохнуть от себя, чтобы словно на время забыть себя» и невозможность обрести вожденный покой; дабы обрести *требуемое* автор бывал вынужден вымучивать его себе, добывать его ложью и выдумкой (...И на что иначе нужно искусство вообще?)»¹. Ницше пишет и о том, что его самообман, возможно, заслуживает упреков, хотя «что *вы* знаете, что вы *можете* знать о том, сколько в подобном самообмане хитрого самосохранения, сколько в нем расчета и высшей бдительности, - и сколько лживости мне еще *понадобится*, чтобы я все вновь мог позволить себе роскошь *своей* правдивости?... Но хватит – я еще жив, а жизнь-то ведь не выдумана моралью: она *жаждет* обмана, она *живет* обманом...»¹

Из всех его изобретений самым нужным, нужным «для исцеления и восстановления сил», для обретения иллюзии избавления от одиночества, для поддержания веселья «посреди всего унылого», в качестве «компенсации за отсутствие друзей» оказались «свободные умы», коих «не существует и не существовало». Идея «свободных умов» носит проективный характер, и Ницше «хотел бы сомневаться менее всего» в том, что «такие веселые и отчаянные парни» некогда явят себя миру; своими книгами он намерен ускорить их приход¹. Моментом возникновения «свободного ума» станет внезапное осво-

бождение «человека высокой и отборной души» от паутины обязанностей, «*великое развязывание*», когда юная душа «вырывается с корнем» из почвы, где она произрастала:

«Внезапный ужас и подозрение относительно всего, что она любила, молния презрения ко всему, что звала своим «долгом», мятежное, своенравное, вулканически сотрясающее стремление к странствию, к чужбине, к отчуждению, охлаждению, отрезвлению, оледенению, ненависть к любви, возможно, святотатственный замах и взгляд *назад*, туда, где она дотоле благоговела и любила, возможно, жар стыда за то, что она совсем недавно делала, и в то же время ликование оттого, что она это *делала*, пьяное, глубокое, ликующее содрогание, в котором обнаруживает себя победа, - победа? над чем? над кем? – странная, полная вопросов, сомнительная победа, но все-таки *первая* победа: такими вот бедствиями и болями полна история великого отвязывания»¹.

Однако «*великое развязывание*» как «первый прорыв силы и воли к самоопределению, установлению ценности самого себя», как «воля к *свободной* воле», ввергает будущего великого человека в болезненное состояние, способное преждевременно его разрушить: на заднем плане его зуда и блужданий... стоит вопросительный знак все более опасного любопытства. «...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, заводя все дальше прочь, все дальше в сторону. Одиночество окружает его и обвивает кольцами...¹.

Дальнейшее движение к «*зрелой* свободе ума» лежит через дисциплину сердца, терпимость к различным, даже противоположным, способам мышления, через самообуздание. В конце концов «свободный ум» возвращается к себе, и контекстом возвращения выступает осознание им того задания, средством реализации которого он выступает: «Наше предназначение располагает нами, даже если мы еще не знаем о нем; это – будущее, дающее закон нашему сегодня»; в полдень своей жизни «свободный ум» достигает понимания, что важнейшей проблемой существования является *проблема иерархии*»¹. Таковую картину развития «свободных умов» набрасывает Ницше, но ведь

это всего лишь *попытка* вплести фантазию в ткань жизни, это лишь преддверие «свободного ума», воля к фантазии... Автор «Человеческого, слишком человеческого» отождествляет себя с теми, «кто хотя бы в некоторой степени пришел к свободе ума», и в силу этого «не может чувствовать себя на этой земле иначе, чем странником, - хотя и не путешественником, добирающимся *до* пункта конечного назначения: ведь такого пункта не бывает»¹.

Ницше погружен, прежде всего, в перипетии повседневного существования и мышления современного человека. В одной из своих ранних работ он вкладывает в уста одного из своих героев весьма наивные, но от этого не теряющие своей силы, наблюдения: самые замечательные, поучительные и важные опыты и события – это те, которые совершаются каждый день, и что именно то, что лежит грандиозной загадкой на глазах у всех, лишь немногими понимается, как таковая, в силу чего такие проблемы лежат нетронутыми у самой проезжей дороги под ногами толпы и в конце концов бережно подбираются немногочисленными истинными философами, чтобы затем сиять в качестве алмазов познания¹.

В мире повседневности Ницше ищет ключ к *переоценке всех ценностей*, в тесной взаимосвязи с этим миром вырисовываются контуры его стратегии познания и принципы его письма. Письма лукавого, с избытком заполненного иллюзорной борьбой «истинного» и «ложного». В мире повседневности глубокий ум нуждается в маске. «Все глубокое любит маску... более того, вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, а именно, *плоскому* толкованию каждого его слова, каждого шага, каждого подаваемого им признака жизни»¹. Ницше неоднократно возвращается к теме необходимости обмана во всех его формах и маскировки для тех, кто переживает болезненное состояние «*великого развязывания*», и требует гуманного отношения к «свободным дерзким умам», «которые хотят скрыть и отрицать, что в груди у них разбитое, гордое, неисцелимое сердце, и порой даже само дурачество служит маской злосчастному, слишком несомненному знанию», он требует уважения к «маске»¹.

Коррелятом «слишком несомненного знания» выступает двучленный, как минимум, дискурс: «Хорошо и правильно сразу же говорить об одной вещи надвое, давая ей левую и правую ногу. Истина, конечно, может стоять на одной ноге, но с двумя ногами она может ходить и узнавать много нового»¹. В рамках столь подвижного дискурса охватываемые им предметы и предметные области приобретают неуловимый характер, что в свою очередь порождает иллюзию глубины (и даже непостижимости) как границ дискурса, так и его содержания.

Характерно, что, начиная свою творческую деятельность в качестве филолога, Ницше мгновенно вырывается за пределы научного дискурса, ему тесно в прокрустовом ложе классической филологии. В речи «Гомер и классическая филология» (1869) он указывает на ее «разношерстность» и отсутствие логического единства: «Следует честно признать, что филология... заимствована из разных наук и подобно волшебному эликсиру, представляет собой смесь совершенно чуждых друг другу соков, металлов и костей»¹. Филология и привлекает, и отталкивает Ницше. Он высоко оценивает тот интерес к жизни, когда «самые обыденные явления... могут казаться совершенно новыми... и даже, благодаря силе какого-то волшебства, только что рожденными и впервые переживаемыми», который сближает науку с искусством, и одновременно разъединяет их, выявляет «внутреннее и зачастую душераздирающее противоречие в *понятии*»: «Жизнь стоит того, чтобы ее прожить, говорит искусство, прекраснейший искуситель; жизнь стоит того, чтобы ее познать, говорит наука»¹. Приближаясь к завершению доклада, молодой филолог все-таки предлагает формулу излечения больной филологии, указывая, что «всякая филологическая деятельность должна быть окружена и обрамлена философским мировоззрением, в котором все единичное и частное испаряется как ненужное и остается нетронутым лишь целое и однородное»¹. Несмотря на критическое отношение к филологической науке, в дальнейшем Ницше будет опираться на приобретенные им навыки филологического исследования, высоко оценивая филологию как искусство «идти стороной, давать себе время, быть тихим, медленным, как ювелирное искусство *слова*, которое исполняет только тонкую, осторожную работу и которое может испортить все,

если будет торопиться»¹, что служит важным подспорьем в выполнении стоявшей перед ним задачи - демонстрации ничтожества морали.

Низвержение идолов предполагает тщательную аналитическую работу с убеждениями, господствующими в современной культуре, которые высказываются как в той или иной степени обоснованные мнения, разворачиваются посредством *филодоксического* дискурса. Ницше отдает себе отчет в том, какую роль играют *чужие* мнения в формировании характера и умственного строя индивида, сколь они важны в процессе самосознания:

«Первоначальным материалом нашего духа служат *чужие* мнения о вещах – то, чему учат нас *другие*, чего они хотят от нас, чего они боятся со стороны нас, за что они преследуют нас. Они дают нам *картину нас самих*, и с помощью этой картины мы мерим себя, бываем довольны или не довольны собой. Наше собственное суждение есть только развитие комбинированных чужих суждений о нас. Наши собственные страсти представляются нам лишь в интерпретации других»¹.

Но мнения, составляющие ткань жизни, не могут застыть в неизменном виде. Они возникают, живут, разрушаются. Постоянно трансформируется их внутренняя структура. Мнения воздействуют друг на друга, конкурируют друг с другом, вплоть до полного уничтожения соперников. Перефразируя Гераклита, одни мнения «живут за счет смерти других, за счет жизни других умирают» (62 DK). Ницше не без иронии формулирует свою позицию относительно приверженности собственным мнениям: «Мы не позволили бы сжечь себя за свои мнения: не настолько уж мы в них уверены. Но, возможно, позволили бы сжечь себя за то, чтобы иметь право на свои мнения и на то, чтобы их изменять»¹. Всякая сила, пагубно влияющая на интенсивность изменения мнений, есть сила реактивная, питательная среда для *decadence*-а: «Если змея не может скинуть с себя кожи, она погибает. Точно так же и ум, если ему мешают изменять свои мнения, перестает быть умом»¹.

В философии Ницше нередко видит всего лишь филодоксию, любовь к мнениям и борьбу мнений: «Совершенная неправда, что великие умы имели *одинаковые* суждения о бытии и человеке. <...>

Гении, однако, имели *индивидуальные* взгляды, и, проникая в сущее, они глубже должны были противоречить друг другу»¹. Бесспорное преимущество философии заключается в том, что предметом своего рассмотрения философы делают «всегда наиболее достойное внимание, наиболее великое и важное», в отличие, например, от науки, которая «набрасывается на все доступное познанию без этого выбора, без этого тонкого вкуса»¹. Приступая к изложению воззрений античных философов, Ницше считает необходимым подчеркнуть *личный* характер их философского поиска, ищет в хитросплетениях философских систем *великого человека*: «в каждой системе я хочу выделить лишь тот пункт, который составляет часть *личности* и относится к тому неопровержимому, неоспоримому, что следует сохранить истории... Задача состоит в том, чтобы вынести на свет то, что мы *всегда* должны *любить* и *читать* и чего нас не может лишить никакое позднее знание: великого человека»¹.

Вопреки мнению самого философа, ценность его работы для последующих поколений заключена не в возведенной им системе, а «в камне, из которого она построена и из которого отныне можно строить еще не раз и лучше: иными словами, в том, что систему можно разрушить, но она *все равно* будет представлять собой ценность как материал»¹. Ведь проявляющие интерес к философии *оригинальные умы* «*по-новому* видят старое, давным-давно известное, виданное и перевидавшее»¹. И вот оригинальный ум побуждает Ницше отстраниться от традиционных способов философствования, от метафизики как «науки», изучающей «основные заблуждения человечества, но так, словно они – основные истины»¹. Харибде философии как изощренной филодоксии Ницше противопоставляет философствование молотом.

Роль Сциллы, как видно из заглавия нашей статьи, в одиссее Ницше было суждено сыграть поэзии. Ницше воспевает подлинное искусство – этот «великий стимул к жизни»¹. Его устойчивый интерес к трагической поэзии носят ярко выраженный *личный* характер, «мост к психологии *трагического поэта*» он стремится «угадать» «для того, чтобы, наперекор ужасу и состраданию, *самому быть* вечной

радостью становления, - той радостью, которая заключает в себе также и *радость уничтожения...*»¹.

Ницше возвращает в себе поэта. «Так говорил Заратустра» - итог его титанически усилий, «быть может, вообще ничто и никогда не было сотворено от такого избытка силы»¹. И пусть относительно поэзии и поэтов выскажется Заратустра, *истребитель* морали!

Начнем с фрагментов, легче всего поддающихся рациональной интерпретации. В речи «Об отступниках» возникает непривлекательный образ *певца-поэта*, «который охотно бы заарфился в сердца молодых бабенок, - ибо устал от старых баб и их похвал»; у сего персонажа отступники «с благочестивой радостью учатся тренькать на арфе»¹. В другой своей речи Заратустра упрекает «прославленных мудрецов» в том, что они запанибратски обходятся с духом и из мудрости частенько делают «богачельню и больницу для плохих поэтов»¹. И, наконец, третий «простенький» фрагмент: Заратустра погрузился в мечту о мире ином, и сей мир показался ему сном и *поэмой бога*, созданной в момент, когда «отвратить взор свой от себя захотел творец». Но ведь этот бог был «человеческим творением и человеческим безумием, подобно всем богам! Человеком был он, и притом лишь жалкой частью человека и моего Я... Не из потустороннего мира пришел он ко мне!»¹. Разве заслуживает внимания эта бредовая *поэма*?

Более сложен для интерпретации фрагмент речи «О высшем человеке»: «Спросите у женщин: родят не потому, что это доставляет удовольствие. Боль заставляет кур и поэтов кудахтать»¹. Заратустра сравнивает поэтов с курами: обидное для поэтов сопоставление. Но, оставив в стороне эмоции, будет рассуждать здраво: *предназначение* женщин - рождение детей, это способ их *излечения*¹; терапия сопровождается болезненными ощущениями. Но если боль и болезнь выступают в качестве основы, то неосведомленные о своем *предназначении* куры и поэты сотрясают воздух, кудахчут. Оправдано действие, за которым стоит судьба, рок. Человек нуждается в *лечении*. Поэзия, понимаемая как дело случая, - лишь иллюзия разговора, кудахтанье.

Красной нитью проходит в речах Заратустры тема *поэтов-лжецов*. Возникает она, казалось бы, волею случая, в речи «На блаженных островах». Фразой «поэты слишком много лгут» Заратустра подводит предварительный итог своим обличениям неправедно мыслящих бога как непреходящее: «Все непреходящее – это только подобия»; создатели этих дурных подобий – поэты – своими догадками вызывают расстройство желудка»¹. К этому высказыванию-довеску Заратустра позднее вынужден вернуться из-за, казалось бы, непозволительного любопытства своего ученика; его толкованию посвящена речь «О поэтах»¹. Ведь и Заратустра – поэт. Как можно верить тому, что сказал он правду? «Но положим, - продолжает Заратустра, - кто-нибудь сказал бы всерьез, что поэты слишком много лгут; он был бы прав – *мы* лжем слишком много», потому что «мы знаем слишком мало и мы плохие ученики», внутри нас – вечная женственность, да и фантазии наши тщеславны и легкомысленны:

Ах, есть так много вещей между небом и землей, мечтать о которых позволяли себе только поэты!

И особенно *выше* неба: ибо все боги суть подобия и измышления поэтов!

Поистине, нас влечет всегда вверх – в царство облаков; на них сажаем мы свои пестрые чучела и называем их тогда богами и сверхчеловеками!

Ответ на вопрос ученика, разоблачение и, прежде всего, саморазоблачения поэтов Заратустра завершает, опять таки пунктирной линией, – но где в этих речах четкие прямые линии? – признанием своей усталости от *поэтического*:

Ах, как я устал от всего недостаточного, которому непременно надо быть событием! Ах, как я устал от поэтов!

Но, воспользовавшись непродолжительной паузой в разговоре, Заратустра взгляделся внутрь себя, перевел дух и продолжил предназначенную поэтам филиппику:

Я устал от поэтов, древних и новых: поверхностные все они для меня и мелководные моря.

Они думали недостаточно глубоко, поэтому и не погружалось чувство их до самого дна.

Немного сладострастия и немного скуки – таковы еще лучшие мысли их.

Обвинения поэтов, полные поэтических образов, разворачиваются далее на 35 строках. Воспроизведем их лишь отчасти: поэтам были неведомы «страстности звуков», они «недостаточно чистоплотны», «любят выдавать себя за примирителей», «часто вместо души находил я в них соленую слизь», «сам дух их – павлин из павлинов и море тщеславия». Однако заключительные аккорды этой гневной филиппики содержат предвидение изменения дел в сфере *поэтического*, разрушения монстра *традиционной* поэзии:

Но я устал от этого духа, и я предвижу время, когда он устанет от самого себя.

Изменившимися видел я поэтов и направившими взоры на самих себя.

Приближение кающихся духом видел я: они выросли из них.

Казалась бы, тема *поэтов-лжецов* исчерпана. Нет. Она столь важна для Заратустры и его учеников, что он вновь обращается к ней в речи «Об избавлении»¹. Тема важна, прежде всего, для идентификации и самоидентификации Заратустры. «Поэт ли он? Или говорящий правду?», – вопрошают, вслед за учителем, его ученики. Заратустра видит в себе человека, бродящего среди людей, как среди обломков будущего», цель всех творческих устремлений которого – «творить и соединять воедино то, что является обломком, и загадкой, и ужасной случайностью». И впервые из уст Заратустры звучит оправдание поэта: «Как вынес бы я быть человеком, если бы человек не был также поэтом, и отгадчиком, и избавителем от случая!».

Своего апогея тема достигает в речи «О старых и новых скрижалях»¹, где после изрядно надоевших сетований Заратустры («говорю я подобиями и, подобно поэтам, запинаясь и бормочу; и поистине, я стыжусь, что еще должен быть поэтом!»), мы слышим песнь торжества Заратустры-поэта, не только сам увидевшего, что «человек есть нечто, что должно преодолеть», но позволившего и людям увидеть «новые звезды... и новые ночи». Заратустра, наконец-то, увидел в себе *подлинного, трагического* поэта, несущего людям радость жизни:

Я научил их всем *моим* помыслам и желаниям: собрать воедино и вместе нести все, что есть в человеке осколок, загадка и ужасный случай, - как поэт, отгадчик и избавитель от случая, я научил их созидать будущее и все, что *было*, - спасти, созидая.

Спасти прошлое в человеке и преобразить все, что “было”, пока воля не скажет: “Но так хотела я! Так захочу я”. -

Это называется избавлением, одно лишь это учил я их называть избавлением. - Теперь я жду *своего* избавления...

Закатом поэтической темы служит «Песнь уныния», звучащая в исполнении «старого чародея», являющегося, быть может, одной из масок Заратустры¹. Маска «злорадных солнечных лучей» обличает маску «томящейся души» героя:

Ты истины жених? Ты? – тешились они. –

Нет, ты поэт, и только.

Ты хищный, лживый ползающий зверь,

Который должен лгать,

Под маской хитрой жертву карауля,

Сам маска для себя

И сам себе добычи.

И это истины жених? О нет!

Лишь шут, поэт, и только!¹

Злой дух уныния говорит о *поэте-шуте*, имеющего множество масок, но за этими масками он хочет видеть хищника, достойного обожествления, божественного «дикого зверя»:

Пантеры свойств, орлиных качеств

Исполнены поэта ощущенья,

Они твои под тысячью личин.

Твои, поэт и шут!¹

Таким образом, «поэт», казалось бы, служит одной из многочисленных масок Заратустры. Отношение заглавного героя к этой маске неоднозначно: он устал от связанной с нею ложью и тщеславием, но понимает, что он обречен пребывать в этом обличье. При всей сложности анализа взаимоотношений Ницше и *снизошедшего на него* Заратустры (маски, маски, маски...) общим для них является негативное отношение к поэту как «деятелю культуры», носителю моральных

предрассудков, шуту и прислуге. «Зрителей требует дух поэта, хотя бы и были то буйволы, тупая скотина», - говорит Заратустра¹. Немало критических стрел выпускает Ницше в сторону поэтов, впрочем, как и всей толпы «деятелей искусства». Ведь художники были во все времена камердинерами какой-нибудь морали, философии или религии; не говоря уже о том, что им, к сожалению, довольно часто приходилось бывать чересчур гибкими царедворцами своих поклонников – покровителей и льстецами с отличным нюхом на идущее в отставку или только что объявившееся начальство. По меньшей мере они постоянно нуждаются в оплоте, опоре, уже установившемся авторитете: художники никогда не ограничиваются самими собой...¹

Другое дело – художник, следующий своему высшему *предназначению*, трагический поэт, который говорит «Да всему темному и даже страшному». «Он *дионисичен*»¹, ему ведомо *его задание*. И Ницше и Заратустра говорят «Да» трагическому поэту, ибо не знают более высокой символики, чем символика дионисий, где «религиозный смысл придается глубочайшему инстинкту жизни, инстинкту будущности жизни, вечности жизни»¹.

Ницше стремится быть поэтом. Но вершина его поэзии – «Так говорил Заратустра», и здесь нет оснований для сомнений в адекватности авторской оценки, действительно, «Книга для всех и ни для кого». Исключением не является ни автор текста, ни самый добросовестный комментатор. (Учитывая подзаголовок книги, мы заявляем, что не претендуем на вакансии, которые возникнут на будущих специальных кафедрах для толкования «Заратустры», и призываем читателей настоящей статьи с чистой совестью проигнорировать вышеприведенные трактовки фрагментов этой книги.) Отсюда следует, что в «Заратустре» мы не услышим *чистого* поэтического слова; здесь, как ни в каком другом сочинении Ницше, под вопрос поставлена подлинность самой инстанции субъекта высказывания, что противоречит исходной творческой позиции поэта как такового. Поэтому мы утверждаем, что традиционная поэзия, *поэтический дискурс* в странствиях Ницше играла роль, аналогичную горной Сцилле в плавании Одиссея.

Сцилла поэзии и Харибда философии как феномены культуры одновременно и притягивали к себе нашего героя, и отталкивали его. Именно в силу того, что Ницше не стал ни поэтом, ни философом в *привычном* понимании этих «творческих профессий», он остался Ницше, одновременно уникальным и банальным автором, умеющим хранить верность себе, избегающим паутины личностей и вещей, истории и культуры, собственных черт характера и собственных текстов. Дабы не оказаться в сетях и прочих ловушках, заботливо расставленных на пути *оргинального ума* современной культурой, надо выработать стратегию *умножения и дробления* себя, тактику *надевания масок*. Стратегия *выживания* Ницше позволяла ему, выплачивая дань разным традициям *письма* и прибегая к различным дискурсивным стратегиям, быть неуловимым и находится *между* разнообразными монстрами культуры. Примером, наглядно демонстрирующим стратегию *выживания* Ницше, может служить первая фраза главы «Почему я пишу такие хорошие книги»: «Одно дело – я, другое – мои произведения»¹. Где же Ницше? Он *между* образованиями, претендующими на устойчивость, он – движение в данной системе координат, он – становление, здоровье, жизнь. На тактическом уровне он умело пользуется масками. «У Ницше все маска. Первая, для гения, – его здоровье; вторая – и для гения, и для здоровья – его страдания. В единство «Я» Ницше не верит, не ощущает его в себе: тончайшие отношения власти и оценивания, отношения между различными «я», которые прячутся, но в совокупности выражают силы совсем иной природы: силы жизни, силы мысли»¹, – такова оценка феномена Ницше Ж.Делезом. *Жизнь* предписывала Ницше бегство от себя, неуловимость различными *данностями*, отдельность вне и внутри себя. Он мечтает о высшей культуре, которая сформирует у человека «двойной головной мозг, как бы два мозговых желудочка, один для восприятия науки, а другой – для восприятия всего ненаучного: и пусть они лежат рядом, но не смешиваются друг с другом, пусть будут отдельными, изолированными; этого требует здоровье»¹.

В качестве «*необходимого* человека завтрашнего и послезавтрашнего дня» Ницше видит философа – человека, который «во все време-

на находился и *должен* был находиться в разладе со своим “сегодня”: его врагом всякий раз был сегодняшней идеал¹. Такой человек не укладывается в рамки филодокса, хотя и не чужд филодоксии. Не столько мнения, но «любовь к абстракциям и неспособность относиться к ним индифферентно создают мыслителя»¹. Ницше настаивает на том, что между «философскими работниками», равно как и вообще людьми науки, и подлинными философами, людьми будущего, существует принципиальная разница. Философ – это человек, чье предназначение – создавать ценности:

Подлинные же философы суть повелители и законодатели, они говорят: “так должно быть!”, они-то и определяют “куда?” и “зачем?” человека и при этом распоряжаются подготовительной работой всех философских работников, всех победителей прошлого, они простирают творческую руку в будущее, и все, что есть и было, становится для них при этом средством, орудием, молотом. Их “познавание” есть *созидание*, их созидание есть законодательство, их воля к истине есть *воля к власти*.— Есть ли нынче такие философы? Были ли уже такие философы? Не *должны* ли быть такие философы?..¹

Приближаясь к финалу статьи, мы должны констатировать, что попытка «схватить» дискурс Ницше в его единстве привела нас к Ницше-философу именно в том специфическом понимании «философского дела», которое было раскрыто в одной из наших предыдущих работ, где речь шла о бессмысленности, с точки зрения профессионального философа, словосочетания «философский дискурс». «Философское знание многолико и многомерно. Оно реализуется в тексты, порой несопоставимые друг с другом, но всякий раз подлинно философский текст отрицает сам себя. Его задача – запустить, усилить механизм сомнения, философской рефлексии. Трудности понимания философских текстов нередко связаны с тем, что в них перекрещиваются, накладываются и отрицают друг друга различные виды дискурсивных стратегий»¹. Философия представляет собой арену борьбы, прежде всего, филодоксического и мифопоэтического дискурсов. О первом из них сказано выше достаточно. *Мифопоэтическим дискурсом* мы называем совокупность высказываний, условием осуществимости которых является миф как основание и поэзия

как инструмент. Миф «сам по себе» – это язык, замыкающий мир на себя, и мир, замыкающий на себе язык. Миф как таковой лишен контекста, а без контекста нет и текста. Миф самодостаточен и бесконечен. Но когда миф пронизан творческой волей, когда он несет в себе творческое усилие личности, тогда он обретает контекст – творящую личность – и трансформируется в мифопоэтический дискурс. В силу того, что исходное тождество означаемого и означающего пронизано творческим волевым усилием, эту разновидность дискурса можно назвать *свободным творением из Ничто*, это дискурс творения, где акт и результаты творения неразличимы, они – моменты единого целого.

Дионис и понятие «дионисического», танцор Заратустра, ощущающий себя «наивысшей разновидностью всего сущего, вызваны к жизни мифопоэтической составляющей творчества Ницше. Он знает, как свободно творить из Ничто! Свобода – это *чистота* творчества, свобода есть «нечто, что имеешь и чего *не* имеешь, чего *хочешь*, что *завоевываешь*...»¹. Признак, позволяющий распознать «дионисическую натуру», – «самая сокровенная уверенность в том, *все созидающие тверды*», и то – «твердость молота, *радости, черпаемая даже в уничтожении*»¹. Уничтожение – необходимая предпосылка творения, и чем более тотальный характер оно имеет, тем *чище* творческий акт. Согласно Ницше подлинное искусство требует опьяненности во всех его видах: «Существенным в опьянении является чувство возрастания сил и их избытка»¹. Художник, не обладающий *избытком* сил, лишен возможности творить свободно, творить из Ничто. Трезвым же Ничто угрожает рабством, раб есть результат привязанности к Ничто, желания Ничто, воли к Ничто. В свою очередь, избыток сил проявляется в возбуждении и усилении системы аффектов. «В дионисическом состоянии... она разом разряжает все свои средства выражения, выказывая одновременно силу изображения, подражания, преобразования, превращения, всякого вида мимику и актерство»¹. Важнейшей спецификацией этого состояния является музыка:

«Замечали ли вы, что музыка *делает* ум *свободным*? Дает мысли крылья? Что чем больше становишься музыкантом, тем больше становишься философом? – Слово бы молнии бороздят серое небо абст-

рации; свет достаточно силен, чтобы разглядеть всякую филигрань; до великих проблем, кажется, рукой подать; на мир смотришь, словно с вершины»¹.

В этой сентенции Ницше мы можем увидеть доказательство того, что он и его *свободное* творчество не может быть исчерпано понятием «дионисического». Он стремится быть неуловимым, быть *между*, быть философом.

«Философ: это человек, который постоянно переживает необыкновенные вещи, видит, слышит, подозревает их, надеется на них, грезит о них; которого его собственные мысли настигают будто бы извне, будто сверху и снизу, как *его* рода события и грозные разряды; который, быть может, сам представляет собою грозную тучу, чреватую новыми молниями; это роковой человек, вокруг которого постоянно что-то погромыхивает, рокошет, потрескивает и происходит всякая жуть. Философ: ах, это существо, зачастую убегающее от самого себя, зачастую боящееся себя, – но слишком любопытное, чтобы вновь и вновь не «приходить в себя», не возвращаться к себе»¹.

Приходится признать, что Ницше оказался *идеальным* воплощением его собственного и *нашего* пейзажа «философского дела», а его любимая книга «Так говорил Заратустра» – *идеальным* философским текстом. «Приходится признать», потому что в подобной ситуации следует прислушаться к словам Ницше и снять перчатки¹.

Будем утешаться тем обстоятельством, что философы – это личности в высшей степени, для них важнейшее значение имеет чувства *личной* причастности к проблемам познания; «все их понятия и познания сливаются в одну личность, в единое живое многообразие, отдельные части которого зависят друг от друга, проникают друг в друга, вместе получают питание, и у этого целого есть собственная атмосфера, собственный запах»; самим фактом своего существования, предъявляя себе и миру «*личностные* продукты познания», философы «вызывают *иллюзию* того, что отдельная наука (а не то и вся философия) завершена или достигла своего предела; это волшебство творит *жизнь* в их облике»¹. Но облик их скрыт маской, и одну маску заменяет другая.

Для Ницше-философа делом *жизни* стало познание жизни как воли к власти и игры вечного возвращения – области опасных познаний, есть сотни веских доводов за то, что каждый будет держаться вдали от этой области, - кто *может!* С другой стороны: раз наш корабль занесло туда, ну что ж! крепче стиснем зубы! будем смотреть в оба! рукою твердою возьмем кормило! – мы переплываем прямо через мораль, мы попираем, мы раздробляем при этом, может быть, остаток нашей собственной моральности, отваживаясь направить наш путь туда, - но что толку говорить о *нас!* Никогда еще отважным путешественникам и искателям приключений не открывался *более глубокий* мир прозрения¹.

В творчестве своем, своем созидательном движении Ницше держался как можно ближе к Сциллиной скале и гнал быстроходный корабль как можно скорее вперед, туда, где его ждал Остров сирен. И дальше – стены Трои. «Любите мир как средство к новым войнам», ибо «добрая война освящает всякую цель»¹, – говорит Ницше-Заратустра. «Отказываясь от войны, отказываешься от *великой* жизни...»¹, - добавляет Ницше-философ. Но здесь следует умолкнуть, «тем более что в некоторых случаях, как дает понять пословица, можно *остаться* философом лишь одним способом – замолчав»¹.

DER DISKURS FRIEDRICH NIETZSCHES: ZWISCHEN DER SKYLLA DER POESIE UND DER CHARYBDIS DER PHILOSOPHIE.

Die breite Auswahl an Themen, welche im Rahmen der gegenwärtigen Konferenz zur Diskussion stehen, ist ein deutliches Zeugnis für die Vielfalt des schöpferischen Erbes F. Nietzsches. Vom einem formalen Standpunkt aus kann man Nietzsches Diskurs als Mischgebilde aus einer philosophischen und einer poetischen Stimme betrachten, welche sich durch verschiedene kommunikative Strategien auszeichnen – einerseits durch die Strategie der Suche und Darlegung von Wahrheit, andererseits durch die der Suche und des Aufzeigens von Schönheit. Das Problem besteht nun darin, dass die Strategie der Entthronung des Subjektes als Instanz, welche Aussagen bzw. Text generiert, zur generalisierenden kommunikativen Strategie Nietzsches wird. Diese Strategie widerspricht den beiden ersten deswegen, weil sie im Grunde ein nichtkommunikative Strategie darstellt, eine Strategie des existentiellen Schweigens. Deshalb kann die Vielfalt von Nietzsches Texten nicht zu der mechanischen Gesamtheit der diskursiven Strategien gezählt werden und überhaupt entpuppt sich der formale Zugang zu dem Phänomen Nietzsche schnell als Konvention.

Die Ungreifbarkeit Nietzsches verlangt nach der Zurhilfenahme der Dialektik und die Schlüsselidee Nietzsches – die Idee der «ewigen Wiederkunft» - ruft die Figur des listigen Odysseus ins Gedächtnis. Schon in früheren Arbeiten wurde Nietzsche mit dem Held des Homerischen Epos in Verbindung gebracht (Vgl. M. Horkheimers und T.W. Adornos Ausführungen über Odysseus in «Die Dialektik der Aufklärung», in der ein zentraler Satz lautet: «Das Organ des Selbst, Abenteuer zu bestehen, sich wegzuworfen, um sich zu behalten, ist die List»). Nietzsche ist – wie auch Odysseus – ein Abenteurer durch den Willen der Götter. Als Nietzsche seine philologische Tätigkeit beginnt, überschreitet er von

Anfang an die Grenzen des wissenschaftlichen Diskurses, er fühlt sich eingeeignet im Prokrustesbett der klassischen Philologie. Im Vortrag «Homer und die klassische Philologie» (1869) weist er auf deren «Vielspältigkeit» hin und den Mangel einer logischen Einheitlichkeit - «man muß nämlich ehrlich bekennen, daß die Philologie aus mehreren Wissenschaften gewissermaßen geborgt und wie ein Zaubertrank aus den fremdartigsten Säften, Metallen und Knochen zusammengebraut ist». Die Philologie zieht Nietzsche gleichzeitig an und stößt ihn ab. Am Ende seines Vortrags spricht Nietzsche davon, dass «alle und jede philologische Tätigkeit umschlossen und eingehegt sein soll von einer philosophischen Weltanschauung, in der alles Einzelne und Vereinzelte als etwas Verwerfliches verdampft und nur das Ganze und Einheitliche bestehen bleibt».

Nietzsche strebt danach, ein Dichter zu sein. Der Gipfel seines Schaffens «Also sprach Zarathustra» ist jedoch in der Tat «ein Buch für alle und Keinen», inklusive seines Autors. In ihm herrscht keine Sauberkeit des dichterischen Wortes, denn, wie oben ausgeführt, wird in Nietzsches Diskurs die Authentizität der Instanz des aussagenden Subjekts selbst in Zweifel gezogen, was der grundlegenden kreativen Position des Poeten als solchem widerspricht. Deshalb gleicht die Poesie Nietzsches der Skylla des Odysseus. Die poetische Skylla wirkt auf Nietzsche sowohl anziehend als auch abstoßend. Einzig weil Nietzsche kein Dichter wurde, blieb er Nietzsche. Parallel verhält es sich mit Nietzsche dem Philosophen. Der Charybdis der Philosophie setzte Nietzsche das Philosophieren «mit dem Hammer» entgegen, eine Arbeitsweise, die darauf ausgerichtet war, sich so weit wie möglich von den traditionellen Methoden des Philosophierens zu distanzieren. Im Großen und Ganzen hielt sich Nietzsche so nah wie möglich bei dem Felsen der Skylla und trieb sein Schnellboot so rasch es ging voran – wo ihn die Insel der Sirenen erwartete. Und weiter – die Mauern Trojas. «Ihr sollt den Frieden lieben als Mittel zu neuen Kriegen», denn «der gute Krieg ist es, der jede Sache heiligt», - spricht Nietzsche-Zarathustra.

ПОЧЕМУ ВОЗВРАЩАЕТСЯ «МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК»? К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ УЧЕНИЯ НИЦШЕ О ВЕЧНОМ ВОЗВРАЩЕНИИ

Key words: *eternal recurrence, dying of the will, rebirth, little man*

«Мы не встречаем больших трудностей, когда читаем Ницше», – пишет Карл Лёвит в статье, резюмирующей выводы большой книги, посвященной идее вечного возвращения, – «вместе с тем, мы встречаем значительные трудности, когда мы пытаемся читать его *как последовательного философа* (курсив мой – С.П.)»¹. Эти слова станут путеводной нитью в последующих размышлениях, посвященных интерпретации одной из самых загадочных идей немецкого философа.

Без сомнения, было бы полезно рассмотреть учение о вечном возвращении в контексте всей философии Ницше, проследить многообразные связи, существующие в этом учении как с ранними, так и поздними работами или набросками мыслителя. В значительной степени эта задача уже решена упомянутой диссертацией Карла Лёвита¹. Он показывает в ней, что зачатки идеи можно обнаружить уже в самых ранних текстах Ницше, «школьных», написанных в 18 - 19-летнем возрасте. Он также раскрывает связь идеи вечного возвращения с темой нигилизма, бывшей главным предметом мышления Ницше в поздние его годы. Последняя тема даже составляет основу его интерпретации философии Ницше в целом.

Вместе с тем, попытка читать Ницше как последовательного философа – не вызывающая никаких сомнений в своей оправданности, ибо у нас нет иного пути, – чтобы читать и понимать Ницше, таит в себе и значительную опасность. Это опасность состоит в возможности подмены смысла учения его контекстуальными связями, подмены его собственного содержания темами, несомненно, органичными фило-

софии Ницше на всем протяжении ее эволюции, но не входящими в ядро самого учения.

Мы исходим из того, что это учение имеет *ядро*, содержание с очерченными границами, что оно выражено в *определенной* совокупности текстов, среди которых важнейший – третья часть философской поэмы «Так говорил Заратустра». (Как и сам Ницше точно определил и дату и даже место рождения учения о вечном возвращении: август 1881 года, на пути из Сильс-Мария в Оберенгадин, над швейцарским озером Сильваплана...). В непосредственной близости этому ядру находится размышление из работы «О пользе и вреде истории для жизни» («Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben»), в котором речь идет о допустимости фактической достоверности у т.н. «монументальной истории»: «В сущности, то, что было возможно однажды, могло бы снова сделаться возможным во второй раз лишь в том случае, если справедливо убеждение пифагорейцев, что при одинаковой констелляции небесных тел должны повторяться на земле одинаковые положения вещей вплоть до незначительных мелочей; так что всякий раз, как звезды занимали бы известное положение, стоик соединялся бы с эпикурейцем, чтобы убить Цезаря, а при другом положении Колумб открывал бы Америку. Только в том случае, если бы земля каждый раз разыгрывала сызнова свою пьесу после пятого акта, если бы с точностью установлено было, что будет возвращаться снова через определенные промежутки времени то же сплетение мотивов, тот же *deus ex machina*, та же катастрофа, могучий человек мог бы пожелать этой монументальной истории в ее полной иконической *истинности*, т.е. каждого факта в его точно установленной особенности и индивидуальности; вероятно, поэтому не прежде, чем астрономы снова превратятся в астрологов (перевод Я.Бермана)»¹.

Приведенный фрагмент, по нашему мнению, можно рассматривать по отношению к учению о вечном возвращении как его набросок, как то зерно, из которого несколькими годами позднее вырастет и оформится учение в его настоящих границах.

В своей книге о Ницше, играющей роль общего введения в философию Ницше, Жиль Делез предостерегает против четырех наиболее

характерных ошибок, подстерегающих любого читателя или интерпретатора на её пороге. К теме вечного возвращения относится третья по счету: «по поводу Вечного Возвращения (нельзя думать, что речь идет о старой идее, позаимствованной у греков, индусов, египтян и т.п.; что речь идёт о цикле, или о Возвращении Того Же Самого, о возвращении к тому же самому)... »¹. Мы сознательно рискуем допустить эту ошибку, мы сознательно идем на нее, ибо полагаем, что в учении о вечном возвращении именно это «*Gleiches*», «То Же Самое», играет важнейшую роль. Оно неотъемлемо входит в содержание учения, или, следуя нашей терминологии, составляет самую суть, самое его *ядро*: «Я возвращусь вновь с этим солнцем, с этой землей, с этим орлом, с этой змеею – возвещает в 3-й части поэмы восставший из болезни Заратустра – *не* к новой жизни, или лучшей жизни, или к похожей жизни: - я буду возвращаться вечно к этой же самой, все той же жизни, в великом и в малом, чтобы снова учить все вещи вечному возвращению... (пер. Я. Э. Голосовкера)»¹.

Исследователи давно уже указали на основную трудность, встающую в связи с задачей интерпретации учения Ницше о вечном возвращении. Каждый, правда, описывает эту «основную трудность» по-своему, в своих собственных понятиях. Карл Ясперс, например, в небольшом, но содержательном разделе, посвященном вечному возвращению в книге «Ницше. Введение в понимание его философия» («*Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*»), говорит о том, что фактически в этом учении совмещены учение физикалистское, далее, метафизическое (догматическое – в духе докантовской метафизики) и, наконец, сюжет, идущий из глубины самой личности (экзистенции) Ницше. К. Лёвит в упомянутой нами выше книге пытается понять и сам принцип такого объединения: «Проблематика ницшеовского обращения воли к Ничто в волю к вечному возвращению разветвляется в двояком истолковании подобного (*Gleichnisses*): со стороны человека и со стороны мира. Эта двойственность делает вечное возвращение именно как возвращение также двойственным. Оно означает равным образом как *мировое* возвращение (*Wiederkehr*) одного и того же, так и собственно повторение (*Wiederholung*) *самого* (субъекта)»¹. Таким образом,

в учении о вечном возвращении парадоксально совмещается момент объективный, «мировой» («все повторяется»: тема античного циклизма с самого начала присутствовала в мышлении Ницше) и момент субъективный, связанный с самоутверждением воли («воля к вечному возвращению»).

Сосредоточившись на том, что мы выше назвали ядром учения, как оно выражено в третьей части «Так говорил Заратустра», мы легко заметим следующее противоречие. Идея включает в себя некоторое содержание *знания*, знания, которое относится к миру, но захватывает и человека также. Это содержание вкратце сводится к следующему: всё повторяется; поскольку время течет непрерывно и бесконечно, а количество возможностей, заключенных в материи, неизбежно конечно, все ситуации, все обстоятельства не могут не повторяться с течением времени, повторяться в самых мелких подробностях... Всё, что есть сейчас, уже было бесконечное количество раз, и будет точно так же... Это одна сторона учения. Но наряду с содержанием знания, учение включает в себя и экзистенциальный волевой момент. Учение о вечном возвращении есть также учение о человеке, учение о последнем, решающем утверждении его человеческой *воли*. Это окончательное утверждение лучше всего выразил Ницше словами Заратустры: «Так это была жизнь?.. Что же: еще раз!» В этом окончательном утверждении своей воли, по мысли Ницше, одолевает преобладающий характер любого достижения, одолевает само время.

Парадокс состоит в наложении друг на друга обоих составляющих учения: содержания *знания* и той идеи, что коренится в *волевом* утверждении, вырастает из него. Действительно, если я *знаю*, что все повторяется, то тогда невозможным становится движение воли. Воля подавлена самим этим знанием. Я стою на пороге важного решения, и тут же понимаю, что мой выбор как выбор, решение как решение, бессмысленны, ибо что бы я ни выбрал, что бы я ни решил, *то, что* я решил, уже было бесконечное количество раз и еще будет столько же... С другой стороны, если движение воли произошло, пусть даже оно направлено на такое содержание, о котором идет речь («все повторяется»), именно само-то это движение, сама мысль человека отменяет повторение, ибо она повториться не

может. Своим движением воля отрицает повторение, она, как любая самостоятельная мысль человека, неизбежно, неповторимо однократна. Кажется, что этот парадокс изнутри разрушает учение о вечном возвращении, свидетельствуя о коренном пороке его, изначальной ошибке.

Или «ошибка учения» на самом деле есть ошибка нашего предвзятого подхода к нему? Мы пытаемся понять учение Ницше как учение философа «научного», аристотелевского стиля. Важной чертой таких учений является, помимо других, принципиальная попытка отделить знание от волевого содержания, от того, что в глубоком смысле *желанно* субъекту. Или же этот волевой элемент иным образом вынесен за скобки, скрыт (что также задним числом свидетельствует об изначальной попытке отделения). Учение Ницше о вечном возвращении, скорее, соответствует тому типу учения, которое русский ницшеанец и переводчик Ницше Яков Голосовкер назвал *имагинативным*. Это учение не аристотелевского, а платоновского типа, в котором огромную роль играет воображение. И что такое воображение в философии, как не акт субъекта («души»), в котором между его знанием как основанием воли и самой волей, утверждающей некоторое знание, уже невозможно провести разграничивающей черты? В отношении приведенного выше парадокса учения о вечном возвращении напрашивается пример из психологии поэтического творчества и восприятия поэзии, который в наши дни не может не требовать уже и своего онтологического истолкования. ...Поэт ищет нужное, единственно правильное, слово, слово, без которого хрупкий мир его стихотворения не существует, сразу же превращается в ничто. Пока он не нашел этого единственного слова, его, разумеется, не существует. Но как только оно найдено, все понимают, что оно всегда уже стояло на этом самом месте, оно уже *было* всегда. Так и человек, в высшем утверждении своей воли (такой человек является художником *par excellence*), утверждает прошлое как настоящее и предустанавливает будущее. Тем самым, можно сказать, он утверждает вечное возвращение.

Дело идет о таком принятии мира, о такой любви к жизни, в котором уже теряется различие между волей творящей и волей, под-

чиняющейся порядку мира или судьбе. Формулой такой воли (или такой любви) может быть только формула вечного возвращения: «Пусть все повторится снова!». Конечно, можно сказать, что в таком утверждении воли философ-художник пытается сесть на место Бога. Вместе с тем, как ни странно, это утверждение предполагает самое радикальное смирение. Фактически, это тот же самый парадокс, что был описан выше, только совершенно изменился его характер: из логического он превратился в парадокс экзистенциальный.

Главная фигура этого парадокса: *der kleine Mensch*, «маленький человек». Воля, требующая повторения, не может не скрывать в себе «маленького человека». Для воли требовать повторения, значит умять себя, допускать в себе обычное, мелкое, ничтожное. Высшее утверждение воли, принятие всей жизни «в великом и малом», с необходимостью приводит к мотиву «маленького человека», с самого начала предполагает его в своем содержании. Следовало бы помнить, что именно возвращение «маленького человека» является главным страданием воли, утверждающей возвращение. Не случайно болезнь Заратустры – центральный эпизод в 3 части поэмы – вызвана мыслью: «маленький человек вечно возвращается». Это змея, которая заползла в глотку пастуха в главе «О видении и загадке». Это то, что вызывает у Заратустры смешанную с отвращением скуку (*der Überdruß*), омерзение (*der Ekel*).

Можно, конечно, истолковать страдание («болезнь») воли в 3 части «Так говорил Заратустра» просто: если все повторяется, то, значит, повторяется, наряду с великим, и все ничтожное, будничное, мелкое. Возвращаются не только гелдерлиновские боги, полубоги или герои – возвращается также и «маленький человек». Это вызывает не отторжение, ибо принимается всё, кроме отвращения. (Вспомним снова рассуждение о допустимости достоверности в монументальной истории в работе «О пользе и вреде истории для жизни»). Но, на наш взгляд, мысль Ницше глубже. Предположение о преобразовании должно касаться самой воли. Она, утверждая вечное возвращение, сама проходит через болезнь, уничтожение, смерть.

Ницшевский тип философствования, таким образом, предполагает не только имажинацию, т.е. утверждение воли через знание, на-

полнение воли знанием, своеобразный творческий союз обеих «сил» философского мышления. Мы видим, что в 3 части «Так говорил Заратустра» само учение о вечном возвращении разыгрывается как своего рода мистериальное действие, включающее в себя смерть и возрождение героя. Когда воля утверждает вечное возвращение, в самой воле вслед за демиургическим, творческим позывом неизбежно следует ее угасание, которое вначале аффективно выражается как отвращение. Но это не только, а может быть и не столько, отвращение перед внешним – тем, *что* вызывается демиургическим позывом воли. Это также болезнь или смерть самой воли. «Голыми видел я некогда обоих, самого большого и самого маленького: слишком похожими друг на друга, – слишком человеческим даже самого большого человека! Слишком мал самый большой! – Вот оно, мое отвращение к человеку! И вечное возвращение даже самого маленького! – Вот оно, мое отвращение ко всему существованию!»¹ – так резюмирует Заратустра смысл своей болезни. Угасание воли вызвано повторением, ибо она желает своего повторения. Воля умаляет, ничтожит себя. Но она должна пройти через это угасание, чтобы обрести полноту своей власти и силы. Это ее возрождение – выздоровление Заратустры. Таким образом и только таким, она становится способной принять всю жизнь «в ее великом и в малом». Герой допускает, принимает в себя «маленького человека».

Стало общим местом говорить о художественном стиле философствования Ницше, о положительном использовании им языка в философском дискурсе. Вместе с тем, мы видим, что текст Ницше зачастую реализует также иные возможности. 3 часть «Так говорил Заратустра» включает в себя, в частности, драму гибели и возрождения воли как канву своего рода мистериального действия, «страстей Дионисовых». Учитывая это, мы можем пытаться по-новому взглянуть и на учение о вечном возвращении. Не последнюю роль в этой попытке, как мы пытались показать, играет и осмысление фигуры «маленького человека».

WHY THE “LITTLE MEN” RETURNS: INTERPRETATION OF NIETZSCHE’S DOCTRINE OF ETERNAL RECCURENCE.

The article is devoted to the interpretation of Nietzsche’s doctrine of eternal recurrence. It is demonstrated in the article, that the doctrine contains an obvious logical contradiction: the knowledge, that everything recurs destroys the will to power and, vice versa, increase in will to power as truly subjective destroys the possibility of recurrence. The paradox is settled if we consider Nietzsche’s doctrine not as that of rational and logic (“Aristotelian”) style, but that of *imaginative* (“Platonic”), using Golosovker’s term. The doctrine of eternal recurrence is not only a philosophical myth, but is dramatised in the third part of “Thus spoke Zarathustra” as a real mystery play, including the death of will and its resurrection. Dying is Zarathustra’s disease, caused by his disgust toward recurrence of the “little man”. Dying leads to rebirth as accepting life in its entirety and in the connection of the little and the great.

ТОМАС МАНН О НИЦШЕ

Key words: *talism, decadence, "idea of life", Socrates, Schopenhauer, Dionysian aestheticism, Christianity*

Ницше для Томаса Манна является одним из мыслителей, оказавших большое влияние на все его творчество.

С мировоззрением Ницше и его творениями Т.Манн соприкасается на протяжении всей жизни. Особенно это чувствуется в его эссеистике – начиная с первого значительного произведения «Размышления аполитичного» („Betrachtungen eines Unpolitischen“, 1918), затем в трудах: «О немецкой республике» (“Von deutscher Republik”, 1922), «Германия и демократия» (“Deutschland und die Demokratie”, 1925), «Очерк моей жизни» (“Lebensabriß”, 1930), «Внимание, Европа!» (“Achtung, Europa!”, 1935), «Шопенгауэр» (“Schopenhauer”, 1938), «Германия и немцы» (“Deutschland und die Deutschen”, 1945), «Достоевский, но в меру» (“Dostojewski – mit Maßen”), «История “Доктора Фаустуса”. Роман одного романа» (“Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans”, 1949).

В вышеназванных сочинениях Томас Манн упоминает Ницше только в связи с другими вопросами. Лишь в 1947 году он посвящает Ницше эссе под названием «Философия Ницше в свете нашего опыта» (“Nietzsche’s Philosophie im Lichte unserer Erfahrung”), где его отношение к Ницше уже подвергается трансформации. Несмотря на ярко выраженный пиетет, в сочинении явно чувствуется критическая позиция Т.Манна по отношению к немецкому философу.

Анализ эссеистики Т.Манна указывает именно на эту трансформацию писателя, на изменение его позиций путем преодоления субъективизма, эстетизма, аристократизма и его переход к демократизму и гуманизму¹. Этот анализ дает нам возможность выделить отдельные этапы в манновской рецепции Фридриха Ницше.

¹ Какабадзе Н. Раннее творчество Томаса Манна. Тбилиси, 1967. С.73. (на груз. яз.)

В 1914-1917 гг. писатель сильнее всего подпадает под влияние мировоззрения Ницше, кульминацией чего является опубликованный в 1918 году труд «Размышления аполитичного».

Итоги Первой мировой войны и создание Веймарской республики вносят коррективы в позиции Манна, что длится до 1933 года. В 1933-1937 годах писатель даже как будто «защищает» Ницше от того, чтобы национал-социалисты не использовали его в своих целях. В 1937-1948 гг. же Томас Манн уже определенно критически настроен против Ницше, чувствуя опасность, исходящую от его философии, хотя до конца жизни не может освободиться от эмоционально-эстетического очарования философом.

На раннем этапе творчества Томаса Манна особенно сильно на него влияние витализма Ницше, психологический анализ декаданса, его оценки филистера и толпы, критика им фальшивого демократизма и прессы. В этот же период выделяются следующие позиции Томаса Манна: антипацифизм, позитивное отношение к инстинктам и власти, негативное отношение к просветительству и демократии, аполитичность. Существенным на этом этапе для Томаса Манна является ницшевская идея жизни («die Idee des Lebens»).

Начиная с 1925 года Томас Манн уже сомневается в «оптимистических» позициях Ницше. В 1930 году в эссе «Очерк моей жизни» писатель указывает, что он вообще не верит Ницше, что и определяло двойственный характер его отношения к немецкому философу. Томас Манн в первую очередь интересовался Ницше не как предсказателем, «сверхчеловеком», а как психологом декаданса. Для Томаса Манна был чужд также антихристианский пафос Ницше.

В 30-х гг. XX века в эссеистике Томаса Манна уже проявляются признаки критики Ницше. В эссе о Шопенгауэре, написанном в 1938 году, углубляется высказанное в 1933 году Томасом Манном мнение, что в философии Ницше существует «Keim des Bösen».²

В 1945 году в эссе «Германия и немцы» Томас Манн упоминает Ницше в контексте романтизма, болезни, гениальности и смерти. С другой стороны, он ставит его в ряд тех мыслителей, которые всегда высказывали неприкрашенную истину о Германии.

В 1946 году Томас Манн в эссе «Достоевский, но в меру» фиксирует, что Ницше наряду с Достоевским был значительнейшим фактором его духовного воспитания, и дает интереснейшие параллели между Ницше и Достоевским в аспекте их болезни и творчества.

² Kristiansen B. Thomas Mann und die Philosophie. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Frankfurt a. M., 2005. С. 273.

В 1947 году публикуется эссе Томаса Манна «Философия Ницше в свете нашего опыта». Это единственное сочинение, которое писатель посвятил конкретно Ницше. При анализе этого произведения обязательно должны учесть, что к этому периоду Т. Манн прошел самый сложный творческий путь, испытал перипетии двух мировых войн, бежал от фашистской диктатуры и жил в эмиграции. К этому времени он уже успел создать главное творение своего творчества и жизни – роман «Доктор Фаустус».

Первое, что бросается в глаза при чтении эссе о Ницше – это амбивалентное отношение Т.Манна к личности и мировоззрению немецкого философа. Для писателя Ницше – это в первую очередь «величайший психолог декаданса», так как он точно изобразил и представил литературный стиль декадентов. Как известно, стиль этот был менее всего ориентирован на ценность художественного произведения, где отдельные страницы текстов были более выразительными, чем вся глава. Отдельные слова и фразы фактически выпадали с целью создания «артефакта».

В этом эссе Т.Манн совершенно ясно указывает на опасные стороны мировоззрения Ницше, но в то же время, с одной стороны, защищает его от шопенгауэровской пессимистической метафизики, а с другой стороны – от оптимистов, которые верят в благо прогресса и этим способствуют «социалистическому восстанию рабов». Во вступлении же Т.Манн называет Ницше человеком роковой славы и сильнейшего ума, имеющим огромную силу притяжения.

Ницше, писатель и философ, не только объединял в себе все особенности европейского духа и культуры, но и вбирал в себя и прошлое, чтобы, опираясь на него, превратить это прошлое в своей мифопоэтике – в современное. Это был большой мастер перевоплощения, который «играл» свою жизненную трагедию и осознавал в себе гамлетовские черты. Для Т.Манна Ницше был „... *eine Erscheinung von ungeheurer, das Europäische resumierender, kultureller Fülle und Komplexität, welche vieles Vergangene in sich aufgenommen hatte, das sie in mehr oder weniger bewußter Nachahmung und Nachfolge erinnerte, wiederholte, auf mythische Art wieder gegenwärtig machte...*”³

Т.Манн подчеркивает свой большой интерес к Ницше в свои молодые годы. Знакомство с произведениями Ницше явилось для него нечто новым, тревожащим его душу, которое открыло ему такие глубины, о которых ранее он не имел никакого представления. У Т.Манна

³ Mann Th. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. IX. Frankfurt a. M., 1990. С.675.

появляется одновременно чувство преклонения и жалости, от которых он так и не смог избавиться. Это было трагическое сочувствие к той душе, которая старалась одолеть непреодолимую для него задачу. Это было сочувствие к человеку нежной и доброй души, который упорно стремился к любви и благородной дружбе, который изначально был полон пиетета к традициям прошлого и который потом отверг эти отношения, уничтожил свою собственную натуру и стал воспевать варварскую силу, зло и огрубление совести. Т.Манн старается найти причины этого неожиданного поворота Ницше, причины его духовного формирования, что определило становление его индивидуальности. Это, по мнению писателя, семья Ницше, гимназия и потом его болезнь, которая становится импульсом, возбуждающим мышление философа. *„Jenes völliges Nicht-Wissen aber, oder die Dissimulation des Wissens, von dem Ursprung seiner Krankheit nur aus der Tatsache zu erklären, daß sie mit seinem Genie verschränkt und verbunden war, daß dieses sich mit ihr entfaltete, – und daß alles einem genialen Psychologen zum Objekt demaskierender Erkenntnis werden kann, nur nicht das eigene Genie.“*⁴

Ницше, поклонник Вагнера и Шопенгауэра, отдает предпочтение искусству и философии, не желает работать в Базельском университете, получает пенсию, живет на международных курортах Италии, Южной Франции, в Швейцарских Альпах и пишет свои книги.

По мнению Т. Манна, работы Ницше, со свойственным ему блестящим стилем, содержат нападки на современность, они психологически смелы и уподобляются ослепляющему свету.

Т.Манн считает, что Ницше мог сказать о себе „In doloribus pinxi“. Венерическое заболевание и просветы его гениальности тесно увязываются друг с другом и развиваются вместе. Собственная гениальность для Ницше становится предметом восторженного удивления и порождает в нем «бесстыжую любовь к самому себе». Ему нравится собственная эйфорическая возбужденность, острота чувств, которые фактически являются симптомами его болезни. Эту болезненную экзальтацию он описал в своей работе „Ессе homo“, где он с восторгом пишет о своем необыкновенном физическом и духовном подъеме, что дало ему возможность создать поэму о Заратустре. Т.Манн говорит о мании величия Ницше, что явно чувствуется в ницшевской оценке Заратустры. По Томасу Манну, Заратустра совсем не является его наилучшим творением. Ницше был величайший критик и философ культуры, прозаик европейского масштаба и эссеист шопенгауэровской школы. Его

⁴ Mann Th. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. IX. Frankfurt a. M., 1990. С.681.

важнейшими книгами были «По ту сторону добра и зла» и «Генеалогия морали», а поэма «Заратустра», по Т.Манну, построена на риторике, она безликая химера с неестественным тоном и сомнительными предсказаниями, имеющая претензию на монументальность.

В эссе Т. Манн указывает, как жестоко нападал Ницше на тех, на кого он раньше молился: на Вагнера, музыку, мораль и христианство, но, ругая их, Ницше по-своему выражал свое безграничное преклонение перед ними. *"... ich hätte beinahe gesagt: auch über das Deutschtum, – und wie er bei den wütendsten kritischen Ausfällen gegen diese im Innersten stets hochgehaltenen Werte und Mächte offenbar nicht das Gefühl hatte, ihnen wirklich zu nahe zu treten, sondern, wie es scheint, die fürchterlichsten gegen sie geschleuderten Beleidigungen als eine Form der Huldigung empfand".*⁵

Ницше было трудно разобраться в своем отношении к христианству. Своему другу Петеру Гасту он писал, что нет ничего прекраснее христианства в идеальном мире, что его предки были христианскими священнослужителями. Однако тот же Ницше называет христианство позорным клеймом человечества и высмеивает исключительно позитивное отношение немцев к христианству. Парадоксально, что автор «Антихриста» дает своей автобиографии христианское название: „Ессе Номо“.

По мнению Т.Манна, воззрения Ницше колебались от одной полярности к другой. В конце своей жизни он был таким же, как и в начале. Труды молодого профессора «Несвоевременные размышления» и «Рождение трагедии» содержат идеи, которые позднее всплывают в его творениях, но на этот раз меняется интонация, гротескными становятся его жесты, меняется манера письма, которая вначале была очень музыкальной и основывалась на благородной традиции немецкой гуманистической мысли. Впоследствии его тон становится напряженным, неприятно легким, невесомым.

Т.Манн считает, что Ницше после идейного раскола с Шопенгауэром все же остается его учеником и в разных вариациях разрабатывает одну-единственную тему, которая вначале отличается здравомыслием, но постепенно начинает походить на «дикий вопль». Что является сутью этой темы? Ответить на этот вопрос можно лишь в том случае, если проанализируем ее основные составные части, элементы, противопоставленные друг другу. Это жизнь, культура, сознание, искусство, аристократизм, мораль, инстинкт. Доминирующее значение

⁵ Там же. С.683.

в этом комплексе принадлежит культуре. Культура – это все, что в жизни аристократично. С ней тесно связаны искусство и инстинкт, которые и являются источниками культуры, а жизнь, по Ницше, зиждется на видимости, искусстве, самообмане, надежде, иллюзии.

Ницше унаследовал от Шопенгауэра взгляд, что жизнь как представление являет собой внушительное зрелище, несмотря на то что дается она через непосредственное созерцание или отображается искусством. То есть Ницше берет от Шопенгауэра тезис о том, что жизнь может быть оправдана как эстетическое явление. Жизнь – это искусство и представление, и больше ничего. Поэтому выше истины стоит мудрость. Истина относится к категории морали, а мудрость связана с культурой и жизнью. Мудрость для Ницше – трагически-ироническая мудрость, импульс которой дает художественный инстинкт с целью защитить жизнь от двух ее противников – пессимистов и оптимистов. Эту «трагическую мудрость» Ницше увязывает с именем Диониса. *„Er hat von Schopenhauer den Satz ererbt, daß, 'das Leben als Vorstellung allein, rein angeschaut oder durch die Kunst wiederholt, ein bedeutsames Schauspiel ist'... Das Leben ist Kunst und Schein, nichts weiter, und darum steht höher als die Wahrheit... Nietzsche hat diese tragische Weisheit, die das Leben in all seiner Falschheit, Härte und Grausamkeit segnet, auf den Namen des Dionysos getauft.“*⁶

Имя Диониса впервые встречается в работе Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», где духовно-эстетическое начало «дионисийского» противопоставляется «аполлонийскому». В этой же работе впервые всплывает термин «теоретический человек», образцом которого Ницше считает Сократа, человека рассудочного и отвергающего инстинкты. По мнению Ницше, от Сократа берет начало александрийская культура – бессильная, книжная, отдаленная от мифологии и жизни. Это сократовская антитрагическая культура, в которой человек, ослабленный оптимизмом и рассудком, и есть теоретический человек, который не может воспринять вещи в целом, в их естественном трагизме. Но на арену жизни выходит новое поколение, которое может уничтожить эту доктрину, появляется дионисийское начало, трагедия вновь рождается из недр немецкой души, музыки, немецкой философии. *„Der Mensch dieser sokratischen, antitragischen Kultur, der theoretische Mensch, will nichts mehr ganz haben,...die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber. Ein neues Geschlecht, heroisch, verwegen... betritt den Schauplatz,... aus den dionysischen Tiefen des deutschen Geistes, der*

⁶ Mann Th. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. IX. Frankfurt a. M., 1990. С.686.

*deutschen Musik, der deutschen Philosophie, vollzieht sich die Wiedergeburt der Tragödie.*⁷

В этом эссе Т.Манн на основе произведения Ницше «Несвоевременные размышления» затрагивает еще одну основную идею философа – это значение истории для жизни. Ницше выступает против «исторической болезни», которая, по его мнению, парализует жизнь, лишает ее спонтанности. Познать историческое явление, по Ницше, значит убить его. Таким путем научное познание покончило с религией. Историко-критическое изучение христианства превратило его в науку о христианстве. К истории нужно подойти как к искусству, только так сможет она стать предпосылкой для создания культуры. Единственное, что создает и чему учит история, – это справедливость. Но жизни не нужна справедливость, так как по своей сути она несправедлива. Ницше, по мнению Томаса Манна, усиленно акцентирует сверхисторичность, так как только она способна направить наше внимание на искусство и религию, имеющих вечную и устойчивую сущность. Жизнь должна подчиняться инстинктам и сильным иллюзиям.

Т.Манн считает, что Ницше очень мало знает о массах. Его индивидуализм – это эстетический культ гения и героя, идея которого идет от Шопенгауэра. Согласно этой теории, счастье невозможно, и человеку остается только одна достойная возможность – героическая жизнь. Ницше трансформирует шопенгауэровскую мысль и превращает ее в героический эстетизм, объявляя покровителем этого культа бога трагедии – Диониса. Именно этот дионисийский эстетизм делает Ницше величайшим психологом морали и критиком истории культуры. *„In Nietzsche's Umformung, im Verein mit seiner Anbetung des starken und schönen Lebens, ergibt das einen heroischen Ästhetizismus, zu dessen Schutzherrn er den Gott der Tragödie, Dionysos, ausruft. Es ist eben dieser dionysische Ästhetizismus, welcher den späteren Nietzsche zum größten Kritiker und Psychologen der Moral macht, den die Geistesgeschichte kennt“.*⁸

Психология для Ницше была страстью доминантного значения. Он ставил под сомнение все «благородные» стремления, приписывая им негативные импульсы, считая «злые» импульсы благородными и возвышающими жизнь. Это была его «переоценка ценностей». *„...nicht der Intellekt den Willen hervorbringt, sondern umgekehrt, daß nicht der Intellekt das Primäre und Herrschende ist, sondern der Wille, zu dem der Intellekt in einem rein bedientenhaften Verhältnis steht... Nietzsche...wirft*

⁷ Там же. С.687.

⁸ Mann Th. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. IX. Frankfurt a. M., 1990. С. 690.

sich der Moral-Psychologie in die Arme, er verdächtigt alle "guten" Triebe der Herkunft aus schlimmen und ruft die "bösen" als die vornehmen und lebenerhöhenden aus. Das ist "die Umwertung aller Werte".⁹

То, что раньше Ницше называл «сократизмом», «теоретическим человеком», сознанием, «исторической болезнью», теперь уже для него «мораль», скорее всего христианская мораль – нечто ядовитое, злое, враждебное. Но, по Т.Манну, критика морали была не только индивидуальной страстью Ницше – это являлось общей тенденцией эпохи. В этот период европейская интеллигенция впервые выступила против викторианской буржуазной морали. Т.Манн видит определенное сходство между выступлениями Ницше и Оскара Уайльда против морали.

Отношение философа к христианской религии Т.Манн называет ненавистью к историческому христианству, но парадоксально, что это отношение не касается личности самого Христа, который для Ницше был предметом почтения, преклонения и любви. *„...die Person des Jesus von Nazareth ließ er unberührt von seinem Haß auf das historische Christentum, abermals um des Endes, des Kreuzes willen, das er in tiefster Seele liebte, und auf das er selber willentlich zuschritt“.*¹⁰

По словам Т.Манна, понятие истины у Ницше полно аскетизма, так как истина заставляет его страдать, она направлена против морали, выявляет ее телеологию и низость ее оценок. Т.Манн заключает, что Ницше изгоняет мораль во имя утверждения истины. Однако немецкий писатель тут же добавляет, что за этими страшными словами, за строгостью его суждений скрывается желание поиска истины со стороны Ницше. Парадоксальным считает Т.Манн, что импульс, побуждающий философа, был позитивным: он мечтал о возвышенном, мудром, гордом и красивом человечестве.

На философию Ницше губительное воздействие оказали два момента. С одной стороны, Ницше как бы сознательно деформировал реальное соотношение инстинкта и интеллекта, с другой – Ницше противопоставлял жизни мораль и впоследствии неправильно представлял их истинные отношения. Томас Манн же считает, что нравственность и жизнь неотделимы друг от друга, этика является опорой жизни, а нравственный человек – это истинный гражданин жизни, может, скучноватый, но весьма полезный для общества. По Т.Манну, противопоставление в реальности существует не между жизнью и этикой, а между этикой и эстетикой.

⁹ Там же. С. 691.

¹⁰ Там же. С. 692.

Ницше считает, что каждая благородная война оправдывает всякую цель. Для Ницше жизнь – это итог войны, а общество является орудием войны. Отказ от войны означает отказ от жизни и культуры, так как культура нуждается в новых силах и для этого время от времени следует возвращаться назад, к варварству. Ницше придает «избранным» эзотерическую привилегию. Шовинистическая манифестация национальных сил приводит его в восторг. Т.Манн старается дать объяснение тому, что в течение ряда лет пацифизм в Европе и во всем мире был только маской для профашистских симпатий, и приводит в пример Мюнхенское соглашение 1938 года. Но великий немецкий писатель выступает против всякой войны и считает, что ницшевские соображения о войне – это фантазии человека, не имеющего никакого представления о войне, это фанфаронство Ницше о войне как об обновителе культуры. Это мысль того человека, который жил совершенно спокойно и в полном благосостоянии. Соображения Ницше подобного типа вызывают в немецком писателе чувства сострадания и боли, так как он считает Ницше человеком высокой и благородной мысли, истязавшим самого себя. То же касается культа «белокурой бестии» Ницше, который Т.Манн называет детским неосознанным садизмом. Т.Манн находит сходство между декларированным Новалисом «полубогом-полуживотным» и ницшевским «сверхчеловеком», который представлялся философу высшим продуктом человеческой элиты, типом наивысшего человека, который отличается от обычного своим происхождением и условиями существования. Это для Ницше – будущий повелитель Земли, идеал блестящего тирана, зарождению которого способствует демократия, которую впоследствии сверхчеловек использует по-макиавелевски: под покровом демократической терминологии он старается заменить существующие нравственные нормы новыми. В сверхчеловеке максимально выражены все характерные черты жизни: несправедливость, ложь, эксплуатация. „*Der Übermensch ist der Mensch, 'in dem, die spezifischen Eigenschaften des Lebens – Unrecht, Lüge, Ausbeutung – am größten sind' ... Es wäre letzte Inhumanität, all diesen schrillen und gequälten Herausforderungen mit Spott und Schimpf – und bloße Dummheit, ihnen mit moralischer Entrüstung zu begegnen. Wir haben ein Hamletschicksal vor uns, ein tragisches Schicksal über die Kraft gehender Erkenntnis, das Ehrfurcht einflößt und Erbarmen*“.¹¹

Томас Манн считает, что данное соображение Ницше заслуживает высмеивания, и было бы глупо возмущаться из-за этого. «Перед нами

¹¹ Mann Th. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. IX. Frankfurt a. M., 1990. С.701.

гамлетовская история», – пишет Т.Манн. Это трагедия того человека, которому тяжело было нести в себе свои знания, и мы склоняем перед ним голову с чувством жалости.

Т.Манн не до конца соглашается с мнением, что сверхчеловек – это идеализированный образ фашистского вождя, что Ницше своей философией проложил путь фашизму в Европе и мире. Для Ницше политика была чужда, и нельзя возложить на него моральную ответственность за фашизм. Он сейсмографически точно почувствовал приближение эпохи фашизма и сообщил об этом западному миру. Наряду с этим нельзя отрицать и то, что симпатии Ницше к красоте безнравственности, его апология зла и войны, выходки против морали, гуманности, сострадания и христианства позднее всплывают в фашистской идеологии, в теории и практике национал-социализма. „*Alles, was er ...gegen Moral, Humanität, Mitleid, Christentum, ...den Krieg, das Böse gesagt hat, war leider geeignet, in der Schund-Ideologie des Faschismus seinen Platz zu finden und... in die Theorie und Praxis des Nationalsozialismus übergegangen*“.¹² Специфика фашизма чужда для творческой фантазии Ницше, и с этой целью Т.Манн цитирует слова Заратустры о необходимости возвращения добра на Землю.

По мнению Т.Манна, философская система Ницше, как и Шопенгауэра, является абсолютно стройной, исходящей из одной идеи. Это идея эстетического характера. Ницше является эстетом, его дионисийский пессимизм подразумевает то, что жизнь можно оправдать только лишь как эстетическое явление. Неправомерным считает писатель размежевание ницшевских эстетических и морально-политических взглядов. Восприятие произведений Ницше сложно, это своеобразное искусство, которое не допускает прямолинейности. Здесь необходимы гибкий ум, интуиция, чувство иронии. Всю свою жизнь Ницше критиковал теоретического человека, но, по Т.Манну, он сам был образцом человека подобного типа. Для одаренности Ницше Т.Манн употребляет эпитет „*par excellence*“ и добавляет, что его мышление было мышлением прагматичного и глубоко аполитичного гения. Он критиковал немцев, но кто был «больше немец», чем Ницше? („*Aber wer, zuletzt, war deutscher als er?*“)

Ницше принадлежит к тому большому потоку европейских мыслителей, где впоследствии появляются Киркегор, Бергсон. Ницше создал в Европе совершенно новую духовную атмосферу.

Т.Манн заключает: нужно изменить ту духовную атмосферу, в которой живет человечество. Быть человеком трудно, но благородно. Пи-

¹² Mann Th. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. IX. Frankfurt a. M., 1990. С. 702-703.

сатели, художники должны глубоко вникать в человеческие души и влиять на них. Как считает Томас Манн, вся любовь Ницше была направлена к будущему, к новому поколению, несмотря на все его ошибки.

**Nanuli Kakauridze
(Kutaisi, Georgia)**

THOMAS MANN ON NIETZSCHE

The article analyzes the transformation of the relations of Thomas Mann to Nietzsche from the early period of the writer's creative career until his death, identifies various stages in Mann's reception of Nietzsche, demonstrates the gradual growth of criticism against him. It is pointed out that in the years 1914-17 the writer is strongly influenced by Nietzsche and the culmination of this influence is his "Observations of an Apolitical Man" (1918). During this period, particularly Th. Mann is particularly enchanted by Nietzsche's vitalism, his psychological analysis of decadence, the criticism of philistinism, pseudo/quasi democracy and false press. At this time Nietzsche's "idea of life" is essential for the writer.

World War I and the vicissitudes of the Weimar Republic adjust the writer's position until 1933. In the years 1937-48 Th. Mann is especially critical to Nietzsche - the German writer speaks openly about the dangerous aspects of Nietzsche's philosophy, but cannot quite get rid of emotional and aesthetic charm of his work.

The paper analyzes in detail the only essay Th. Mann dedicated to Nietzsche - "Nietzsche's Philosophy in the Light of Our Experience." The author of the article takes into account the complexity of the writer's creative career, a fascist dictatorship, the vicissitudes of the World War II, Th. Mann's emigration life and points out to Th. Mann's ambivalent attitude to the personality and philosophy of Nietzsche. In his essay Th. Mann discusses such issues as Nietzsche's attitude to Schopenhauer's and Socrates' philosophy as well as the problems of Dionysian aestheticism, morality, humanism, Christianity, war, etc.

НОВЕЛЛА САРТРА «ДЕТСТВО ВОЖДЯ» В КОНТЕКСТЕ «ФРАНЦУЗСКОГО НИЦШЕАНСТВА»

Key words: *Nietzsche, French nietzscheism, Sartre, Bataille, Klossowski, Blanchot, will to power.*

Освоение идей Ницше французской интеллектуальной элитой началось еще при его жизни, однако первыми его читателями были не философы, а писатели и литературоведы, которых привлекала ницшеанская философия культуры. С ней французскую читательскую публику, еще в конце XIX века, пытались познакомить германист Анри Лихтенберг, а также литературный обозреватель *Mercur de France* Анри Альбер, который в 1898 году перевел «Так говорил Заратустра», а позже – и другие произведения Ницше. В этот период труды немецкого философа переводились с французской элегантностью и не совсем адекватно, поэтому, видимо, и воспринимались французами как явление преимущественно литературное. Так, Поль Валери, увлекавшийся ницшеанской критикой языка и философии, говорил об авторе «Заратустры», что если он не приводит доказательств – «значит это поэт». Даже в начале XX века, Ницше, уже считавшийся в Германии классиком философии, во Франции продолжал вдохновлять только писателей, оказывая определенное влияние на их творчество, например, на написанный в 1902 году роман Андре Жида «Имморалист».

Открытие Ницше-философа во Франции начинается после Первой мировой войны, когда одновременно появляются исследования Шарля Андлера и переводы Женевьев Бьянки. Любопытно, что среди читателей Ницше были и «правые», и «левые», а в 1930-х годах, когда Сартр писал роман «Тошнота» и рассказы сборника «Стена» – исключительно правые, которым импонировала его критика Просвещения,

демократии и социализма, что отразилось в творчестве писателей Тьерри Молнье и Дриё де ла Рошеля.

Однако во всей полноте французское ницшеанство стало утверждаться в связи с введением в Сорбонне курса философии Ницше исследователем Жаном Валем и, особенно, благодаря деятельности «Коллежа социологии», основанного в 1937 году Роже Кайуа, Мишелем Лейрисом и Жоржем Батайем, причем точка зрения последнего доминировала во французском ницшеанстве до 1960-х годов. Батай представлял ницшеанского сверхчеловека в смысле, который он сам называл «внутренним опытом», понимаемым как освобождение, благодаря которому индивид «возвышается», возносится над общественным «раболопием»¹. Такой тип личности отличается от современного человека, который обычно теряет свое «я», отождествляя себя с функцией, с деятельностью, т.е. одной лишь частью возможного бытия. Сверхчеловек в представлении Батая – человек цельный, освобожденный от ограничивающей его всякого рода зависимости. Таким образом, характерной чертой французского ницшеанства на долгое время стало использование идей Ницше для критики отчуждения личности, противопоставления ее экономическому, общественному и политическому порядку.

Именно этот аспект французского ницшеанства обнаруживается в раннем творчестве Сартра, наряду с феноменологией Гуссерля, лекции которого Сартр слушал в студенческие годы в Берлине и с собственным прочтением трудов Ницше. При этом, как ни покажется странным, в известной нам критической литературе, посвященной Сартру, мы не обнаружили работ, исследующих проблему отражения в его творчестве идей ницшеанства. Нам представляется, что Сартр, как и многие писатели, вступившие в литературу в первой трети XX века, не мог избежать определенного влияния идей Ницше, которое обнаруживается в ранний период своего творчества, в частности, в 5 новеллах, составивших сборник «Стена».

Первые четыре новеллы носят подчеркнуто болезненный характер, как по ситуациям (например, в изображенном в новелле «Стена» изнуряющем ожидании приговоренным расстрела), так и по действующим персонажам, таким, например, как душевнобольной, которо-

го жена не позволяет запереть в сумасшедший дом («Комната»), безумец, который из ненависти к человечеству и желая заставить о себе говорить стреляет в случайного прохожего («Герострат»), или женщина, одержимая ненавистью к физической любви («Интим»). Но наиболее интересно идеи ницшеанства отражены в пятой, самой развернутой новелле, в которой показана эволюция молодого буржуа, сына фабриканта, от юношеских метаний – к ощущению себя вождем. Новелла называется *L'enfance d'un chef*, в русских переводах – «Детство повелителя» или «Детство хозяина». Нам представляется, что оба варианта неверны, поскольку здесь, как мы предполагаем на основе анализа общего контекста новеллы, Сартр использует слово *chef* в значении «вождь», становление образа которого определяется переживаниями и ощущениями детства. Многие из этих ощущений носят в определенной степени автобиографичный характер: сам Сартр, как известно, происходил из буржуазной семьи, в два года лишился отца, воспитывался бабушкой и дедушкой, а новое замужество матери развило в нем определенный комплекс «бастарда» (по его выражению), заставив искать прибежища в мире идей. Таким образом, пространством новеллы становится внутренний мир героя, вспоминающего свое детство, когда формировалась или деформировалась его личность, когда обычно свершается таинство откровения. Сартр отчетливо показывает, как проблема памяти становится проблемой личностной и общественной идентификации. Он описывает детство своего героя – Люсьена Флерье – с иронией, со скрытой насмешкой. Мы не приписываем обращению Сартра к иронической наррации влиянию Ницше, хотя можно вспомнить небольшое стихотворение немецкого философа – «Надпись над моей входной дверью», где он высказывает важную мысль: *«достойн насмешки каждый мастер, который не насмехается над собой»*¹.

Ирония Сартра, переходящая иногда в резкую сатиру, заостряет конфликт обывательского, филистерского мира – и индивида, стремящегося к исключительности, осознанию своей сущности. Это осознание себя происходит у Люсьена очень болезненно, он постоянно задается вопросом: кто же я:

«Что же все-таки такое я?» Перед ним простирался этот туман, подернутый туманом неопределимый, бесконечный “Я” “Так оно и есть,— думал он,— так оно и есть! Я был в этом уверен: я не существую”¹.

За год до создания этой новеллы, тот же вопрос задавал себе Рокантен из романа «Тошнота»: «Теперь, когда я говорю «я» - это мне кажется пустотой». Вопрос личности – в чем ее индивидуальная задача на земле, в чем смысл ее жизни – волновала всех экзистенциалистов. Так, Кьеркегор отвечал, что смысл его жизни заключается в зримом выражении христианства в его личном существовании.

Однако герой Сартра, Люсьен, в процессе самоанализа всматривается не только в свою душу, но и с удивлением рассматривает собственное тело (как и в «Тошноте»), смотрит на свое отражение как на отражение чужого ему человека. Это позволяет ему оценить пройденный им опыт (Эдипов комплекс, гомосексуальный опыт, искушение наркотиками, любовную связь, увлечение психоанализом), и придти к важному выводу, что все эти этапы были препятствием на пути обретения им абсолютной свободы, свободы от всякого рода зависимости.

Труднее всего Люсьену дается освобождение от религиозных и нравственных императивов, которые представляются ему навязанными мещанским воспитанием и окружением. Когда человек понимает, что окружающая его повседневность представляет собою систему иллюзий и лжи, он, согласно Хайдеггеру, начинает испытывать тревогу, беспокойство, бессмысленность собственной и чужой деятельности, а если любые действия лишены смысла, то о каких-то рациональных нормах, определяющих эти действия не может быть и речи. В чуждом и враждебном мире единственное, что у человека остается (по Хайдеггеру) – это «свобода к смерти» (*Freiheit zum Tode*). Но у Люсьена мысль о самоубийстве возникает в совершенно ином контексте – как проверка себя на право быть вождем:

«он был убежден, что все настоящие вожди знавали искушение самоубийством. Наполеон, к примеру. Люсьен не скрывал от себя, что он касался дна отчаяния, но надеялся выйти из этого кризиса с

закаленной душой и с интересом прочел “Мемуары со Святой Елены”¹.

Во все времена молодому человеку в стадии становления, особенно в состоянии нервного поиска своего предназначения, нужны были нравственные ориентиры, мифологические образы, которые формируют и направляют его действия и помыслы. Христианские мыслители проповедают необходимость возврата к универсальной идее Бога, ибо при ее отсутствии в душе человека внешний и внутренний мир превращаются в бессмысленный и мрачный кошмар, а общество распадается на атомы растерянных индивидов. Эту мысль мы видим и у современников Сартра – Ш.Пегги, Г.Марселя, Жильсона, Даниеля-Роба, которые убеждали, что личность, лишенная Бога – одинока и, в силу естественного зла, заложенного в ее природе, обречена впасть во все большее нравственное смятение и умственный хаос.

Напомним, что Кьеркегор признавал только одну силу, способную сплотить растерзанное «Я» человека, и эта благотворная сила – любовь к Богу. В отличие от Кьеркегора, утверждавшего, что человек находит смысл жизни, обретя веру в бога, которая является откровением, герой Сартра в своих размышлениях о своем предназначении, об уготованной ему роли вождя, приходит к выводу, что необходимость покориться перед божьей силой ограничивает подлинную свободу. Так он приходит к ницшеанской идее «смерти богов», воспринимаемой как «абсолютная свобода». Формула Ивана Карамазова: «если Бога нет – все дозволено», звучит как оправдание любого преступления, которое может себе позволить «человек свободный», находящийся «по ту сторону добра и зла», и Люсьен проверяет себя на своеобразный тест имморализма и жестокости :

«Куда забавнее было отрывать лапки у кузнечика, потому что тот вертится при этом волчком под вашими пальцами, а когда ему сжимали живот, оттуда вылезал какой-то желтый крем. Но кузнечики все-таки молчали. Люсьену же очень хотелось помучить одного из тех животных, которые кричат, если им делают больно, курицу например, но даже подойти к ним он боялся»¹.

Обнаружив в себе слабости, недостойные «сверчеловека», которым он себя мнил, поняв, что обретение свободы не приносит радости, он начинает испытывать страх, неуверенность, смятение. Перед ним внезапно открывается бездна – бездна свободы. И он вдруг обнаруживает в себе желание вернуться, стать на твердую почву установленных буржуазным миром правил. Тогда Люсьен решает замкнуться в своем мире, изолировать от родителей и друзей, чтобы взрастить в себе вождя, культивировать в себе право решать судьбы других людей и присоединяется к группе молодых националистов-антисемитов, собиравшихся в пивной и *«покончивших с ошибками и сомнениями своего возраста»*. Несмотря на презрительное отношение к окружающим его людям, стоящим несравненно ниже его в построенной им иерархии, Люсьену все же необходимо было утвердить себя в роли вождя, заставить признать свое превосходство и он, на глазах своих товарищей, убивает на улице еврея. Авторитет завоеван: не только старые друзья в угоду ему перестают общаться с евреями, но и родители начинают относиться к нему с уважением: *«Оставь его дорогая, с нежностью сказал отец, – пусть он следует своим убеждениям»*.¹

Уважение окружающих еще больше укрепляет в Люсьене презрение к ним: *«Напрасно они старались одеваться прилично, заказывая костюмы у портных с бульвара Сен-Мишель, они оставались всего лишь медузами. И Люсьен подумал, что он не был медузой»*.¹

Он ощущал восхитительное чувство уважения к самому себе, убеждая себя, что ему предназначена светлая и славная судьба.

*«Настоящего Люсьена, теперь он знал это – следовало искать в глазах других, в робкой покорности Пьеретты и Гигара, в полном надежды ожидании всех тех, кто рос и созрел для него... "Это и есть быть вождем", – думал он. Он находился внутри собора и бродил бесшумно под процеженным витражами светом. "Да ведь это же я сам и есть этот собор!"»*¹

В последние годы в литературоведении принято не привязывать произведения, созданные французскими авторами в годы Второй мировой войны, с конкретными событиями или личностями, но, читая новеллу Сартра «Детство вождя», написанную в 1939 году, трудно не

увидеть в образе Люсьена прозрачную аллюзию на Гитлера. Для доказательства приведем завершающий новеллу абзац :

*«Люсьен встал. Метаморфоза была завершена : всего лишь час назад в кафе вошел нежный и робкий подросток, а выходил из него мужчина, один из хозяев Франции... На углу улицы Эколь и бульвара Сен-Мишель, ...он посмотрел в зеркало : он надеялся увидеть на своем лице то непроницаемое выражение, которое так восхищало его в Лемордане. Но зеркало отразило лишь щуплое надменное личико, которое совсем не казалось грозным. “Я отпущу усы”, – решил он».*¹

Таким образом, в этой новелле Сартра отражены основные идеи Ницше, это своеобразный синтез его учения о воле как онтологической основе всего сущего, отвращения к массовости, всеобщей уравнительности, резкой критики мещанской морали, противопоставления избранной личности – и толпы, массы – и сверхчеловека, признания «воли к власти» (*der Wille zur Macht*) как главного стимула борьбы, отрицания морали как силы, враждебной жизни, разрушения религии и, как неверное истолкование ницшеанства, – осуждаемые автором фашистские настроения.

Сартра особенно привлекала та традиция тотального освобождения личности, та «абсолютная свобода», которая основывалась на понимании XX века как эпохи утраты обществом идеалов и нравственных императивов. Вехами на этом пути был нигилизм Ницше, нем.феноменология Гуссерля и экзистенциализм. Позже у Сартра приговор к свободе будет предполагать ответственность человека, возлагающего на свои плечи тяжесть мира, появится новый мотив ответственности за других и постулат утверждения гуманизма, отразившиеся в его послевоенном сочинении «Экзистенциализм – это гуманизм» (1946).

Во французской философии второй половины XX века сартровское восприятие идей Ницше заметно отразилось в многочисленных исследованиях Пьера Клоссовски (переводчика трудов Хайдеггера, в том числе – его книги «Ницше») и Мориса Бланшо.

В 1960-1970-х годах влияние ницшеанских идей обнаруживается также во французском постструктурализме благодаря Жилью Делёзу, автору историко-философского труда о творчестве Ницше. Намере-

ние Делеза «перевернуть платонизм» как в классической философии у Гегеля, так и в психоанализе, явно коренится в его понимании ницшеанства. Мысль должна перестать мыслиться или представлять себя саму в поисках идентичной себе гомогенной истины, ради того, чтобы заинтересоваться тем, что вне ее, отличной от нее, т.е. тем, что Делез называет «имманентным планом». Таким образом философия становится восприимчивее к различиям, ко всему, что является знаком или смыслом, и перестает иметь собственный объект, всюду являясь «у себя дома». Ей уже ничто не чуждо. Она становится, как хотел Ницше, составляющей жизни.

Из французских философов II половины прошлого века наибольшее влияние Ницше испытал младший друг и последователь Пьера Клоссовски – Мишель Фуко. Особенно оно проявилось в его теориях *археологии* и *генеалогии*.

Фуко считал Ницше одним из трех учителей сомнения (*maîtres du soupçon*) наряду с Марксом и Фрейдом. По мнению Фуко, с Ницше появляется сомнение в том, что мы говорим то, что думаем. С тех пор как, согласно формуле Ницше «нет фактов, а только интерпретация фактов», все становится знаком или симптомом для интерпретации. Более того, все уже есть интерпретация, каждый знак есть в самом себе не вещь, которую надо интерпретировать, но интерпретация других знаков. Поиски (*archéologie*) Фуко сами являются генеалогией в ницшеанском смысле. Потому что мы отныне знаем, что «*в корне того, что мы знаем и того, что мы есть отныне лежит не истина и бытие, а внешняя сторона (l'extériorité) события*»¹. «Смерть человека», провозглашенная Фуко в конце «Слов и вещей», является в некотором смысле высшим доказательством смерти Бога.

Таким образом, краткий обзор истории французского ницшеанства позволяет сделать вывод о том, что влияние Ницше проявлялось во французской философской мысли на протяжении всего XX века, при этом одним из наиболее продуктивных этапов ее развития является период экзистенциалистского осмысления идей Ницше, отраженного, в частности, в раннем творчестве Сартра.

**THE SHORT STORY "LEADER'S CHILDHOOD" BY SARTRE IN
THE CONTEXT OF "FRENCH NIETZSCHEISM"**

The article traces the history of " French nietzscheism ", analyzes the reflection of Nietzsche's ideas in the short story "Leader's Childhood " by Sartre, in particular, his doctrine on the will as the ontological basis of all things existing, aversion to mass character, universal equality, sharp criticism of bourgeois morality, contradistinction of featured personality and the crowd , the masses and superman , recognition of the "will to power" as the main stimulus for fight, denial of morality as a force, hostile life, destructions of religion, and, as misinterpretation of Nietzscheism, fascist sentiments condemned by the author.

ПОЛЕМИКА С ИДЕЯМИ ФР.НИЦШЕ В НЕМЕЦКОМ
«РОМАНЕ О КОРОЛЕ» («КОРОЛЕВСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО»
И «ИЗБРАННИК» Т.МАННА И «МОЛОДЫЕ И ЗРЕЛЫЕ
ГОДЫ КОРОЛЯ ГЕНРИХА 4» Г.МАННА)

Key words: *Nietzschean ideas, sin, redemption, the legend, the composer, the novel.*

Рецепция философских идей Фр.Ницше в Германии представляет целую область в культурно-историческом пространстве и, в частности, находит свое отражение в художественной литературе. Ницшеанская концепция «сверхчеловека», как известно, в полемике с идеалистической философией и основывается на унаследованной от романтиков идее противопоставления творческой индивидуальности «филистерскому» социуму и на утверждении прав этой личности на превосходство над любым бюргером, который неизбежно несет в себе филистерское начало. Этот жанр, возникнув в эпоху романтизма, переживает свое второе рождение в предвоенные годы и в период Второй мировой войны. Полемика с ницшеанскими идеями ведется, как известно, во многих романах о художниках и становится важным элементом их жанровой поэтики. По мнению многих исследователей, «романы о королях» являются «подвидом» этого жанра, поскольку любой король должен играть роль в репрезентации своего государства, т.е. вносить в свою жизнь элемент театральности и создавать образ своего государства как художник. Хотя романы, главными действующими лицами которых становятся монархи, занимают в немецкой литературе сравнительно более скромное место, но отраженные в них проблемы так же связаны с современностью и с противостоянием личности главного героя и социума, по отношению к которому король обязан проявлять заботу и милосердие. В немецкой литературе еще в 17 веке возник придворно-исторический роман, в

котором фигура монарха показывалась в идеализированном виде, как образец для его подданных и иногда как антитеза придворным, ведь в контексте искусства барокко сохранялось противопоставление «дворца» как средоточия всего имморального и тщеславного и «хижины» как мирного «семейного» пространства, где царит любовь к ближним и соблюдаются нормы христианской морали.

Личность монарха стоит «над обществом», но должна выстраивать свои отношения с подданными и не имеет права пренебрегать их интересами либо просто отгораживаться от них. В то же время, в силу специфики исторического процесса в Германии, соотношение «государь – подданные» приобретали несколько иной оттенок, чем в Англии и Франции, где намного раньше возникли и укрепились централизованные формы государственной власти – монархии. В небольших германских государствах при всем неизбежном угнетении и подавлении со стороны государя любого уровня – от курфюрста и маркграфа до герцога и короля – подданный видел в нем не только тирана, но и защитника и «отца». Сохранившаяся в германских государствах на особенно длительное время средневековая модель деления общества на «горизонтальные группировки» предполагала не только связи внутри них и зависимость нижестоящих от вышестоящих, но и защиту, которые сильные обязаны оказывать слабым. И, возможно, с связи с этими историческими особенностями такого рода идеализированный образ монарха воплотился в скульптурных портретах и статуях некоторых государей, а также – пусть и опосредованно – в архитектуре замков и дворцов. В отличие французских королевских замков и дворцов, символизирующих и внушающих подданным представление о могуществе и превосходстве короля, – германская дворцовая архитектура нередко отражает идею гостеприимства и открытости по отношению не только к тем, кто равен их хозяину, но и в известной степени, к нижестоящим подданным этого государя.

Особое значение в формировании как самой личности государя, так и его «мифологизированного» образа в народном сознании обретает протестантская идеология, а позднее, в эпоху Просвещения – философская теория «просвещенного монарха». Как известно, в фигуре Фридриха II и его государственной и политической деятельности

проявлялись помимо чисто прусских», также и черты человека эпохи Просвещения. И, конечно, нельзя не упомянуть многих других государей – носителей идей Просвещения, в том числе – герцогиню Веймарскую Анну Амалию, создавшую тот Веймар, который стал одним из крупнейших культурных центров просвещенной Европы. Следует отметить, что и среди представителей германских и австрийских династий находились такие, которые своими поступками и образом мыслей утверждали совсем иные, не связанные с официальной имперской доктриной жизненные позиции и идеалы. К ним относится австрийская императрица Элизабет – знаменитая Сисси, ее сын, кронпринц Рудольф; король Баварии Людвиг II и некоторые другие.

В творчестве Томаса и Генриха Маннов концепция монархической власти и ее роли в истории отражается в нескольких произведениях, наиболее значительными из которых являются диалогия Г.Манна «Молодые и зрелые годы короля Генриха IV» (1935-38) и два романа Т.Манна «Королевское высочество»(1909) и «Избранник »(1951). Идеино-тематическое содержание этих романов связано в той или иной степени с рецепцией идей ницшеанской философии, и специфика этой рецепции может, на наш взгляд, представлять определенный интерес для научного исследования.

В формировании творческой индивидуальности обоих братьев Маннов, художественного сознания и творческого метода каждого из них – при всем их различии – определенную роль сыграла, как известно, их принадлежность к старинному бюргерскому роду, несколько поколений которого жили в цитадели ганзейского купечества – в городе Любеке. Здесь не было монархической власти, город был свободным, «вольным», а у бюргеров веками выработывалось чувство собственного достоинства и порядочности, «лютеранского» трудолюбия и гармоничной связи с материальным миром. На монархию такой бюргер смотрел не «снизу вверх», а скорее «со стороны», с уважением, но сознавая при этом и свою силу, и значение стоящего за ним богатого и сильного города и его собственного состоятельного и уважаемого семейства. Фигура бюргера становится одним из ключевых элементов в поэтике многих произведений Томаса Манна, и с нею же связана «гетевская традиция» во всем его творчестве. Проблематика

романов обоих братьев нередко включает коллизии «бюргер и художник», «бюргер и историческое лицо», «бюргер и монарх». «Бюргерская» линия в романах связывается и с поэтикой германского романа воспитания – герой не только противостоит миру, но и познает его сам, внутренне преобразуясь при этом, он учится понимать людей и относиться к ним гуманно, а в конечном итоге он находит свое место в посюстороннем мире. И именно лучшие, «родовые» качества бюргера позволяют ему противостоять ницшеанскому «сверхчеловеку» в целом, а в контексте исторической ситуации 30-40-х годов – носителям идей национал-социализма.

Все три романа о королях представляют своего рода единое поле для исследования, т.к. ницшеанские идеи во всех трех случаях составляют глубинный пласт произведения и должны быть «вычитаны» сквозь призму истории, либо исторической хроники или средневековой легенды. Это, в первую очередь, идея сверхчеловека, «избранничества» и связанного с ним права стоять над добром и злом, а также идея двуединства «дионисийского» и «аполлонова» начал. В романе «Доктор Фаустус» (1947), напротив, ведется открытая полемика с идеями Ницше, в текст подспудно включаются цитаты из его трудов, а главный герой гениальный композитор Адриан Леверкюн обречен на духовную, моральную и физическую деградацию, безумие и гибель в наказание за договор с Дьяволом, причем Дьявол – это не только модификация гетевского Мефистофеля, но и отчасти – носитель идей философии Ницше. Помимо главного героя здесь есть несколько второстепенных героев-ницшеанцев (Инецца Роде, Руди Швердтфегер). Забегая вперед, отметим, что «Доктор Фаустус» связан несколькими нитями с романом «Избранник». Сам автор утверждал, что этот роман в какой-то степени осуществляется продолжение «Фаустуса».

Все три романа также объединяет и опосредованное отражение коллизии «дионисийского» и «аполлонового» начал, которые воплощаются на разных уровнях повествования, в романном пространстве и времени, и герой должен пройти испытание «горнилом дионисийских страстей», чтобы потом стать носителем аполлоновой гармонии и хранителем порядка. Заблуждения и ошибки молодости также неред-

ко обусловлены причастностью героя к дионисийской стихии. Все три героя, пройдя через испытание, выступают как собиратели своей страны, либо всей Европы. Во всех трех героях сочетаются черты идеализированного правителя, творческой личности, ибо они относятся к государству, которым управляют и которое преобразуют, как художник относится к материалу для своего творения. В каждом из них происходит сложный процесс формирования нравственных и гуманистических идеалов и критериев.

Роман «Королевское высочество» (1909) был создан Томасом Манном уже после «Будденброкков» (1901) и открывает новый этап в его творчестве, связанный с созданием новелл. В романе затрагиваются те же проблемы, что и в новеллистике («бюргер и художник», «семья», и т.д.). И в то же время в нем намечаются некоторые мотивы и образы, которые потом получают развитие в романах о Гансе Касторпе, об Иосифе, о Леверкюне и об «Избраннике» - Григорсе.

В поэтике романа сочетаются черты придворно-исторического романа, романа-биографии, романа воспитания и сказки. Особое значение имеют элементы поэтики романа о художнике.

Действие происходит уже не в патрицианской ганзейской республике, более-менее чутко реагирующей на движение истории, а в маленьком германском государстве, где время как будто остановилось. Ирония повествователя направляет внимание читателя, в первую очередь, на диспропорцию, типичную для германских государств «карманного формата». В очень маленьком по географическим параметрам и по числу жителей герцогстве, где правит династия Гримбургов, содержится огромный бюрократический аппарат, множество министерств (есть, соответственно, и множество министров), большая армия, и все это представляет непосильное бремя для народа. Герцог Альбрехт ведет себя как средневековый государь-феодал, он и слышать не хочет о том, какие у его государства долги, и тратит огромные деньги на «репрезентативные» цели, т.е. строит замки, проводит железную дорогу там, где без нее можно было бы легко обойтись, и т.д. Все это стоит крайне дорого, но практической пользы, не приносит, и, конечно, не может обеспечить прогресса науки и техники. Второй сын герцога, «королевское высочество» принц Клаус-

Генрих обрисован в двух планах – это реальный человек, живущий в исторически точном времени и – сказочный принц, имеющий недостаток – хотя о злом колдовстве ничего не говорится. Он появляется на свет с недоразвитой рукой. Но в народе живет легенда, что столетие назад цыганка предсказала рождение принца без руки, который должен принести своей стране благополучие и счастье. Причем вестником его появления станет то, что куст, который цветет прекрасными, но испускающими запах тления розами, обретет свой истинный аромат.

Клаус-Генрих проходит все необходимые для воспитания принца ступени – домашнее обучение гувернанткой, колледж для аристократов в Фазаньем замке – «Фазаннике», курс университета, делает военную карьеру. Но его отличает от брата и сестры живой и искренний интерес к простым людям, на которых он даже внешне походит – он невысок ростом, у него голубые глаза и широкие скулы. Он начинает понимать, что его страна находится в глубоком кризисе, что «облезлое великолепье» парадных покоев и многочисленных замков – непозволительная роскошь в ситуации, почти полного банкротства, что единственный источник дохода – леса – вырубаются, чтобы покрыть долги и сиюминутные нужды, что народ голодает и деградирует, хотя и хранит при этом верность и преданность герцогской династии. Самое печальное, но необходимое для принца открытие, – что его силы и время растрачиваются на бутафорское «представительство», от которого отказался по состоянию здоровья его старший брат, чтобы впоследствии вообще отречься от престола. Жизнь Клауса-Генриха проходит впустую. Он стремится узнать жизнь своих подданных, но начинает «не с того конца» – с участия в бале богатых бюргеров, и их жестокие и лицемерные дети тут же опаивают его и надевают ему на голову крышку от крешонницы. Но простые люди любят его за простоту и добрый нрав. Принц продолжает искать выход, но его воспитатель и старший друг Рауль Юбербейн, исповедующий ницшеавнскую философию и идею сверхчеловека, всеми силами пытается его от этого удержать. Принц должен оставаться в гордом одиночестве и только так он сможет проявить силу и превосходство над всеми. Но фигура Юбербейна – это скорее пародия на ниц-

шеанскую личность – он говорит о себе, что прошел огонь и воду и всего добился сам, но при этом терпит поражение при первом столкновении с жизнью – когда у него возникают неприятности на службе, он кончает жизнь самоубийством. Причем это происходит накануне бракосочетания принца с дочерью миллиардера Самуэля Шпельмана Иммой. Сказочная ситуация как бы выворачивается наизнанку – не бедная Золушка выходит замуж за принца, а принц, находящийся в очень стесненных материальных обстоятельствах, женится на богатой наследнице. Деньги ее отца вливают новые силы в жизнь герцогства Гримбург. Но это прежде всего брак по любви двух людей, которые имеют много общего и научились понимать друг друга и свое предназначение в жизни.

Имма, в которой течет иудейская, английская и индейская кровь, свюду страдает от того, что ее принимают с почетом исключительно из-за ее сказочного богатства. Но у нее сильный характер, стремление к знанию (она изучает в университете математику) и доброта. Клаус-Генрих под ее влиянием начинает изучать экономику, чтобы найти выход из кризиса, в котором оказалась его страна. Она занимается благотворительностью, и народ ее любит как милостивую и щедрую принцессу. Но их союз явно не будет «бюргерским» браком, который уже в «Будденброкках» получил оттенок бездуховности и взаимной отчужденности – во всем романе счастливо только старшее поколение! А дети все без исключения осуществляют свой брак как «распад семейства», о котором заявлено уже в подзаголовке романа.

В карете, после пышного бракосочетания в церкви, между Клаусом-Генрихом и Иммой происходит такой разговор:

« - Но до чего же мы с вами, принц, глупы и беспомощны, одни-одинешеньки на высотах человечества, как говорят, выражался доктор Юберейн. Ведь мы ровно ничего не знаем о жизни!

- Ровно ничего, крошка Имма? А что же тогда внушило тебе доверие ко мне и меня принудило всерьез заняться вопросами общественного блага? Разве тот, кто узнал любовь, ничего не знает о жизни? Пускай же впредь делом нашей жизни будет и то и другое вместе – высокий удел и любовь – нелегкое, суровое счастье»¹.

Ницшеанские идеи здесь не столько преодолены, сколько незаметно отодвинуты в сторону или просто забыты. Современный читатель может, конечно, только гадать о дальнейшей судьбе этой пары, ведь в совсем недалеком будущем разразится Первая мировая война и маленькое герцогство Гримбург не останется в стороне от движения истории. Мажорное, оптимистическое звучание придает финалу и то, что Томас Манн женится в это время на Кате Прингстейм и создается семья, которая на время отодвинет кризисные явления в его жизни и творчестве.

Диалогия Генриха Манна «Молодые и зрелые годы короля Генриха» «Создается накануне Второй мировой войны и два ее центральные исторические эпизода – Варфоломеевская ночь и подписание Генрихом Нантского эдикта – несут в себе призыв к предотвращению надвигающейся опасности и к гуманизму.

Фигура невольного виновника братоубийственной бойни – Варфоломеевской ночи – юного принца Генриха Наваррского сочетает в себе исторические черты с остро-современным звучанием, в целом же – это один из наиболее ярких образов положительного героя в мировой литературе. Раскрытие его происходит в какой-то мере по законам эстетики экспрессионизма – одна и та же ситуация варьируется в разном контексте и выявляет все более глубокое содержание этого образа. Так, Генрих еще с детства умеет выходить из трудного положения при помощи смеха и доброго расположения к людям. Он, по своей сути, «антиницшеанец». А ницшеанские идеи воплощаются в «дионисийских» сценах диалогии, в особенности, в первой ее части. Образ Генриха – целостный и гармоничный, человеческое, плотское начало в нем слито с духовным и этическим. Как отмечает Н.Павлова, говоря об истолковании работы Фр.Ницше «Человеческое, слишком человеческое» (1878-79), «после Фр.Ницше слово «человеческое» стало распадаться на две составляющие, из которых преимущественное значение придавалось одной: человеческое стало пониматься как «слишком человеческое», как необузданное дионисийское начало, стихия инстинктов, слабым привеском к которой был холодный человеческий разум»¹.

Генрих в романе – прежде всего – человек эпохи Ренессанса, пусть и его кризисного этапа. Его целостность и связь со своей землей, народом и человечеством противостоят фанатизму и религиозному мракобесию, которые возникли в Средневековье и которые в высшей степени обострила Контрреформация, приведшая к гибели огромного количества людей – по обе стороны границы между католической и протестантской формами одной и той же христианской религии. Генрих один из тех, кто утверждает словом и делом гуманизм и всеобщее братство, недаром рядом с ним лучшие люди Франции, великий философ Монтень и поэт Агриппа д Обинье. События конца XVI века показаны Г.Манном еще и как отражение тех губительных последствий, которыми чреваты ницшеанские идеи – как в личной судьбе Генриха, так и в судьбе его страны. С детства ему пришлось столкнуться с фанатизмом и разгулом дионисийских страстей – ревность его матери Жанны д Альбре делает ее протестанткой и гонительницей католиков, куда более страшную опасность представляет «ядосмесительница» - королева Катарина Медичи, вдохновительница Варфоломеевской ночи. Мотив дионисийской стихии и мотив избранничества выступают в сложном переплетении и проходят через все повествование – пространство и время в романе как бы «взрываются вакханалиями во время многочисленных празднеств при дворе – пиров и маскарадов, которые так далеки от народной карнавальной стихии. Такие празднества легко переходят в картины отравлений, убийств, предательств и, наконец, - вакханалии Варфоломеевской ночи. Две королевы – Катарина Медичи-Валуа и Жанна д Альбре- борются за «избранничество» своих сыновей – принца Анжу – будущего Генриха III и – Генриха Наваррского. Жертвами этих дионисийских страстей становятся и их дети, и вся Франция. И конец всему этому положит Генрих, когда сядет на французский трон. Но и в нем есть дионисийское начало – он может бездумно поддаваться страсти и увлекаться красотой. Но именно здесь, в личной жизни Генриха- начинается преодоление темной стихии, ему удастся одухотворить плоть и возвысить ее до духовных сфер. Особенно явственно выступает это в двух сюжетных линиях – в первой части диалогии это история его любви к королеве Маргарите , ставшей его

женой, и к Габриэль д'Эсте во второй части. История его женитьбы на Марии Медичи показана как временная победа дионисийского начала, которое Генрих опять преодолевает, но история решает, что враждебные ему силы должны восторжествовать и Генрих погибает от кинжала фанатика, подосланного вождями католической лиги – Гизами.

Связь с народом Франции, глубокое понимание его нужд и страданий, его юмора и чувства красоты делают Генриха «уникальным» французским королем, о котором в народе рассказывают сказки и легенды. И когда он называет себя «принцем крови». То на самом деле имеет в виду масштабность своей личности и готовность взять на себя ответственность за Францию и всех французов – католиков и протестантов – с которыми он чувствует глубокую органическое родство. Следует отметить, что этот роман немецкого писателя был высоко оценен во Франции

Роман «Избранник» принадлежит к «итоговым» произведениям Томаса Манна; проблемы, намеченные в романах «Доктор Фаустус» и тетралогии «Иосиф и его братья» (1933-1943) находят свое завершение в «Избраннике» и его комической антитезе – в романе «Признания авантюриста Феликса Крулля» (1954). Ницшеанская идея «избранничества» и связанной с нею «вседозволенности» ассоциируется с пробематикой вины немецкого народа за развязанную им Вторую мировую войну и ответственности за совершенные фашистами преступления. В романе переплетаются античная и средневековая линии – история Эдипа, который женится на своей матери, не ведая того, имеет от нее детей, а потом сам наказывает себя слепотой и изгнанием. Другая история – это средневековая легенда о папе Григории, которая легла в основу романа Гартмана фон Ауэ «Григориус» (XIII в). Но если Эдип неповинен в своем преступлении, над ним довлеет воля богов, то герои средневековой легенды расплачиваются за свои грехи – в первую очередь за гордыню и непокорность¹.

К этому сюжету Т.Манн обращается дважды – в «Докторе Фаустусе» и в «Избраннике». Композитор Адриан Левекюн, уже заключивший договор с Дьяволом, читает своему другу Серенусу Цейтблему эту историю из «Gesta Romanorum», которую он хочет исполь-

зовать в качестве либретто для кукольной оперы, в которой люди должны были изображать кукол. Он переосмысливает христианское житие и ставит акцент именно на греховных страстях. «В эту-то непомерно греховную, примитивную и утешительную историю Адриан вложил всю шутливость и жуткость, всю детскую проникновенность, фантастичность и торжественность музыкального письма... Музыкальная драма черпала сюжет в романтическом сказании, в мифологии, средневековье, давая понять, что только такой материал достоин музыки, соответствует ее сущности. Будучи, по-видимому, определяющим, последнее обстоятельство оказывало разрушительное действие: шутовство, скоморошество, особенно эротическое заменяло здесь священнический морализм, отмечая обесцененную помпезность приемов и перенося действие на кукольную сцену, уже саму по себе бурлескную»¹.

Здесь явственно выступает дионисийское начало, которое отрицает существование христианского бога и отразится в последующих произведениях Левверкюна – в симфонии «Апокалипсис» и симфонической кантате «Плач доктора Фауста».

В романе излагается история Вилигиса и Сибиллы – наследников герцогского престола, брата и сестры, вступивших после смерти родителей в кровосмесительную связь, совершивших инцест. Эта история восходит как к близнечным мифам, так и к сюжетам об избранных брате и сестре, воплощающих божественную пару (Зевс – Гера, Один – Фрейя, Озирис – Изида и т.д.) и сохраняющую таким путем божественное начало» всего рода. Покровительствующий им господин Эйзенгрейн отправляет Вилигиса в крестовый поход, в котором тот и гибнет, а Сибиллу, ожидающую от брата ребенка, скрывает в своем замке, чтобы родившегося младенца отправить потом в ковчеге по волнам моря. Григорса спасает нашедший ковчег рыбак и передает его на воспитание аббату. Вырастая, юноша все более остро ощущает свою причастность не к миру окружающих его простых людей, а к рыцарству, к «избранным». По прошествии 17 лет он, облаченный в рыцарские доспехи и одежду из тех дорогих тканей, которые когда-то были положены ему в ковчег, отправляется искать своих настоящих родителей и оказывается в стране, которой правит Сибилла. Он

побеждает врага, осаждающего ее город и желающего таким образом склонить ее к браку. Сибилла, принимая в своем дворце Григорса как победителя и освободителя, чувствует к нему влечение, не понимая, что это ее сын. Мотив трагической ошибки, «грех недодумывания» сближает проблематику романа «Избранник» с дилогией о Генрихе IV. Главные герои совершают ужасные ошибки только потому, что не дают себе труда додумать до конца, услышать все предупреждения и разгадать все «знаки» предвещающие беду. В романе происходит повторный инцест – сын, рожденный от связи брата и сестры, вступает в брак со своей матерью и имеет от нее детей. В дилогии таким же глухим к предупреждениям оказывается Генрих Наваррский, и разражается Варфоломеевская ночь, которую он не мог бы предотвратить, но хотя бы мог спасти часть своих друзей, уведя их из Парижа.

Незадолго до рождения их второго ребенка Сибилла и Григорс открывают страшную тайну. И для них начинаются долгие 17 лет, когда она уходит в бедную хижину, чтобы заботиться о больных, а он приковывает себя цепью к скале посередине озера и ключ бросает в воду. Искупление Григорса и Сибиллы связано с силами природы – она очищается водой, которой омывает прокаженных, он питается «молоком земли», которое посылает ему небо. Он теряет человеческий облик и превращается в подобие маленького зверька. Но когда грех был искуплен, Григорса находят римские священники, увидевшие о нем одинаковый сон, а в брюхе рыбы, выловленной рыбаком, находят ключ от цепей Григорса, Григорс вновь становится человеком, его отвозят в Рим и избирают папой. Он правит мудро и справедливо всем христианским миром. К нему на исповедь приходит Сибилла, и он разрешает ее от всех прегрешений. Их дети живут праведной и благополучной жизнью.

Эта финальная встреча матери и сына воспринимается и как антитеза трагической картине из последних глав «Доктора Фаустуса», когда старая госпожа Леверкюн сидит в палате психиатрической клиники рядом со своим потерявшим рассудок сыном. Ав контексте всего творчества Т.Манна роман о Григорсе противостоит роману о Леверкюне в целом. В «Избраннике» преодолеваются ницшеанские идеи

и дьявольское искушение, к которому они привели весь германский народ.

В романе «Избранник» Т.Манн обращается уже не к христианской легенде, а к роману Гартмана фон Ауэ «Григориус», в котором герои уже не только грешники, но и прекрасные, сильные люди, способные вступить на тяжкий путь искупления и очищения от совершенных грехов. Так, в связи с проблемой вины и ответственности возникает новое истолкование сюжета Гартмана – искупление греха, избрание Григорса папой, примирение с Богом и служение своей пастве. Особое значение получает при этом фигура повествователя – это ирландский монах Клементий, который воплощает сам дух повествования, он добрый, веселый, гуманный и ироничный. Это тоже «художник», вносящий творческое начало в повествование о Григорсе – воине, страннике, столпнике и папе римском.

Подводя итоги, отметим, что во всех избранных для нашего исследования романах образ главного героя, стоящего у власти, нами условно названным его «королем», показан как положительный пример, как носитель гуманизма и доброго начала, противостоящего ницшеанской философии – и в первую очередь идеям «сверхчеловека», «избранничества» и «дионисийскому началу».

E.Karabegova
YSLU after V.Brusov

**THE POLEMICS WITH FRIEDRICH NIETZSCHE'S
PHILOSOPHICAL IDEAS IN THE "NOVELS ABOUT KINGS"
(ROYAL HIGHNESS AND THE CHOSEN ONE BY THOMAS MANN
AND DIE JUGEND AND DIE VOLLENDUNG DES KÜNIGS HENRI
QUATRE» HEINRICH MANN).**

ABSTRACT

In the first half of the XX century the reception of Friedrich Nietzsche's philosophical ideas played a significant role in Culture and Literature of Germany, especially the concepts of *Übermensch* ("super-human") and the

dual unity, the “Dionysian” and “Apollonian” bases. The polemics of these ideas can be found in the novels of the Mann brothers, which protagonist heroes represent different classes. Such works can be attributed as “the novels about kings”.

The main issues of the “novels about kings” have approached the “novels about artists” - a genre, emerged in Romanticism and experienced a rebirth in the 30-40-s of the XX century. In all three novels the controversy against Friedrich Nietzsche’s ideas are realized in latent form – unlike *Doctor Faustus* by T.Mann.

ЯЗЫКОВОЙ КРИЗИС ГОФМАНСТАЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКО-СЕМИОТИЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ НИЦШЕ

Schlüsselwörter: *Wiener Moderne, Sprachkrise, Entfremdung, Wahrheit, Schöpferischer Dialog, Skepsis*

Среди поэтов-интеллектуалов „Венского Модерна“, в творчестве которых начисто доминирует не только тесная связь между философией и поэзией, но и фактор когнитивного опыта вообще, Гуго фон Гофмансталь (1874-1828) представляет собой феномен во многом выдающейся: 1. В лице Гофмансталя мы имеем дело с творцом, созревшим рано как с поэтической, так и интеллектуальной точки зрения, создавшим все свои поэтические шедевры в очень молодом возрасте. 2. По сравнению с Артуром Рембо, Георгом Траклем, Георг Геймом и многими другими гениями (в его же возрасте) Гофмансталь безусловно выделяется грандиозными масштабами когнитивного и культурного диапазона. Теоретические тексты такой многосторонней глубины, какие создавал Гофмансталь в возрасте 17-22 лет, не созданы никем в таком возрасте. 3. Интеллектуальный, рациональный характер мышления Гофмансталя не оказал отрицательного влияния на чисто лирическое начало его шедевров. 4. В лирическом творчестве Гофмансталя высококультурно ассимилированы теоретические воззрения поэта, а так же воззрения тех мыслителей, которые оказали влияние на поэта.

Среди тех поэтов, которые создавали интеллектуальные ориентиры „Венского Модерна“, одним из главных духовных учителей Гофмансталя был Фридрих Ницше.

Эстетика Гофмансталя и, в первую очередь, его „Письмо лорда Чандоса“ дает богатый материал для установления того, какие философии Ницше оказали влияние на творчество Гофмансталя, и какого оно было.

Отношение Гофмансталя к Ницше - это не только восхищение воззрениями влиятельного философа, водворение на себя роли его иллюстратора или адепта. Позиция, выбранная им по отношению к Ницше, было именно той позицией, которая называется творческим

диалогом между философией и поэзией. Некоторых исследователей это обстоятельство подтолкнуло к ревизии роли Ницше в творчестве Гофманстала.

С этой точки зрения интересны наблюдения немецкого ученого Тео Майера, изложенные в одном из его очерков, посвященных влиянию Ницше на эпоху классического модерна¹. По мнению автора, влияние Ницше на Гофманстала не было таким масштабным, как его влияние на Рильке. И это несмотря на то, что Гофмансталь получил от Ницше продуктивные импульсы: *„Гофмансталь было чуждо дифирамбный пафос. Он сохраняет культурную дистанцию по отношению к Ницше. В Ницше его интересует прежде всего артистическая проза“*².

В доказательство этой мысли исследователь приводил две знаменательные цитаты из записей Гофманстала: *„В „Веселой науке“ Ницше есть безоблачная прозрачность, беззаботный смех, светлое высокомерие“* (июль 1892 года); *„Ницше - это температура, в которой кристаллизуются мои мысли“* (июль 1892 года)³. Более того, автор утверждает, что Гофмансталь проявляет иронию по отношению и возвышенному пафосу Ницше. Для подтверждения этой точки зрения Майер приводит мысль Гофманстала, высказанную поэтом в написанном им в 1916 году программном эссе (*„Австрия в зеркале собственной поэзии“*). Гофмансталь пишет в этом эссе, что в случае летящих высоко немцев: Канта, Голдерлина, Ницше, в отличие от летящей низко „австрийской птицы“, уже невозможно увидеть перья⁴. В качестве второго аргумента Майер приводит написанное поэтом в 1927 году еще одно программное эссе с заглавием *„Писательство как духовное пространство нации“*. Майер пишет: *„Он (Гофмансталь, - Д.Б.) уважает Ницше, но критикует его как одинокое, высшее элитное человеческое существование и защищает культурное единство этоса“*⁵.

Для иллюстрации той мысли, что Гофмансталу не чуждо дионисское и писать по дионисски⁶, Майер обращается к написанной Гофмансталем в 1893 году лирической драме *„Глупый и смерть“*; в частности к тому месту в драме, где смерть говорит: *„Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerrickel! / Aus der Dyonysos, der Venus Sippe“* (*„Я не*

¹ Т. Meyer, Nietzsche und die klassische Moderne. Nietzsche und Schopenhauer: Rezeptionsphänomene der Wendezeiten. Hrsg. von Marta Kopji, Wojciech Kunicki. Leipzig 2006, S. 13-46.

² Там же, с. 27. Все иноязычные цитаты, приведённые в тексте, переведены автором статьи.

³ Там же, с. 27.

⁴ Там же, с. 27.

⁵ Там же, с. 28.

страшилище, я не скилет! / Я из рода Венеры и Диониса“), а так же к лирическому фрагменту „Смерть Тициана“ (1892), в котором умирающий Тициан есть рождающее жизнь творческое существование“⁶. Автор заключает: „Художник, создающий жизнь - это дух произошедший из духа Ницше. А мотив смерти, связанной с творчеством, болезненная горечь fin-de-siècle, уже не Ницшеанский“⁷.

Исследователь проявляет явную непоследовательность, когда не отделяет ранний, лирический период от позднего, эпико-драматического периода в творчестве Гофманстала. Такому подходу приносится в жертву то влияние, которое оказал Ницше на поэта. Известные слова молодого Гофманстала („Ницше есть температура, в которой кристаллизуются мои мысли“) в первую очередь говорят именно о том, что дух Ницше господствовал над поэтом так же как и над художественной и теоретической мыслью всего классического модерна, в частности „венского модерна“. Без учета этого обстоятельства, с одной стороны, и поэтологического мировоззренческого пути, пройденной Гофмансталем вместе с Ницше до „Письма Чандоса“ - с другой, остается непонятным, что подтолкнуло поэта к созданию произведения, которое стало не только самым жизнеспособным манифестом искусства его эпохи, но и породило со своей стороны сильный импульс для философских спекуляций последующих десятилетий. Речь идет не только об умонастроении, а о том, что в формировании того кризисного содержания, которое высказано Гофмансталем, выделялась с одной стороны, роль тех тем, которые разработал Ницше, а, с другой стороны, роль „инфицированных“ темами и идеями Ницше других мыслителей, в первую очередь Эрнста Маха и Рудольфа Каснера). Что касается дионисского пафоса, образцом которого исследователь приводит две известные строки из лирической драмы „Глупый и смерть“, надо сказать, что в лирическом творчестве Гофманстала почти каждое второе стихотворение пронизано дионисским духом и жизнью, единством мироздания. Эта поэзия, выражающая восхищение единством мечты и реальности, проявляет глубокую связь с дионисскими дифирамбами Ницше.⁸

⁶ Там же, с. 28.

⁷ Там же, с. 27.

⁸ Несколько стихотворений Гофманстала, например: „Для меня“ (1890), „Музыка будущего“ (1891), „Письмо“ (1893) и „Жизнь“, еще в сороковые годы прошлого столетия были названы текстами, полностью инспирированными работой Ницше „Рождение Трагедии“.

„Письмо Чандоса“ является одновременно теоретически-эссеистическим текстом и художественным произведением, которое можно отнести к художественным произведениям эпистолярного жанра. Лорд Чандос пишет письмо своему другу, Френсису Бэкону и делится с ним с той основательной причиной, которая понудила Чандоса отказаться от литературной деятельности.

Художественная форма во многом обуславливает создание еще одного смыслового пласта, который служит как усилению главной мысли произведения, так и его драматизации. Его функция заключается в репрезентации тотально экзистенциального дуализма, трагедии раздвоенного сознания, дегармонизации мнимой гармонии любой оппозиционной пары, окончательной деперсонализации личностного начала, полного разрушения целостности - параллельно репрезентации этого содержания в чисто негативном пласте. Уникальным своеобразием текста надо считать противоположность и столкновение друг с другом репрезентационного содержания и репрезентационной формы. Чтобы высказаться яснее, надо сказать следующее: Автор письма делится со своим адресатом (так же являющимся адресатом с „двойным кодом“ не только по силе неизбежного закона художественной нарации, но и в силу возложенной на него дополнительной содержательной функции) активным опытом уже произошедшего акта: раздвоенного сознания, многосторонней отчужденности (в первую очередь о тотальном языковом нигилизме) таким рационально упорядоченным и логическим языком, с такой культурой обобщения, каких практически невозможно иметь человеку, испытывающему кризис и отказавшемуся от литературной деятельности (фиктивный автор фиктивного письма, лорд Чандос, является именно таким человеком).

Содержание того драматизма, которым заряжено письмо проявляется практически в самом начале текста, когда читатель понимает, что этот текст является ответом (лишь продолжением в воображаемой нарративной художественной структуре) на неизвестное нам письма философа Френсиса Бэкона, который философ написал лорду после двухгодичного молчания лорда (и в ответ). В письме Бэкон высказывает мысль, что Чандосу необходимо лекарство не только для того, чтобы справиться с недугом, но и для того, чтобы внимательно заглянуть в свою душу и досконально изучить свое душевное состояние⁹. Оказывается, Бэкон заключил свое письмо афоризмом Гиппократа, который повторяет Чандос (здесь использованы два знаменательных художе-

⁹ Hugo von Hofmannsthal, Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte. Stuttgart 2000, S. 46.

твенных метода: Чандос начинает свое ответное письмо тем, чем Бэкон закончил свое; с другой стороны, Чандос цитирует Бэкона и одновременно цитированного Бэконом Гиппократом; то есть он цитирует Гиппократом и одновременно цитированного Бэконом Гиппократом!). Вот цитата: „*Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat*“¹⁰. Эта цитата есть воображаемый мост, проложенный между доступным читателю письма Чандоса и недоступным читателю письмом Бэкона. Эта цитата, важная для понимания скрытого содержания текста, объявляет болезнью нечувствительность к духовному затруднению, неспособность узреть духовный кризис. А письмо Чандоса, то есть поэта, охваченного духовным кризисом, как самое малое, является двухпластной манифестацией итогов, полученных в результате рефлексии над собственным кризисом: перформативной (Чандос отказался от литературной деятельности) и теоретической (Чандос углубляется в причины этого решения).

Чандос сообщает адресату о своем недуге лишь после того, как последовательно и красноречиво описывает свое, оставшееся в прошлом, гармоническое состояние, от которого уже отчужден. Главным содержанием этого, переданного романтически, гармоничного прошлого является идеальная целостность мироздания и описывающего это мироздание поэта. Фиктивный автор письма вспоминает один из своих художественных замыслов, связанный с исторической тем. Ему был особенно дорог этот замысел, в основу которого должны были быть положены записи его дедушки. Там же он указывает на второй – литературный – источник своего вдохновения и описывает его эстетическую природу: „... в те счастливые дни из Салустияса¹¹ как из незакупоренных труб вливалось в меня познание формы - той глубокой, настоящей, внутренней формы, существование которой можно подразумевать прежде всего за пределами заповедника риторических

¹⁰ Там же, с. 46.: „У тех, кто одержим тяжелой болезнью и не чувствуют боли, больная душа“.

¹¹ В тексте не случайно упоминается живущий в I веке до нашей эры историк и реформатор исторических наук Гай Саллюстий Крисп, который первым отказался от сухого описания исторических фактов и начал использовать в повествовании литературные приемы, психологические портреты и моралистическую риторику, чем расшатал основы безобидной функции „летописца“ в античной историографии и путём проблематизации традиционной исторической наррации вызвал кризис традиционного объективизма. Кроме того, богатый архаизмами его лексикон и сжатый стиль высказывания оказались богатой пищей и для историков последующих поколений и для писателей. В связи с этим см. обширный очерк В. Горенштайна в книге: **Гай Саллюстий Крисп**, Сочинения. Москва, 1981, с. 148-164 / Gay Sallustii Crisp, Sochyneuya. Moskva 1981, S. 148-164 (in russischer Sprache).

конструктов; той (формы - Д.Б.), о которой никто не скажет, что она упорядочивает исходящее от материала, так как она (форма - Д.Б.) пронизывает его (материал). Она осваивает его и создает взаимное противостояние, то, что божественно, как алгебра и музыка”¹².

Подытоживание этого отрезка текста, сделанное Чандосом, который описывает уже утерянное им идеальное духовное состояние, таково: „Мне, объятomu продолжительным состоянием опьянения, бытие представлялось как одно большое целое; Мне казалось, что духовный и телесный мир - а так же прекрасное и животная суть, искусство и неискусство, одиночество и общество - не противостояли друг другу; Я ощущал природу во всем: в бреду помешанного в той же мере, как в изысканности какого-нибудь испанского церемониала; в грубой речи сельского парня не меньше, чем в сладчайших аллегориях; и во всей этой природе я сознавал себя; Когда я в моей хижине утолял жажду пенистым молоком, выдоенным каким-то мужланом из набухших коровьих сосков в деревянную кадку, это было для меня, сидящего на приставленной к окну моей рабочей комнаты скамье, не чем иным, как духовной пищей, впитанным мной из какого-нибудь фолианта; Это было одно и то же. Одно не уступало другому ни вземной сказочной природой и ни телесной силой; И так продолжалось во всей широте жизни, справа и слева; Повсюду в центре находился я, нигде не замечалось недостатка света. А может мне казалось, что все было загадкой и каждое создание - ключом второго; а себя я ощущал вовсе тем, кто мог подобрать их друг к другу и открыть столько, сколько было возможно. Отсюда и заглавие, которое я должен был дать моей энциклопедической книге”¹³.

Что касается самой болезни, он сформулирован самим лордом Чандосом лаконично: „Я вполне утерять способность думать или говорить о чем-нибудь складно”¹⁴.

Надо отметить, что Чандос принципиально отказывается от религиозного дискурса и разъяснения своей проблемы в контексте заранее определенного божественного замысла: „Тайна веры конденсируется для меня в возвышенной аллегории”¹⁵, - пишет он именно тому Бэкону, который взбунтовался против схоластики и нашел выход в так называемой теории двух истин. Но, несмотря на глубочайшее уважение к своему адресату, Чандос не считает его своим единомышленником.

¹² Там же, с. 48.

¹³ Там же, с. 49-50.

¹⁴ Там же, с. 50.

¹⁵ Там же, с. 50.

Он отрицает обе признанные Бэконом истины - и религиозную, и научно-философскую.

Знаменитый трактат Бэкона „Новый Органон“ (1620), в котором знание объявлено главным орудием господства над природой, формирует методические основы исследования природы и ставит науке цель – управлять природой, победить ее. Этот трактат Бэкона и стал непосредственной мишенью скепсиса Чандоса и, соответственно, Гофмансталя. Если мишенью Бэкона была схоластика и он пытался высвободить философию и науку из под гнета схоластики, объектами нападения Гофмансталя служат обе эти „истины“. Как известно, в „Органоне“ Бэкона один из тех четырех идолов, то есть „привидений“, которые мешают человеческому познанию, правильному научному исследованию природы, называется „привидением площади“. Его суть состоит в том, что люди подчинены всеобщим принятым ложным взглядам; а это, со своей стороны, вызвано дезориентирующим влиянием обыденной языковой семантики, обыденной бытовой речи и языковых клише на мышление человека¹⁶. Краеугольным камнем гносеологии Бэкона является мудрое сомнение в этих четырех идолах, их преодоление правильной научной методикой и познание закономерности природы. Таким фундаментальным научным методом Бэкон считал эмпирический метод, описывал эксперименты и виды познания, полученного из опытов. Бэкон разработал основные законы индуктивного познания природы, являющиеся инструментами эмпирического познания.

Что касается Чандоса, одним основным симптомом его болезни является как раз тотальное отчуждение от индуктивного мышления и физическая антипатия к абстрактным рассуждениям. Когда он вспоминает первые симптомы своего кризисного положения, в первую очередь называет ту беспомощность, которым было отмечено его старание рассуждать о возвышенных и абстрактных темах и в то же время использовать те слова, которые без особого размышления использует любой человек. При произнесении таких абстрактных слов-понятий, как „душа“, „дух“ или „тело“, им овладевало „необъяснимое неприятное состояние“¹⁷. По красноречивой характеристике Гофмансталя „*абстрактные слова, которые должны быть использованы*

¹⁶ Бэкон Ф., Сочинения в двух томах. Том 1. Москва, 1977, с. 303-309 / Bacon, Sochineniya w dvux tomax, Moskva 1977, S. 303-309 (in russischer Sprache).

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte. Stuttgart 2000, S. 51.

языком с соответствующей естественностью, чтобы выстроить рассуждения, разрушились у меня во рту как гнилые грибы¹⁸.

Состояние, переданное Чандосом конкретными примерами и описанием собственных физических ощущений, рисует нам его тотальное недоверие к индуктивному мышлению и вместе с тем потерю способности к индуктивному, понятийному, обобщающему мышлению. Он утерял как раз способность нормального восприятия вещей и явлений и видел все и вся как „частицу своей кожи на мизинце, увиденной в увеличительном стекле“. Как Чандос сообщает Бэкону: *„Мой дух заставлял меня увидеть в устрашающей близости все вещи, которые выявлялись в таких беседах“*¹⁹.

Этот процесс шизофренического разрушения сознания и радикальной фрагментизации семантического мира совпадает с процессом „материализации“ слов в сознании протагониста. Эту драму сознания Гофмансталь описывает следующим образом: *„У меня все разрушалось на части, а эти части - на еще меньшие части и никакое понятие не было способно подчинить их. Вокруг меня плавали отдельные слова; Они сгущались в глаза, которые смотрели на меня в упор и в которые я должен вглядываться вновь и вновь; Они - как пучина, глядя на них кружится голова, а их водоворот продолжается непрерывно и того, кто пройдет сквозь эту пучину, поймет лишь пустота“*²⁰.

Здесь нужно уточнить, что то гармоническое, идеальное бытие, двери которого закрыты для Чандоса, подразумевает утерянное идеальное духовное состояние - утерянное лишь поэтом, творцом, что в то же время является актом, идентичным утере возможности сотворения поэтического мира, закрытию такой перспективы. Эстетизм Гофмансталя и его неоромантическая философия исключает приравнивание опыта поэтической экзистенции с опытом непоэтической экзистенции и допущения того, что такой кризис может испытать кто-нибудь кроме поэта. С этой точки зрения знаменательны следующие слова Чандоса: *„После этого (то есть после языкового кризиса - Д.Б.) продолжаю существование, постичь которое, боюсь, не сможете - настолько бездуховно, бессмысленно течет оно; существование ничем не отличающееся от существования моих соседей, моих родственников и большинства землевладельческой знати этого царства...“*²¹.

¹⁸ Там же, с. 52.

¹⁹ Там же, с. 52.

²⁰ Там же, с. 52.

²¹ Там же, с. 53.

В этой „бездуховной“, „бесмысленной“, то есть протекающей по подобию обыкновенной для большинства людей жизни, со свойственным этой жизни ритмом и содержанием, Чандосу, как будто в напоминании того, как велика его потеря, даются минуты ясновидения и минуты услады общностью мироздания, что, если выразиться на медицинском языке, являлось как раз ремиссией, которой недостаточно для создания поэзии, для написания книг. А драму существования по ту сторону утерянного времени Гофмансталь выстраивает одним прекраснейшим пассажем: Чандос сравнивает свое существование с существованием римского оратора Красуса, который по преданию влюбился в красноглазую Мурену из своего декоративного озера; И когда рыба умирала, Красус оплакивал ее горькими слезами²². А неким комментарием этого пассажа и существенным проблематичным колофоном текста вообще являются следующие слова Чандоса: *„Язык, на котором я, может быть, смог бы не только писать, но и думать, это не латинский, не английский, и не итальянский или испанский, а язык, на котором безмолвные вещи время от времени перекидываются со мной словами и на котором когда-нибудь может быть ответу в могиле неизвестному судье“*²³.

Отчуждение Чандоса, как мы видим, разветвилась в нескольких основных направлениях: 1. Отчуждение от религиозной истины и от узаконенных взглядов на бога, установленных институциональным религиозным дискурсом; 2. Отчуждение от того материального и духовного мира, которому он придает художественную форму; 3. Отчуждение от классического мира мышления и его ясного, упорядоченного категориального аппарата (поражением закончилась его попытка, восстановить равновесие, концентрируясь на текстах Цицерона и Сенеки); 4. Отчуждение от им самим до сих пор созданного и - согласно явным намёкам из письма - от поэтических шедевров, признанных просвещенными и обладающими вкусом читателями, а так же от всех начатых им литературных проектов и всех поэтических замыслов; 5. Тотальное отчуждение от внутренней потребности литературной работы на данном этапе.

А основанием этой цепочки отчуждения является скепсис Чандоса по отношению прежде всего к поэтическому языку, осознание того, что язык бессилён передать полноту мира. Но проблема не иссякается этим. Осознание беспомощности языка является само по себе новым знанием, которое создает для человека думающего, тем более философа (а

²² Там же, с. 57-58.

²³ Там же, с. 59.

Чандос подписывает свое письмо как философ), новое экзистенциальное поле и обуславливает новую стратегию его деятельности. Для Чандоса новое знание, которое далось ему не в результате последовательного и рационального исследования, а в результате своеобразного мистического прыжка, так же оказалось основой решения, невообразимого до этого решающего опыта: он отказался от взаимоотношения со словом, от художественного изображения окружающего мира и разделил „существование большинства“, то есть, существование людей, которые лишены отношений со словом. Хотя Чандос нигде не пишет, что его новое экзистенциальное состояние идентично состоянию большинства. А внешнее сходство не годится для того, чтобы ставить знак равенства, тем более, что в опыте большинства мы не найдем подобного мистического прыжка. Одним словом, вопрос ставится о ценности нового состояния, о его значении для Чандоса, то есть, если высказаться парадоксально, о духовном статусе этого состояния.

Духовный опыт, который сделал Чандоса Немым, Ницше исследовал в мельчайших подробностях уже в XIX веке. В написанном в 1873 году эссе „Об истине и лжи во внеморальном смысле“ он со свойственным ему революционным пафосом рассмотрел язык как основной аспект философской проблемы²⁴. Ницше начинает свой анализ с выяснения природы и назначения мышления вообще и отмечает, что интеллект не имеет никакой миссии и смысла вне человеческой жизни. Если бы мы могли прочитывать мысли комара, мы бы убедились, что „он рассекает воздух с тем же пафосом и ощущает себя летающим центром этой планеты“²⁵. Конечная цель действия интеллекта состоит в том, чтобы убедить человека в ценности человеческого существования, бытия; и он совершает это, не имея никакой другой меры ценности кроме той, которую и сам в себе заключает. В результате человек получает одну большую ложь, не имеющую ничего общего с реальным положением дел. Согласно Ницше, интеллект, как орудие физического выживания человека, самого беспомощного среди живых существ, развивает свои основные силы в направлении лицемерия: „В человеке это лицемерие достигает своей высшей точки: здесь на лице фальшь,

²⁴ Сколь удивительным бы это не казалось, среди ученых было распространено мнение, которое долго считалось верным, что этот текст, написанный Ницше в 1873 году, впервые был опубликован в 1903 году. Однако этот текст был впервые опубликован в 1896 году в Лейпциге в десятом томе изданного Фрицом Кёгелем собрания сочинений Ницше. См.: H. Pfothner, S. Schneider. Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2006, S. 112.

²⁵ Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden. Herausgegeben von Karl Schlechta. Vol. 3. München 1954, S. 309.

*фарисейство, ложь и соблазн, разговор за спиной, надутость, жизнь со взятой взаймы роскошью, маскировка, скрытое соглашение, игра на сцене перед самим собой и другими; одним словом, непрерывное порхание вокруг света суеты настолько обычно и законно, что нет ничего более непонятного, чем то, как могло родиться в человеке честное и чистое стремление к истине*²⁶.

Человек пребывает в полном неведении о себе и о мире. Природа скрыла от него все с той целью, чтобы запереть его в своем неискреннем сознании. Ницше использует здесь в негативном смысле ту же метафору ключа - *„Она (природа, - Д.Б.) выбросила ключ*²⁷, - которую, как мы помним, использует Гофмансталь в „Письме Чандоса“ для описания положительного контекста. Для того, чтобы индивиды могли защитить себя друг от друга, и потому, что индивид *„в силу надобности и скуки хочет жить общественно и стадно*²⁸, ему нужно заключить мирное соглашение с другими индивидами; И вот, именно в это время в игру вступает и фиксируется то, что должно называться „истиной“. Ницше пишет: *„придумывается одинаково действующее и обязательное обозначению вещей и языковое законодательство так же устанавливает первые законы истины: соответственно здесь впервые возникает контраст между ложью и истиной. Лжец использует имеющиеся обозначения слова для того, чтобы представить действительным то, что недействительно. Например, он говорит: „Я богат“ тогда, как правильным обозначением его состояния было бы „бедный“. В силу смешения или вовсе изменения обозначения стойкие конвенции злоумышленно используются в ложном смысле*²⁹.

Согласно Ницше, когда общество видит, что индивид недобросовестно использует конвенции для собственных целей и во вред обществу, оно устанавливает индивиду так называемые санкции, но не потому, что индивид солгал, а потому, что принес обществу ущерб. Общество не боится лжи, оно чувствительно к вызванному этой ложью ущербу. То есть, человек, в известном смысле, имеет потребность в истине, но в такой истине, которая не грозит ей деструкцией. Соответственно, человек начинает, так сказать, управлять истиной и убеждает себя, что именно такая утилитарная истина есть настоящая истина.

Именно здесь Ницше ставит чисто семиотическую проблему лингвистической, скорее языковой, конвенциализации. В частности, Ницше

²⁶ Там же, с. 310.

²⁷ Там же, с. 310.

²⁸ Там же, с. 311.

²⁹ Nietzsche, 1954: 311.

ставит вопрос: являются ли эти конвенции плодом проявленной к познанию и истине чувствительности? Насколько соответствуют эти конвенции реальному положению вещей и событий? По мнению Ницше, то, что люди называют истиной, на самом деле есть языковые тавтологии и ничего больше. А те, кто удовлетворятся этими тавтологиями, никогда не смогут освободиться от гнета иллюзии.

„Что есть слово? Проявление нервного раздражения. Выведение из нервного раздражения причин, лежащих вне нас, является в своей основе результатом неверного и неправомочного использования предложения“³⁰.

Для наглядности Ницше приводит такой пример: Когда мы говорим, что „камень тяжёлый“, мы используем слово „тяжёлый“ так, как будто оно является не выражением нашего субъективного ощущения, а качеством, выражающим существенно объективное значение камня. То же самое касается, к примеру, делению вещей по роду, что является таким же актом своеволия, как именование вещей, что не имеет ничего общего с их существенными качествами. Для Ницше живым примером того, что слово не имеет ничего общего с истиной, является существование множества языков, так как, если бы слово могло точно выразить суть вещей, не было бы столько слов для обозначения одной и той же вещи и не было бы нужды в существовании стольких языков. Здесь Ницше обращается даже к центральному понятию из философии Канта (вещь в себе) и пишет, что для языкового творчества неизвестна и в то же время не имеет никакой познавательной ценности вещь в себе как таковая³¹. Ницше пишет: *„Он (творец языка, - Д.Б.) обозначает лишь отношения вещей к людям, и для их высказывания прибегает к весьма смелым метафорам. Нервное раздражение, изначально перенесённое на выражение! Первая метафора. Выражение воплотится в звук! Вторая метафора. И в каждый раз прыжок в самое сердце в совсем другой, новой сферы“³².*

А обобщающий вывод звучит так: *„А что же такое истина? Движущаяся армия метафор, метонимов, антропоморфев, а короче говоря, сумма человеческих отношений, которые были поэтически и риторически облагорожены, перенесены, приукрашены, и которые после длительного употребления людьми кажутся неизбежными, каноническими и обязательными: истины это иллюзии, суть которых (иллюзорность, - Д.Б.) были забыты, метафоры, которые выцвели и*

³⁰ Там же, с. 312.

³¹ Там же, с. 312.

³² Там же, с. 312.

*потеряли силу, нужную для чувственного восприятия, монеты, на которых истерто изображение и они теперь уже рассматриваются не как монеты, а как металл*³³.

Так что потеря Чандосом „способности о чем-либо складно думать и говорить“, то есть языковой кризис (как это принято называть термином, принятым в литературоведении), и отказ от литературной деятельности, по большому счету, являются признанием и разделением итогов, которые получил Ницше в результате философского анализа человеческого языка.

В научной литературе никто не спорит о том, что „Письма Чандоса“ есть двойная - поэтическая и духовная - автобиография Гофмансталя и что в ней символически описаны пережитый поэтом опыт мистического характера. Фактом является то, что этот текст оказался некой поэтической исповедью, после которой Гофмансталь уже не писал лирических произведений; а драматические тексты, которые он создавал в течении последующих двадцати семи лет, не были равны его лирическим шедеврам по художественной ценности и литературному значению.

Dawit Barbakadse
Tbilissi, Georgien

Zusammenfassung

Hugo von Hofmannsthals Sprachkrise im Kontext der linguistisch-semiotischen Anschauungen von Friedrich Nietzsche

Unter den Philosophen, die die intellektuellen Orientierungen der Wiener Moderne schafften, war Friedrich Nietzsche zweifellos einer der wichtigsten Lehrer Hugo von Hofmannsthals. In diesem Sinne ist sehr wichtig, den programmatischen Text Hofmannsthals „Einen Brief“ (1902) in der Beziehung zu den linguistisch-philosophischen Anschauungen von Nietzsche zu betrachten.

Es muss akzentuiert werden, dass trotz eines starken Einflusses, den Nietzsches Philosophie auf Hofmannsthal übte und seine Weltanschauung im wesentlichen bestimmte, war Hofmannsthal kein strenger Anhänger seiner Philosophie. Von ihm in Bezug Nietzsche gewählte Position könnte man als ein exemplarisches Beispiel eines aktiven Dialoges zwischen Dichtung und Philosophie bezeichnen. Der „Brief des Lord Chandos“ ist sowohl ein

³³ Там же, с. 314.

theoretisch-essayistischer als auch literarischer Text, der gleichzeitig der Gattung epistolarischer Literatur zu zählen ist. Die künstlerische Form bildet noch eine inhaltliche Ebene dieses Textes, durch die der Hauptsinn einerseits verstärkt, andererseits aber dramatisiert wird. Ihre Funktion besteht darin, die künstlerische Repräsentation eines existentiellen Dualismus und der Tragödie eines gespaltenen Bewusstseins sowie der Deharmonisierung der Scheinharmonie von beliebigen oppositionellen Paaren darzustellen und die Depersonalisation eines persönlichen Ursprungs, einen vollkommenen Zerfall des Ganzen zu zeigen. Die Eigenart dieses Textes ist also die Gegeneinanderstellung seines repräsentativen Inhalts und seiner repräsentativen Form. Hofmannsthals Ästhetik und seine neuromantische Philosophie schließt Gleichstellung der poetischen und nichtpoetischen existentiellen Erfahrungen aus, darüber hinaus wird die Möglichkeit einer solchen existentiellen Krise außer der poetischen Erfahrung ausgeschlossen. Chandos' Skepsis an der Sprache – nicht zuletzt aber der poetischen Sprache –, sowohl sich vom Wissen entfremdet als auch den Grund einem neuen Wissen bereitstellt. Ein hauptsächlicher Inhalt dieses Wissens ist die Geburt der Ohnmacht der Sprache. Die geistige Erfahrung, die Lord Chandos „verstummt“ machte, wurde von Nietzsche noch im 19. Jahrhundert ausführlich untersucht. In einem im Jahr 1873 geschriebenen Essay, dessen Titel „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“ ist, analysiert Nietzsche die grundsätzlichen Aspekte der Sprache als eines philosophischen Problems. Bemerkenswert ist, dass in der Philosophie von Nietzsche die sprachliche Konventionen nicht als Beweis der menschlichen Treib zur Wahrheit gelten, sondern diese Konventionen die sprachlichen Tautologien sind. Im Hofmannsthals Text „Ein Brief“ wird die Sprachkritik, die Nietzsche unternahm, aktiv berücksichtigt. Metaphorisch zu äußern, ist sein Text aus der Position des erfahrenen Rationalismus geschrieben, in dem alle von Nietzsche auf der philosophischen Ebene dargestellte Thesen nicht einfach psychologisiert, sondern in einem besonderen Kontext des einzelnen schöpferischen Geistes und der einzelnen poetischen Existenz personalisiert werden.

РОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ ИЗ ДУХА ТРАГЕДИИ: ОПЕРНЫЙ ТЕАТР КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА

Key words: *contemporary opera, Apollonian, Dionysian, Urantia book, Light, Michael, Eve, Lucifer, myth, chaos.*

Эта работа – не о Ницше. Она всего лишь предлагает разобраться в том, насколько положения, почти полтора века назад сформулированные Ницше применительно к музыкальному искусству своего времени, не утратили актуальности и в наши дни. Основываясь на объективных фактах, но являясь в окончательной своей форме плодом субъективного мировоззрения своего создателя, эти идеи не столько пролили свет на первоосновы творчества, сколько отпечатались тенью в анналах истории, сплетаясь с другими тенями в единый клубок. И дело нашего времени – попытаться распутать этот клубок мыслей, чаяний и идей. Ибо, как верно подметил М.Кундера: “Человек – это тот, кто продвигается в тумане... Оглядываясь назад, человек видит дорогу, видит людей, которые продвигаются вперед, видит их ошибки, но тумана больше нет... Слепление... - часть вечного человеческого существования”¹.

В 1872 году вышла в свет одна из самых первых работ Ницше – “Рождение трагедии из духа музыки”. Работа эта была задумана отчасти как введение в оперную музыку Рихарда Вагнера. В ней затрагиваются вопросы происхождения древнегреческой трагедии, синтезировавшей пластическое искусство и музыку. Рассматривая этот синтез как слияние двух прародителей искусства вообще, Ницше квалифицирует их как “аполлоническое” и “дионисийское”, тем самым распространяя свои умозаключения на современную ему музыку Вагнера, трактуя ее в общекультурном ракурсе. И, несмотря на то, что в дальнейшем сам Ницше пересмотрел свое отношение к собственному труду, указав на его недочеты в написанном им же

предисловии, а также на то, что со временем Ницше довольно-таки охладел к творчеству Вагнера, книга остается важным документом эпохи, предоставившим новый взгляд на исследование онтологии как древнего, так и современного искусства. Причем, целый ряд постулатов, изложенных в этой книге, обрели новую актуальность в XX веке – веке немыслимого технологического прогресса. Столетие спустя, в 1977 г. увидела свет рампы первая из семи опер выдающегося немецкого композитора современности Карлхайнца Штокхаузена (1928-2007), образовавших в дальнейшем гепталогию “Свет”, работа над которой продолжалась вплоть до 2003 года. Оперный цикл “Свет” – одно из крупнейших достижений музыки XX и начала XXI века, сопоставимое с музыкой Вагнера не только по своей масштабности, но и по изложенным в нем философским воззрениям композитора.

К.Штокхаузен – *enfant terrible* послевоенной Германии, порождение поколения дармштадтской школы с ее стиранием узконациональных границ музыкального языка, поколения хиппи, поколения электроники и психоделики, йоги и одновременно последнего в истории мирового искусства поколения бунта, в конце концов – порождение собственного безумия, в котором он замыкался на протяжении всей своей творческой жизни – от “Перекрестной игры” до “Космических пульсов”. Что может быть общего между ним и Вагнером – поздним романтиком, в сущности, переступившим через грани музыкального романтизма, еще за полвека до него казавшегося столь безграничным? Не этот ли дерзновенный порыв “за пределы беспредельного”, “по ту сторону добра и зла”? Вагнер и Штокхаузен – только ли два немецких композитора, одержимых гигантоманией, или внутреннее родство их музыки имеет более глубокие основы, чем одна лишь неутомимая потребность к пересмотру всего устоявшегося, склонность к созиданию через крушение всего возможного: идеалов, канонов, реальности, представлений о космосе и человеке?

И Вагнер, и Штокхаузен мыслили мир в тех пределах, которые очерчивало современное им “сократическое знание”, как выразился бы Ницше. Любопытно, что Ницше, выказывавший столь отрицательное отношение к “сократической культуре” науки и знания, имено-

вал ее “культурой оперы”, объясняя ее “попутно действующей, скрытой в существе речитатива *внехудожественной тенденцией*”¹. И однако же, ни Вагнер, ни Штокхаузен, не представляли себе бытия без мифического, без над-реального, без параллельных, пусть иллюзорных, но от этого не менее влиятельных миров. Да и сами границы этого мыслимого мира простирались далеко за пределы обычных о нем представлений, вне духовной и географической оседлости. И если Вагнер задумал своего “Летучего голландца” в Риге, то вторая опера цикла “Свет”, “Samstag aus Licht”, создавалась уже далеко за пределами привычной музыкальной географии – на берегу Индийского океана близ Момбасы, в Кении.

Между веком девятнадцатым и веком двадцатым пролегла широкая полоса отчуждения, призванная к жизни великим переломом модернистских течений, сложившихся на рубеже этих веков. Отныне ничто не могло быть прежним; пересмотру подверглось все, включая сам акт творчества. Никогда еще мутации в искусстве не носили столь взрывного характера, не были настолько разносторонними и многоплановыми. Не вдаваясь в причины этого явления, отметим лишь, что оперный композитор XIX века и композитор, обращающийся к оперному театру во второй половине 20-го столетия – суть абсолютно разные творческие личности, и решают они принципиально различные задачи. Если Вагнер создавал оперный театр, коренным образом отличный от современной ему итальянской, вердиевской оперы, так что в этом смысле тенденции его музыки можно назвать анти-итальянскими, то Штокхаузен обратился к оперному искусству тогда, когда опера уже считалась по большому счету вырожденным, исчерпавшим себя жанром, и когда единственным мыслимым образом существования оперы стала ироническая рефлексия, т.н. “анти-опера”. Как отмечает Р.Штайниц: “[В 1971 г.] в Гамбурге был поставлен “Staatstheater” Маурисио Кагеля – произведение, которое, казалось, перешло все границы и установило новые концепции музыкального и жестикуляционного театра... После “Staatstheater”-а создание “настоящей” оперы казалось еще менее возможным, чем когда-либо... Однако, если возможно создать “анти-оперу”, то почему бы не написать и “анти-анти-оперу”?.. Два “анти”, идущие друг за другом, отме-

няют друг друга, так что “анти-анти-опера” должна быть... ну да, именно оперой!”¹ Таким образом, оперное искусство конца XX века есть не что иное, как двойное отрицание оперного искусства. И там, где Вагнер возносит в небо своего Лоэнгринга – путем театрального эффекта, *deus ex machina*, Штокхаузен возносит в небо деперсонифицированный струнный квартет – в совершенно обыкновенных вертолетах (“Helikopter-Streichquartett” из “Mittwoch aus Licht”, 1993). Интересно, что наиболее видные исследователи творчества Штокхаузена, кажется, намеренно избегают всяческих упоминаний Вагнера в контексте некоторой очевидной близости его концепций к замыслам Штокхаузена, прототипом которых они вполне могли бы считаться. Так, наиболее фундаментальный труд, посвященный музыке Штокхаузена – “Другие планеты” Робина Макони, содержит лишь пару предложений, обращающих внимание на некоторую схожесть авторского “пересказа” Евангелия в вагнеровском “Парсифале” и мифологии штохаузеновского “Samstag”¹. Однако на деле параллели между двумя авторами простираются куда дальше: например, эволюция лейттематизма Вагнера привела к логике “суперформул” Штокхаузена; оркестровая насыщенность вагнеровских опер повлекла за собой частичное вытеснение певца и актера как единственно возможных ролевых исполнителей, замещение их инструментами или даже инструментальными группами (об этом еще будет сказано позднее). Здесь уместно вспомнить слова П.Булеза о преемственности: “Дебюсси... был неожидан, однако обусловлен Вагнером. В сущности, словарь Дебюсси не мог быть воплощен иначе, чем как продолжение вагнеровской хроматической эволюции... Дебюсси – истинный наследник Вагнера, а не эти многочисленные “катальщики” “Тетралогии””¹.

По видимости, причины избегания этих параллелей лежат вне области, собственно, музыки, и могут быть обусловлены нежеланием создавать излишние ассоциации с до сих пор болезненно воспринимаемой темой обособления типично германского духа в искусстве. В то же самое время, для Ницше, жившего в эпоху предшествующую мировым войнам XX века, подобного табу не могло существовать, и он высказывается вполне определенно: “При... прочтении этой книги

станет до изумительности ясным, с какой строго немецкой проблемой мы здесь имеем дело”¹; “Я не замедлю назвать по имени и те силы, которые... служат залогом возрождения трагедии - и других, о, сколь блаженных, надежд для германского духа!”¹; “Из дионисических основ немецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократической культуры... То была немецкая музыка [-] могучий солнечный бег от Баха к Бетховену, от Бетховена к Вагнеру”¹. Причем сейчас, 150 лет спустя, остается лишь догадываться о том, кого бы посчитал Ницше перенявшими эстафету этого “солнечного бега”. Однако, во всех случаях, на сегодняшний день эта тема во многом утратила актуальность.

Коль скоро нами уже было вскользь упомянуто понятие “дионисийского”, введенное Ницше, было бы нелишне напомнить, что именно подразумевалось им под “дионисийским” и “аполлоническим” в качестве первооснов трагедии, а вместе с ней и музыки, благодаря которой трагедия и была сформирована. Ницше видит аполлоническое и дионисийское как “художественные миры *сновидения и опьянения*”¹, таким образом, выводя генезис музыкального искусства из иррациональных основ, противопоставляя их сократической “оптимистической культуре знания”. Немудрено, что он соглашается с Вагнером в том, что “к оценке музыки должны прилагаться совсем другие эстетические принципы, чем ко всем пластическим искусствам, ...к ней вообще неприменима категория красоты, хотя ошибочная эстетика... привыкла... требовать от музыки... возбуждения чувства *наслаждения прекрасными формами*”¹. Упрощая, можно сказать, что Ницше трактует аполлоническое начало как шопенгауэровский *principium individuationis*, стремление к упорядоченности и стройности, обусловленное субъективным восприятием эстетики; иррациональное по своей сути, оно склонно к эмоциональной сбалансированности и логичности. В то же время, дионисийское трактуется Ницше как оргиастическое начало, без которого невозможно становление музыки как искусства глубоко трагичного по своей сути, ибо “дионисический музыкант – без всяких образов, сам во всей своей полноте – изначальная скорбь и изначальный отзвук ее”¹, потому что, будучи по сути своей началом стихийным и обладая

над-человеческой эмоциональной мощью, оно не подлежит даже индивидуальной воле своего творца, свидетельствуя о бессилии “веры в познаваемость природы и универсальную целебную силу знания”¹. Здесь Ницше опять ссылается на Вагнера: “Сатир... стоит в таком же отношении к культурному человеку, в каком дионисическая музыка стоит к цивилизации. О последней Р.Вагнер говорит, что она так же теряет свое значение перед музыкой, как свет лампы перед дневным светом”¹. И однако, лишь в единстве этих двух начал видит Ницше единственно возможный способ существования музыки. Последнему акту “Тристана и Изольды” посвящены его проникновенные слова: “Человек, который... словно бы приложил ухо к самому сердцу мировой воли и слышит, как из него бешеное желание существования изливается по всем жилам мира... - да разве такой человек не был бы сокрушен в одно мгновение?... Тем не менее подобное произведение может быть воспринято в целом без отрицания индивидуального существования, если подобное творение могло быть создано и не сокрушило собственного творца”¹.

Не хотелось бы переносить все эти положения автоматической калькой на современное музыкальное искусство, где они недостаточно исследованы, да и еще неизвестно, применимы ли вообще в полной мере. Однако некоторые слова Ницше оказались пророческими, они предвосхитили многое из того, чем живет музыкальное искусство сегодняшнего дня. Так, неверие Ницше в прогресс, основанный на одном лишь рациональном знании, как нельзя актуально сегодня, когда пережила окончательный крах вера многих композиторов послевоенного поколения (к которому принадлежал Штокхаузен) в систематическую упорядоченность, выступавшую залогом оправданности музыкального искусства и мерилем его состоятельности. “...наука, гонимая вперед своею мощною мечтой”, - пишет Ницше, - “спешит неудержимо к собственным границам. ...Логика у этих границ свертывается в кольцо, ...[и] тогда прорывается новая форма познания – *трагическое познание*, которое... нуждается в защите и целебном средстве искусства... И вот мы стучимся со взволнованною душой в двери настоящего и будущего: приведет ли это превращение ко все новым и новым конфигурациям гения и именно –

отдавшегося музыке Сократа? Будет ли набросанная на бытие сеть искусства сплетаться все крепче и нежнее...?”¹ Именно таким “отдавшимся музыке Сократом” и представляется нам К.Штокхаузен: композитор, принявший участие едва ли не во всех “научных изысках” авангарда – пионер тотального сериализма 1950-х, электронной музыки, алеаторики и т. д., отказавшийся от систем во имя иррациональности “набросанной на бытие сети искусства”. Таким же образом, как рациональное искусство (если оно вообще возможно) становится таковым лишь отказываясь от мифа, лежащего в его основе, отказ от рациональности знаменует возвращение мифа, ибо, как утверждал Ницше, “я заключаю о способности музыки *порождать* миф”¹. И Штокхаузен создает собственную мифологию

Мифология опер Штокхаузена основана на многих источниках, помимо их авторского индивидуального преломления. Одним из основных источников явилась т.н. “Книга Урантии” – труд неизвестного автора, опубликованный в 1955 г. в Чикаго – мистический текст, призванный служить дополнением к Библии, повествующий о космосе, об иерархии небесных существ, о земной жизни Христа и т. д.¹ Да и само появление этой книги в жизни Штокхаузена тоже окружено мистическим флером. После нью-йоркской премьеры “Гимнов” для оркестра в 1971 г. к Штокхаузену подходит неизвестный бородастый человек по имени Эндрю и продает ему за 20 долларов экземпляр “Книги Урантии”, увещавая при этом стать “министром звуковой трансмиссии”¹. Как бы то ни было, Штокхаузен использует символику и действующих лиц “Книги”; тремя основными персонажами всех семи опер являются Михаэль (архангел Михаил), Ева и Люцифер, каждая отдельная опера несет название определенного дня недели, которым предписываются отдельные планеты-покровители, цветовые гаммы и т. д. И, несмотря на утверждение М.Бандура о признании Штокхаузена в личной беседе о том, что сам он так и не прочел эту книгу целиком, космогония, выстроенная Штокхаузенем в опере, явно опирается на безымянные тексты “Книги”. Среди других источников можно назвать тибетскую “Книгу мертвых”, труды Св. Франциска Ассизского, Е.Блаватской, Шри Ауробиндо...

Интересно, что опера создавалась Штокхаузеном с практически религиозным, аскетическим рвением. Все, что было написано им на протяжении 28 лет создания цикла, будь то вокальная, инструментальная, электронная и прочая музыка, так или иначе стало частью оперы. Да и само слово “опера” трактовалось Штокхаузеном больше в своем первоначальном смысле как собрание “трудов”, нежели как привычная вокально-инструментально-театральная композиция большой протяженности: так “Библия” подразумевает множественное число от “книга”. Если к тому же вспомнить, что слово “OPERA” являлось частью знаменитого помпейского палиндрома “SATOR”, то можно сказать, что миф и мистика начались для Штокхаузена уже с самого факта написания оперы, фактическое начало которой было положено в балетной композиции “Jahreslauf”, в дальнейшем вошедшей в качестве первого акта в оперу “Dienstag”. Несмотря на то, что “Jahreslauf” – это, строго говоря, балет, в нем присутствуют “накладные” партии голосов. Четыре бегуна-танцора символизируют бег времени: минуты, часы, годы и столетия. Люцифер заключает спор с Михаилом: он создает соблазны, направленные на то, чтобы остановить бег времени, а Михаил расправляется с этими соблазнами, восстанавливая привычный ход событий. Сама музыка состоит из многих пластов, основной из которых – японская традиционная музыка гагаку, имитируемая Штокхаузеном. Было бы слишком поверхностно делать какие-либо выводы, и, однако, напрашивается гипотеза о том, что уже в самих персонажах оперы выражен намек на аполлоническое и дионисийское: Михаил, возвращающий миру изначальную стройность, ненарушимость порядка, и Люцифер, дерзко вмешивающийся в ход времени, прародитель оргиастического хаоса. Что же до образа праматери Евы, то у Штокхаузена он запечатлен вне каких-либо эстетических и моральных категорий. В опере “Montag”, целиком посвященной Еве, она не совершает никакого действия, кроме деторождения, причем, порождая порой удачные, а порой неудачные создания. В целом, Р. Макони называет эту оперу “медитацией о женских особях”¹.

Гипотеза о Люцифере как прародителе оргиастического хаоса, подтверждается в опере “Samstag”, где в одном из действий он выступ-

пает в роли дирижера духового оркестра, размещенного на сцене вертикально, в несколько этажей, в форме огромного лица. Люцифер заставляет это лицо конвульсивно гримасничать, а итогом этой экстраординарной пляски становится... забастовка оркестра. Музыканты, согласно либретто, демонстративно отказываются играть, так что концовка действия знаменует погружение в полнейший, безысходный хаос. В то же самое время опера “Donnerstag” повествует о детстве и юности Михаила, а основным свидетельством перехода к зрелости служит центральная сцена оперы – сцена экзамена, на котором Михаилу предписывается пением, игрой на трубе и танцем вызывать образы и сновидения (вспомним формулировку Ницше: аполлоническое связано со сновидением, дионисийское – с опьянением)... Да и сам мир, в котором имеет место быть дуализм аполлонического и дионисийского, крайне нестабилен, и осциллирует между предельной гармонией (акт “Welt-Parlament” из “Mittwoch”) и катастрофическими конфликтами (“Invasion-Explosion” из “Dienstag”).

Интересно, что весь цикл “Свет” лишен вмешательства земного, смертного человека. Таким образом Штокхаузен достигает еще большей степени абстракции, где все действующие лица выступают в роли опосредованных носителей одного из двух основополагающих начал. Деперсонализация – одно из основных качеств творчества Штокхаузена. Этой теме нами были в свое время посвящены две небольшие работы, в которых прослеживалась последовательная эволюция музыки Штокхаузена от предельно структурированных сериалистских опусов до предельно индетерминированных “Текстов интуитивной музыки”¹. Однако “Свет” создавался им уже после всех этих трансформаций, тем самым унаследовав все приобретения композитора в этой области, перенеся их в более широкое пространство музыкального театра. В операх Штокхаузена заметно последовательное замещение музыки преимущественно вокальной, подразумеваемой в опере, на иные типы музыкального творчества. Так, очень часто целые акты опер остаются полностью или практически без вмешательства певческого голоса, где роли персонажей исполняют солирующие инструменты – труба, бассетгорн, флейта (не это ли было идеалом Ницше – опера без речитативов, опера без словесного вопло-

щения сюжета, “чистая” музыка, музыка, порой не нуждающаяся даже в инструментах и интерпретации – электронная музыка?!). Заслуживает упоминания, например, перечень ролей и исполнительский состав в “Samstag”. Люцифер – 2 исполнителя: бас и танцор на ходулях. Дьявольский ветер – тромбонист. Сон Люцифера – пианист. Черная кошка – флейтистка. Шесть смертных чувств – ударники. Огромное человеческое лицо – духовой оркестр. Канатоходец – танцор. Ноздря – ударник. Михаил – трубач. Суперинтендант – актер. Монахи – мужской хор. Дикая черная птица – дикая черная птица. Как видим, Штокхаузен намеренно избегает связности сюжетной линии, логики повествования, личностного воплощения персонажей, тем самым обрекая музыку отнюдь не на “подчиненность тексту”, а на “самовитость”, эмансипацию, самодостаточность, создавая новый тип оперного театра, о котором в свое время Ницше не мог помышлять, лишь сетуя на непреодолимость театральных условностей. Показательны в этом плане, например действия “Michaels Reise” – в сущности, являющееся 50-минутным концертом для трубы с оркестром и электроникой, “Kathinkas Gesang” – огромное соло для электронно преобразованной флейты, навеянное ритуалами, описанными в тибетской “Книге мертвых”, уже упоминавшийся “Helikopter-Streichquartett”, и т. д. Причем, в тех немногих местах из этих действий, в которых звучит слово, это слово предельно объективированно и аэмоционально, выражая текст не подлежащими и сказуемыми, а... именами числительными.

В конце – несколько слов о названии данной работы, о том, почему мы считаем музыку Штокхаузена рожденной из трагедии, и что это за трагедия. Разумеется, во многом это игра слов – та самая игра, которая так много значила для самого Штокхаузена на протяжении всей его творческой жизни. Как подметил новозеландец Р.Макони: “Философская игра слов имеет долгую историю, особенно в Германии, где испытывают пристрастие к нахождению смыслов даже там, где их не существует. ...случайное сочетание смыслов в каламбуре может быть воспринято с большой серьезностью, даже если в реальности это скорее искажение смысла во имя утверждения

определенной точки зрения”¹. И однако, на наш взгляд, это больше, чем обычная игра слов.

Как мы уже упоминали, оперы Штокхаузена лишены гуманистического начала - человека, его повседневности и происходящих с ним экстраординарных событий. Мир, в котором разворачивается “действие” опер (если его еще можно назвать “действием”) свободен от человека как ненужного, чересчур мелкомасштабного явления – да и не до конца ясно, существует ли человек в той вселенной, где разворачиваются катаклизмы “Света”. Даже в “Invasion-Explosion” из “Dienstag”, где появляются войска Люцифера и войска Михаила, эти войска деперсонифицированы, лишены личностей, а в конце акта показывается конвейер, на котором воины обеих армий отливаются из металла – того же металла, из которого делаются танки, самолеты и т. д. Фактически, человеку уделяется лишь роль голема, созданного для того, чтобы выпонить свою функцию и рассыпаться в прах. Как это перекликается с малеровской “Песней о Земле”, с ее возгласом: “Dunkel ist das Leben, ist der Tod!”

Духом трагичности проникнуто все земное существование. И кто может ощутить это в полной мере, как не великий лирик? Однако возможно ли существование лирика в современном мире искусства, где само композиторское “я” было поставлено под вопрос и сметено бурным потоком авангарда, к которому был причастен сам Штокхаузен? Вновь вспоминаются слова Ницше: “...наша эстетика должна сначала разрешить проблему, как вообще возможен “лирик” как художник: он, ...постоянно твердящий Я и пропевающий перед нами всю хроматическую гамму своих страстей и желаний”. Ницше находит ответ в античной культуре, где “[признавалось] вполне естественным соединение... *лирика с музыкантом*, по сравнению с которой наша новейшая лирика предстает извятием божества без головы”¹.

Итак, гепталогия Штокхаузена – музыка, написанная человеком для мира, в котором нет людей. Здесь приходят на память слова М.Кундеры о двух других современниках Штокхаузена: “...я влюбился в имена Варез и Ксенакис: эти образы объективно не существующих звуковых миров говорили мне о бытии, освобожденном от

человеческой субъективности, агрессивной и неудобной; они говорили мне о нежной бесчеловечной красоте мира до или после того, как по нему прошли люди”¹. Думается, к музыке Штокхаузена эти слова применимы в полной мере.

Самому композитору процессы, частью которых явился он сам, виделись едва ли не как суицид искусства. В статье “Всемирная музыка” он пишет: “Культуры саморазрушаются... изнутри. Дело пойдет так далеко, когда искусства объявят лишними”¹. Каким будет мир после гибели искусства? Какими будем мы сами? И кто сможет дать ответ на эти вопросы?

И, однако, несмотря на это утверждение, Штокхаузен продолжал создавать музыку вплоть до последних дней своей жизни. Эта музыка говорила нам о бытии, роли и месте человека в космосе, загадке жизни и смерти. Она волновала и дерзновенно открывала новые, неизведанные горизонты, вызывала ожесточенные споры – точно так же, как в свое время музыка Вагнера. Ибо к обоим этим композиторам с точностью применимы слова Гегеля, вынесенные Теодором Адорно в эпиграф своей “Философии новой музыки”: “...в искусстве мы имеем дело не просто с приятным или полезным механизмом, наигрывающим мелодию, но... с развертыванием истины”¹.

Artur Avanesov

Yerevan Komitas State Conservatory

THE BIRTH OF MUSIC FROM THE SPIRIT OF TRAGEDY: ON THE APOLLONIAN AND THE DIONYSIAN IN THE OPERAS BY KARLHEINZ STOCKHAUSEN

One of the first scientific works by Nietzsche, “The Birth of Tragedy from the Spirit of Music”, was published in 1872. It was partially conceived as an introduction to the operas by Richard Wagner. Nietzsche questions the origins of the ancient Greek tragedy that has synthesized the plastic arts and the music. Considering this synthesis as a fusion of two basic elements of the art in general, Nietzsche calls them “Apollonian” and “Dionysian”, thus stretching the line of his research further, discussing Wagner’s operas in a wider cultural aspect. Regardless of Nietzsche’s later disappointment in

Wagner's music, this book remains an important historic document that has shed a new light on the ontology of both ancient and contemporary art.

A century later, in 1977, the first opera by Karlheinz Stockhausen was staged. These operas later formed a heptalogy called "Das Licht" ("The Light"), and Stockhausen worked on it until 2003. This opera cycle is one of the main achievements of the musical art of the late XX – early XXI cc., which is comparable with Wagner's music not only with its gigantic scope, but also with the both composers' philosophical views. Stockhausen's electronic music was part of an incredible technological progress of the XX century, when Nietzsche's prophetic words have got a new actuality: "The science unstopably rushes to its own borders... Near these borders, the logic forms a ring, [and] then the new form of cognition emerges: a tragic cognition that needs the support and the healing function of the art."

This is exactly the way Stockhausen's music was born: as a "web of the art enveloping the existence." In this paper, we try to re-think some of Nietzsche's ideas in the context of the contemporary musical thought.

НИЦШЕ КАК КАТАЛИЗАТОР БОЛГАРСКОГО И РУССКОГО ПЕРСОНАЛИЗМА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Key words: *Friedrich Nietzsche, Pencho Slaveikov, Dmitrii Merezhkovskii, personalism, early modernism, post-symbolism*

Мысль о том, что творчество и персона Фридриха Ницше послужили катализатором русского философского нео-идеализма высказана и защищена в середине 1980-х годов, югославским диссидентом и эмигрантом Михайло Михайловым.¹ Мы лишь расставляем акценты его тезы, в трех направлениях.

Во-первых, мы заводим речь о персонализме; мы считаем персонализм более или менее явной доминантой так называемого «нео-идеализма» первой половины XX века. Во-вторых, мы рядопологаем русский и болгарский случаи. Во-третьих, мы перенаправляем свое внимание с философии на литературу: смотрим на литературные тексты как на косвенные показатели философского исповедания и сдвигов в «наивной» философии интеллектуальной элиты. При этом, конечно, ползуемся средствами литературоведения.

Говорить о выраженности персоналистских воззрений в литературе и в литературном быту очень рискованно, по двум причинам: во-первых, артистическое «я» и философское «я» человека могут следовать совершенно разным логикам и, следовательно, мы не всегда имеем право вычитывать за художественным текстом относимый к философии и к мировоззрению смысл; во-вторых, мне кажется, что из всех «измов» философии персонализм в наибольшей степени подходит «наивной философии» писательства, т.е. в перспективе все писатели – персоналисты.

Но я надеюсь, что в своем анализе я сумею избежать эти опасности. То есть, персонализм писателей-модернистов, которыми я займусь, отличается от «наивного» персонализма предшествующих им

¹ Mihajlov M. "The Great Catalyzer: Nietzsche and Russian Neo-Idealism" // Rosenthal B. G. (editor), *Nietzsche in Russia*, Princeton: Princeton UP, 1986, 127-145.

писателей, это раз. И из произведений этих писателей выведем, хоть и усложненный, миметизм, философски-озабоченный мимесис, так что данным произведениям философизм мы не навязываем.

Назовем, на всякий случай, пару основополагающих интуиций философского персонализма: личность сотворяет себя не в самоопределении, а в самоотдаче; в мире есть место и для личности человека, и для личности Бога, и для личности другого человека, как дальнего, так и ближнего. Однобокость философии Ницше катализирует новую артикуляцию этих интуиций.²

По недостатку времени в настоящем докладе мы остановимся на одном случае, но будем в готовности рассказать об еще трех.

1. 0. Болгарский рубеж веков и Ницше. Учитывая хронологию болгарских переводов «Also sprach Zarathustra», можно выделить шесть этапов рецепции Ницше в Болгарии. В рамках первого этапа сделан и опубликован первый перевод книги Ницше; переводчик – будущий археолог и филолог-классик Димитър Дечев, год публикации – 1905-й. Данный этап рецепции можно считать ознакомительным, так как знаменующий его перевод не обременен никакой собственной философской или литературной программой переводчика, или «приемлющей культуры». Десять лет спустя, в 1915 году, выходит знаменующий второй этап второй перевод, и его уже можно считать продуктом программы болгарского раннего модернизма; переводчик – Мара Белчева, при участии Пенчо Славейкова^{3 4}.

² См., напр., «Так сказал Заратустра», часть четвертую, гл. «В отставке»: «“Прочь с *таким* Богом! Лучше совсем без Бога, лучше на собственный страх устраивать судьбу, лучше быть безумцем, лучше самому быть Богом!”». Отложим в сторону многозначительный факт, что эти слова – цитата в цитате (Заратустра беседует с бывшим папой и цитирует благочестивцев не погрешающих против хорошего вкуса). Вычленим семантику: Богу, таковому, как он есть, и человеку, каким его хочет видеть Ницше, в мире не поместиться; они друг друга исключают; в мире нет места для двоих, для двух подлинных личностей. – В настоящей статье пользуемся текстом в переводе Юлия Антоновского, по электронному воспроизведению в «Библиотеке Максима Мошкова»: Ницше, Фридрих. Так сказал Заратустра: Книга для всех и для никого. Перевод Ю. Антоновского под редакцией К. Свасьяна: <http://www.lib.ru/NICSHE/zarathustra.txt>.

³ Ницше Ф. Тъй рече Заратустра. Книга за всички и за никого. Прев. Мара Белчева под ред. на Пенчо Славейков. Пловдив: Христо Г. Данов, 1915. – Согласно предисловию Белчевой, перевод сделан в 1904-1906 годах. Но к данному периоду редактор этого перевода, Пенчо Славейков, уже имел возможность прочитать весь перевод Дечева, который, кстати, перевел первую и вторую части еще в 1900-1903 г. (выводы Жаны Николовой-Гълъбовой, в послесловии к изданию ее собственного перевода, 1990: Николова-Гълъбова Ж. «“Тъй рече Заратустра” в българските преводни превъплъщения» // Ницше Ф. Тъй рече Заратустра: книга за всички и никого. София: Христо Ботев, 1990,

Пенчо Славейков – глава и идеолог раннего болгарского модернизма; относительно точный русский аналог Славейкова – Дмитрий Мережковский.⁵ Оригинальное творчество Славейкова обнаруживает немиллетные интертекстуальные связи с творчеством и личностью Ницше.⁶

1. «Так говорил Заратустра» и «На Острове блаженных» (1910 г.)⁷
Пенчо Славейкова

а) «На Острове блаженных» – мистифицированная антология, состоящая из предисловия, биографических очерков о двадцати вымышленных поэтах и их стихов. С точки зрения литературной истории

354-364, с. 357). Совершенно очевидно, что речь идет о последовательных, а не о параллельных переводах.

⁴ Об остальных этапах рассказу в другом месте.

⁵ Существенная, на первый взгляд, разница между ними: Славейков, глубоко восприняв Ницше, не воспринимает модернистскую литературу конца XIX в. (Борис Йоцов, см. след. примеч.). По-моему, в нем более откровенно, т.е. биографически, сказывается установка, ощущаемая в Мережковском на уровне поэтики – неоклассическая безгливость или же неспособность к формальному выражению символистского душевного разлада. У обоих «ум» «опережает» мастерство, у Мережковского «сердце» более затронуто современным мироощущением. Славейков же от последнего «иммунизирован» (и имеет специфически пониженную к нему чувствительность): с 1884 г. он страдает тяжелым физическим недугом, и до 1891 г. он ожидает скорее смерти, чем выздоровления; но он выздоравливает, хотя и не полностью. Т.е. архетип его биографического пути в основном противоположен пути Ницше и пути накликающего собственную расщепленность декадента. Биографический импульс выдвигает на передний план жизнеустановку и мыслеустановку «человека преодолевающего себя», но на заднем плане «человек колеблющийся» остается. У Мережковского – наоборот. Но и тот и другой в сравнимой степени обладают культурными архетипами Микеланджело и Леонардо. Славейкову биографически ближе Микеланджело, Мережковскому – Леонардо. Но со стороны оба ближе к Леонардо: они оставили после себя скорее чертеж, план модернизма, чем собственно образцы модернизма.

⁶ В 1892 г. Славейков уезжает в Лейпциг учиться и остается там до 1908 г. Первый след воздействия Ницше – это мотивы из «Also sprach Zarathustra» в стихотворении «Тень сверхчеловека» (1895) (Йоцов Б. “Пенчо Славейков” // М. Арнаудов (ред.), Библиотека “Български писатели”, т. V, София: Факел, 1929, <http://liternet.bg/publish10/bjocov/ppslaveikov.htm>); “подхващайки мотиви из Das Nachtlid, Der Nothschrei и Der Schatten”). Основное утверждение настоящей статьи относительно Славейкова – не новость: “Ницше *возрождает в нем личность*, открывая ему образ сверхчеловека” (Йоцов; курсив наш; пер. с болг. здесь и ниже наш – Й.Л.); мы лишь конкретизируем и аргументируем “от поэтики”.

⁷ В том же, 1910, году закончен редактируемый Славейковым перевод Белчевой «Заратустры». В том же году выходит его книга переводов «Немецкие поэты», где содержатся и стихотворения Ницше. – Ниже будем ссылаться на издание: Славейков, Пенчо. На Острова на блажените. Ред. и бел. А. Тодоров. Варна: Liternet, 2001 (электронное воспроизведение издания София: Народна култура, 1958): <http://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/ostrov/index.html>.

– это одно из центральных произведений раннего модернизма в Болгарии. Уже само заглавие отсылает не только к древнегреческой мифологии, но и к тексту «Заратустры». В «Заратустре» упоминаются «блаженные острова», а также находящийся недалеко от них безымянный остров, имеющий особенное значение в пути учителя.⁸ Движение Заратустры в фикциональной географии книги Ницше можно описать как уход от родной пещеры к району «блаженных островов» и последующий возврат к месту уединения.⁹ Вторая глава второй части так и называется – «На блаженных островах». На безымянном острове недалеко от них Заратустра беседует с «огненным псом», а также – со *своим самым тихим часом*. «Самый тихий час», он же «повелитель» Заратустры, можно понимать по-разному, но не в последнюю очередь как эпифанию, а также как середину земного пути. Обратимся к Славейкову. В предисловии к своей антологии-мистификации Славейков обращает внимание на присутствие мотива молчания в стихах шести из двадцати поэтов антологии; кроме того, снова в порядке мистификации, упоминает в качестве ее протообраза некую другую антологию, озаглавленную «После молчания». А в архиве Славейкова, как биографической личности, сохранилась рукопись неизданного сборника стихов «До молчания». Короче, «Остров блаженных» оказывается пространственным коррелятом «тихого часа». Частичная тождественность между хронотопами Ницшевской книги и Славейковской антологии кодируется и в фикциональном, и в биграфическом плане. Кроме того, мотив «тишины» подвергается Славейковым интериоризации и персонологизации: как «молчание». А «молчание» отсылает и к фигуре Ницшевского протагониста: «Так *сказал* Заратустра». «Молчание» указывает и на «тихого часа», и на молча беседующего с ним Заратустру, и на слышимого беседующего и проповедующего до и после этого Заратустру. Итак, паратекстуальное и *автотекстуальное* окружение Славейковской антологии сопоставляет, сдвигает поэтов и Заратустру, а также поэзию и проповедь, поэзию и откровение.

⁸ Отмеченное сходство, конечно, для никого не тайна в болгарском литературоведении. Напр., у Елки Димитровой (Димитрова Е. «Пенчо Славейков и Ботевите отражения», LiterNet N 9 (106), 2008: <http://litenet.bg/publish/edimitrova/pencho.htm>), отмечается: «глава “На блаженных островах” [...] одно из основных вдохновений для Славейковской антологии “На Острове блаженных”».

⁹ Хотя есть некоторая двусмысленность и можно сочесть «островов блаженных» квазигеографическим обозначением всего мира, обихаживаемого и объезжаемого Заратустрой: «Есть остров на море – недалеко от блаженных островов Заратустры (...)» (начало гл. «О великих событиях», в части второй).

Числовая композиция двух произведений (число частей, глав, а у Славейкова авторов и стихотворений) также свидетельствует об интертекстуальной связи. Но на этом вопросе сейчас не будем останавливаться. Лишь отметим, что «числовая сознательность» «второго» текста должна составить для нас больший интерес, чем «числовая сознательность» «первого».

б) Еще до составления и издания антологии «На Острове блаженных» литературная личность Славейкова входит в отношения двойничества с личностью Ницше (то ли литературную, то ли биографическую), а также с личностью одного из Ницшевских протагонистов – Заратустры, при посредничестве фиктивных авторов. Олаф ван Гелдерн и Ферхад Меддахи – первые по времени литературные маски-двойники Славейкова.¹⁰ Ван Гелдерна можно расшифровать как частичного двойника трех писателей: Хайнриха Хайне, Ницше и самого Славейкова.¹¹ Персидский двойник Славейкова, Ферхад Меддахи, отсылает к Заратустре, но, полагаю, скорее нацелен на «диалог» Славейкова с Гете и с Фридрихом Боденштедом, чем с Ницше.¹²

в) В «На Острове блаженных» прием двойных двойников (один – фикциональный, другой – историческое лицо) применяется Славейковым систематически. Структура книги порождает ожидание, что за каждым вымышленным поэтом скрывается не только грань фактического автора антологии, но и третьего лица, современника или со-мировика Славейкова.¹³ Структура может осложняться: звено матрицы, произво-

¹⁰ Фиктивная биография ван Гелдерна помещена в одной из предыдущих книг Славейкова. В антологии он мелькает в качестве дяди фиктивного автора антологии.

¹¹ С Фридрихом Ницше эта фиктивная персона связана по крайней мере по двум признакам. По признаку этно-топографическому: неоговариваемая «голландскость» фамилии рожденного в «Грасдорфе в Харце» ван Гелдерна и «польскость» в имени и родословной Ницше, то есть «около-немецкость» обоих. И по признаку сходства их представлений о человеке: оба зависимы от Достоевского и оба обращают внимание на разорванность человека между животным и сверхчеловеком. Ван Гелдерна можно считать и одной (основной?) из призм «ницшеанизации» Хайне Славейковым, о которой пишет Никола Георгиев (Георгиев Н. «Един почтителен манипулатор на Хайне в България», 2000: http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/m_s/haine.htm; та же работа на немецком: Georgiev N. “Ein ehererbietiger Manipulator Heines in Bulgarien”. In: Germanica, 4 Jg., 1997).

¹² Возможный смысл маргинализации ван Гелдерна в антологии «На Острове» и невключения Меддахи в нее – отвести очевидные аналогии и помочь сосредоточиться на глубинных сходствах и несходствах.

¹³ По следующей модели: «В этом образе Славейков выпячивает лирическую сторону своего таланта [нашедшего свое выражение] в направленности стихов сборника “Сън за щастие” [Сон о счастье]; [выпячивает] сходство с немецким поэтом Густав Фалке, давая двоим поэтам сходные характеристики (Груде – и Фалке в “Немски поети” [антологии

дядей двойников, может отсылать не к паре двойников, а к тройке двойников: фикциональный двойник – иностранный автор – автор-сонародник и соперник в литературном поле.¹⁴ Учитывая, что все эти пары и тройки имеют общую точку схода – персону имплицитного автора, можно сравнить персонажную структуру этой книги с иконографической схемой «Дерево жизни» (вариант: «Христос – виноградная лоза»). Имплицитная и двусмысленная реализация сверхчеловека автопортретирует себя, осторожно отсылая к иконе «Дерево жизни».¹⁵

На уровне отдельных биографических очерков точки соприкосновения между соответствующим вымышленным поэтом и Фридрихом Ницше подвергаются нарастающей экспликации.¹⁶

«Немецкие поэты»): (...)» (из комментария Ангела Тодорова к книге, доступно в сети: <http://liternet.bg/publish4/pplsloveikov/ostrov/dore/index.html>).

¹⁴ Вот начало комментария издателя «На Острове блаженных» к статье о фикциональном поэте Спиро Година: «Славейков не раз пишет стихотворные афоризмы и сентенции – жанр, разрабатываемый и другим поэтам (Михайловский, Кирил Христов и др.). Таковы многие из его стихов, вышедших под заглавием “Шаркѝ”, подписанных с вымышленным именем Ферхад Меддах в разных выпусках [журнала] “Мисъл”. Этот жанр усваивается им и под влиянием немецкой поэзии (Гете, Фридрих Боденшедт и др.), подхватывающей пример философской поэзии Востока и часто непосредственно ей подражающей.» (<http://liternet.bg/publish4/pplsloveikov/ostrov/spiro/index.html>).

¹⁵ Мистифицированная антология оказывается и полу-экфрасисом: полу-описанием иконы. Полу-, поскольку отсылка слова к образу недоэкплицирована, даже совсем имплицитна. Причем место Христа в композиции занимает имплицитным автором антологии.

¹⁶ Один из фикциональных поэтов, седьмой по очереди, Нено Вечер, считается комментатором аллюзией на Кирилла Христова, одного из основных младших соперников Славейкова. Но в нем есть и намек на Заратустру: антицерковность плюс пейзажная лирика. Силва Мара, единственная поэтесса антологии и восьмая по очереди, оказывается, согл. соотв. вступлению, автором книги «Афоризмы». Комментатор, узнав в нее подругу последних лет жизни Славейкова, Мару Белчеву, пишет: «У М. Белчевой книги с афоризмами нет. Возможно, делается намек на ее перевод “Так сказал Заратустра”, чья речь имеет афористический характер.» (<http://liternet.bg/publish4/pplsloveikov/ostrov/silva/index.html>, примеч. 12). В очерке о Стамене Росита (девятый по очереди) Ницше выходит на поверхность Славейковского текста: «“У поэзии есть один закон законов – через нее всякий трубит только о том, что чувствует он и как чувствует он. Кто вещатель, не подчиняется, а подчиняет!” Все это Росита подслушал у Ницше, того современного титана, который потерял свой ум в борьбе за “Переоценку ценностей”» (<http://liternet.bg/publish4/pplsloveikov/ostrov/stamen/index.html>). А вот перформативная связь «Заратустры» с антологией-мистификацией Славейкова: «Доля перевел, вместе с своей женой, свою излюбленную в последние годы книгу “Тъй рече Заратустра” Ницше и доказал, что язык Остров Блаженных, считаемый негодным как инструмент культуры, есть язык, который может сказать все и притом так хорошо, как и самые опытные культурные языки. Этот перевод окажет сильное влияние на развитие поэтического языка: то, что подразумевали переводчики и что приманило их переводить эту великую

г) Славейков ведет полемику с младшим конкурентом по литературе, Кириллом Христовым, в ключе ницшеанизированного мифа об Одиссее. «В студии 1906 г. “Болгарская поэзия” Славейков объявляет Христова за не-переплывшего на “*другой* берег”, за оставшегося скитальцем по морю, в плену у Сирен или, точнее, у своего же необузданного и несублимированного гедонистического индивидуализма».¹⁷ Славейков, оказывается, «договаривает» Ницше в таком же ключе, что и русские философы «нео-идеалисты»: в ключе христианского гуманизма и в традиции Достоевского и Вл. Соловьева.

д) Наиболее значимо то, что Славейков переприменяет, точнее преобразует анти-миметический принцип построения «Заратустры»: с фрагментации и мультипликации логической последовательности мысли к фрагментации и мультипликации образа «мыслящего»; переключение с *оптики* он-повествования на *оптику* я-повествования.

Объясню подробнее. Ницше нарушает линейное построение жизни, романа и трактата, строя текст “Заратустры” на афоризмах. Славейков нарушает складность человеческой личности, раздробляя ее на множество личностей. Если Ницше нарушает диаграммический принцип повествования и дискурсивного мышления на полу-иконический (ибо афоризмы, на фоне логического следования, представляет собой сдвиг как раз к иконизму) и тем самым множит единство жизненного пути героя на множество подобных друг другу высказываний героя, так и Славейков множит единство имплицитного автора на множество подобных друг другу эксплицитованных изображений того образа. Импрессионистическая фрагментация повествования и, соответственно, повествующего. Славейков применяет прием Ницше не к объекту, а к субъекту словесной выразительности. Но это вытекает естественным образом из сделанного Ницше: нескончаемые повторения с вариациями в речах Заратустры дают возможность сделать варианты автопортрета, обведя при этом каждый из вариантов жесткой рамкой. Повторяемость

книгу. Значение “Так сказал Заратустра” для развития поэтического языка Острова равно значению, которое в других странах имеют классические переводы Библии.» (<http://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/ostrov/ivo/>). Замечательно, что здесь упоминается и Библия.

¹⁷ См. также характеристику одного из вымышленных поэтов антологии: «Кавела был поэтом, любимым читателями средней руки (...) Но талант поэта спас его от опасности погрузиться и утонуть в мелкой воде. Кавела, хотя и медленно, сбросил с своих плеч свою публику и оставил ее тонуть в мелком, а он перешел на другой берег – откуда он теперь смеется этой “средней руке” и силе ее ничтожества.»

Заратустровых речей¹⁸ переводится с плана сюжета в план имплицитного авторства, т.е.: не только насыщается персональностью, но и приближается к «жизни», к границе между фикциональным и не-фикциональным.

Поэты антологии – ученики Заратустры с точки зрения имплицитного автора-Заратустры и читателя-сверхчеловека будущего. Говоря словами из «Заратустры», осуществляется принцип «смотреть вниз на самого себя» (гл. «Странник»). Имплицитный автор Славейкова смотрит на свои вариантные осуществления. Причем с точки зрения будущего. В очерке о центральном (имплицитно центральном) поэте антологии, Иво Доля, упоминается о событиях в будущем как о якобы уже совершившихся имплицитный автор занимает точку зрения, локализуемую в период после 1935 года. (А год издания антологии – 1910-ый!).¹⁹

¹⁸ Впечатление однообразия при прочтении и «З.» и «Об» получается из нарушения миметизма, за которым, я убежден, имеется и числовое отношение: определенное отношение между числом и амплитудой вариаций. В данных случаях число вариаций относительно большое, амплитуда – относительно малая. (Но в четвертой (и последней) части З. соотношение меняется: меньше проповедей, больше фабулы). Кроме того, значение имеет и такой элемент, как «рамка» «варианта»: у Ницше это чаще всего вводные параграфы соответствующей главы, сообщающие, скажем, об очередном перемещении Заратустры в географическом пространстве фикционального мира; у Славейкова это вводные статейки о поэтах.

¹⁹ «Примерно год до его смерти – 1934 – благородный иностранец, поклонник его поэзии, узнав случайно о судьбе беспомощника-поэта и о его оставленности всеми, забирает его к себе и заботился [В оригинале – переход к форме либо прошедшего времени (перфекта), либо маркированного несвидетельского «модуса действия» (конкретнее – к «конклюдзиву»), Й.Л.] о нем до его последнего часа.» (<http://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/ostrov/ivo/index.html>). Комментар по сути дела обходит эту фантастическую подробность молчанием: «Славейков умирает в 1912 г., более чем за два десятка лет до года, который назначает себе в очерке.» (см. там же). Помещение в антологии сразу после Иво Доли – Бойко Раздялы, с его «Гимнами на смерть сверхчеловека», имеет следующий семантический эффект: «Гимны» воспринимаются как адресованные Доле. Тем самым имплицитный автор косвенно подтверждает свое тождество с сверхчеловеком, с Заратустрой. (Стоит ли говорить, что имплицитность была намеренной.) Но очерк о Раздяля эксплицитно указывает на его же связь с Заратустрой: он назван близким родственником (по духу) З., оба они – безжалостные борцы против глупости. (Привлекается здесь и образ Гейне, «борца с немецкими филистерами», т.е. пополняется третий член структурно-инвариантной триады двойников.) «В прошлом году праздновали 50 лет от его смерти», т.е. автор «Гимнов на смерть сверхчеловека» оказывается хронологическим современником Гейне. Иными словами, поддерживается, в качестве одного из возможных, следующее прочтение: «Ницше до Ницше» пишет гимн на смерть Ницше. Это соответствует пан-хронизму или супер-хронизму «Так говорил Заратустра», а также иконописи. Намеренная путаница усиливается тем, что, почив в 1858 году, вымышленный поэт Раздяля не мог бы

Организация сверхтекста, воплощающего принцип «единство в разнообразии», происходит не на основе сопряжения на уровне материального мира (как в книге «Эпические песни»), не на основе сопряжения на уровне душевного мира (как в книге «Сон о счастье»)²⁰, а на уровне единства и различимости личности, персонального, ипостасного уровня бытия.

е) Анализ стихов подспудно-центрального поэта антологии, Иво Доля, говорит о том, что имплицитное самоотождествление имплицитного автора всей антологии с Христом имеет характер соотнесения, а не смещения или отрицания. Иными словами, в мире антологии есть место и для личности поэта-человека или сверхчеловека и для личности Бога. Нескрываемое богоборчество не превращается в богоотрицание, а тем менее в отрицание существования Бога. Кроме того, без какого бы то ни было потакания толпе, духу толпы, равно как и без отказа от любви к дальнему, утверждается и любовь к ближнему – к отцу, к

повлияться Фридрихом Ницше. Но автор (Славейков) игнорирует эту невозможность и умудряется говорить о различии между Раздяла и Ницше как ни в чем не бывало: «Этот гимн жизни и вечного возобновления является – легко подумает кто-нибудь – эхом и Ницшевской [не ницшеанской! Й.Л.] идеи о “Вечном возврате”. Однако между идеей нашего поэта и идеей Ницше имеется большая и существенная разница. У Ницше возвращается все, что было, и возвращается оно, чтоб снова быть как оно было, без какой бы то ни было перемены; у нашего поэта “то, что было” *есть только материал для стройки будущего дня, ступень к высшему.*» (<http://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/ostrov/bojko/index.html>). Заметим, что Славейков (через фигуру вымышленного поэта, двойника Гейне) додумывает Ницше (как русские нео-идеалисты). Выше в том очерке Славейков отождествляет главную гору на территории Болгарии с «горой Заратустры» и, косвенно, с главной горой вымышленного Острова блаженных. В очерке о другом поэте, Тихо Чубра, Славейков скрепляет связь между вымышленным поэтом, собой и Ницше иным образом: Заратустра оказывается одной из тем переписки между составителем антологии и поэтом Чубра. Что существеннее, Славейков очерчивает разные типы реакции на Ницше и на образ Заратустры. Следующий в антологии поэт, Секул Скъта, подобрал Ницшевское амплуа классического филолога; читая из биографического очерка: «Такой исследователь как Erwin Rohde пользовался исследованиями Скъта для своего сочинения “Das Seelenleben der Griechen” и отзывался лестно о молодом ученом.». У Карена Свасьяна я прочитал, что Роде пользовался, без ссылок, «Рождением трагедии» в своей «Психее». Скъта, кроме к Ницше-филологу, наверное отсылает и к Гете (симптоматический признак – ученый; хотя и эллинист, а не естествовед).

²⁰ От ЭП к СС – интериоризация вещно-сущностно-личностного разнообразия мира. См. истолкование СС как «от родного дома/края до гроба» (см.: Янакиева М. От родния кът до гроба. Пенчо Славейков – “Сън за щастие”. Пловдив: Контекст, 2011). ОБ – репрезентация того разнообразия в персональных (а не вещно-сущностных) формах. Мир личностен, до того, как сущностен и вещественен; это “до” имеет значение онтологии.

другу.²¹ Славейков отмежевывается от Ницше и более заметным образом: в очерке о другом поэте, «Бойко Раздяла», как будто между прочим упоминается, что сверхисторическая задача сверхчеловека²² поручена ему творцом, а также сказано, что «Раздяла», в отличие от Ницше, утверждает не вечное беспеременное возвращение, а возвращение частичное – возобновление – как ступень к высшему.²³

ж) Попробуем обобщить: у Славейкова, как в «На Острове блаженных», так и вне этой книги, происходит дополнение ницшеанских идей (точнее, идей человека и сверхчеловека) с точки зрения, а иногда и с эксплицитной опорой на авторитет русского христианского гуманизма (Достоевский). Кроме того, в «На Острове» происходит персоналистическая обработка афористичности Ницшевского стиля (от афоризмов к характерам-монетам-нагробным портретам²⁴, от означающего фразы «стиль – это человек» к ее означаемому).²⁵

²¹ Последнее из помещенных в антологии стихотворений «Иво Доли», «Запустение (Из «По мосту времени»)), «расчищает место» в эмоциональной памяти для фантазма коллективной личности народа.

²² Закончить начатое творцом (Богом, по разумению и согласно тексту произведения названного «поэта», «Гимны на смерть Сверхчеловека») – до-сотворить мир. В названном произведении, кроме того, опробуются образы персональностей разного количественного охвата, по шкале индивид – коллектив. В этом произведении Борис Йоцов (ук. соч. 1929 г.) видит «опыт соединить *Бога и человека, сверхчеловека и богочеловека, найти царство Божье здесь на земле*» (<http://liternet.bg/publish10/bjocov/pplaveikov.htm>). Находя сходство в духовных путях Ницше и Славейкова (от Шопенгауэровского пессимизма освобождаются при помощи Спенсера и Дарвина), Йоцов указывает на «волю» не к «могуществу», но к «подвигу» у Славейкова. Йоцов пересказывает ««метафизическую» основу поэмы», или мирового цикла по Славейкову, так: Бог сотворяет человека, но, вдыхая ему жизнь, умирает в нем, цель человека – перейти на «тот берег», чтоб своим дыханием соживить Бога.

²³ Понимание Славейковым исторического движения как спиралевидного (не впоследствии очередь видимое в обсуждаемом месте «На Острове блаженных») сближает его с Мережковским, как он понят, напр., Эдит Ключ; сходство между двоими наблюдается в т. наз. «аполлоническом» «наивном» «историзме» (см. <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/?curPos=8>).

²⁴ Каждый из биографических очерков, предпосылаемых подборкам стихов, снабжен портретом соответствующего поэта. Очерк об одном из двух поэтов, представленных только одним произведением, Спиро Година, кончается так: «Портрета е рельеф от надгробната плоча на Спиро Година». Своего рода полу-обнажение приема. (Другой поэт с одним произведением – это Бойко Раздяла с его «Гимнами на смерть сверхчеловека». Две поэтессы в антологии, Силва Мара и Вита Морена, тоже представлены одним произведением.)

²⁵ Выражаясь гиперболически, Славейков взял участников «Тайней вечери» у Заратустры (из четвертой части «Так говорил Заратустра»), сделал их поэтами, подобными, по биографическим и прочим признакам, себе, а порой и Ницше, и предоставил им слово, оформив из их произведений антологию. Написал заново «Так говорил

С точки зрения социологизирующей истории литературы, можно рассмотреть в «На Острове блаженных» образ ставшего (возникшего) либо вызываемого к рождению автономного поля литературы в Болгарии: подобно Эдуарду Мане в поле французской живописи, Слай-веков – программно – «устанавливает множественность точек зрения, которая встроена в самом существовании поля», релятивизирует «суверенную, почти божественную» точку зрения лирического «я»...²⁶ Интеллектуальный фактор персонализма оказывается уместнейшим «инструментом» авторепрезентации социо-культурного процесса.

Другая книга Славейкова, незаконченный «национальный эпос» «Кровавая песнь», требует отдельного рассмотрения. Есть основания считать ее реализацией идеи сверхчеловека в значении коллективной личности. Эта коллективная личность – народ или нация, вырабатывающая в себе адекватность свободе, возделывающая, возвышающая себя до уровня быть достойной свободы.²⁷

2. 0. Русский рубеж веков и Ницше. Согласно Юлии Синеокой, первый русский перевод «Так сказал Заратустра» вышел в 1898 году.²⁸ Первое издание наиболее популярного перевода, юриста, переводчика и популяризатора философии Юлия Антоновского, вышло в 1900 году.²⁹ Отметим разницу: в Болгарии «Заратустру» переводят первоклассные

Заратустра», выбрав в качестве основной структурной единицы творческую личность и ее словесный «оттиск», вместо ритмической группы афоризмов.

²⁶ Бурдийо П. Правилата на изкуството: генезис и структура на литературното поле. София: Дом на науките за човека и обществото, 2004, с. 219 (превод книги: Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1998, 1992).

²⁷ Ср.: «Не достаточно прояснилась и его концепция *болгарского "мессианизма"*. Польский и русский мессианизм, один обожающий слабость, другой – нравственную мощь, но объединяющиеся в своем мистическом национализме, не являются прямым истоком Славейковской мысли. Этот исток скорее в философии Ницше, для которого цель исторической эволюции – сверхчеловек. Странен здесь синтез Славейковым личности и народа. Из слов Дивисила, олицетворенной мудрости национального опыта, чувствуем, что усилия героев направлены на то, чтоб дать возможность народу перейти на другой берег, по ту сторону межи времени, когда он сможет, освободившись от бремени прошлого, направлять свой взгляд только вперед, в будущее. А болгарский народ – народ избранный, избранный судьбой, Богом.» (Йоцов, ук. соч., <http://liternet.bg/publish10/bjocov/ppslaveikov.htm>). Цель избранного народа, народотворца – создать *единого*, Моисея, кто поведет его к «другому берегу». Сочетание ветхозаветного мессианизма и Ницшевской антропологии сверхчеловека.

²⁸ Синеокая Ю. Восприятие идей Ницше в России: основные этапы, тенденции, значение // Русскоязычный сайт о Фридрихе Ницше, <http://www.nietzsche.ru/around/russia/ideas/> («страница» 1 данной статьи; см. абзац 12 из 26).

²⁹ Другие переводы: Изразцова (1913), Акчасова (1906), Дунаевского (1906, неполный), Перельгиной (1903), Эрастова (1900), б.п. (1899). Справка – по электронному каталогу РГБ.

писатели (Белчева, Райнов), а здесь такие лишь сотрудничают при изданиях.³⁰ Согласно тезису Михайло Михайлова, основная причина интенсивной рецепции Ницше российской интеллектуальной элитой в целом и философами-неоидеалистами в частности – это, с одной стороны, факт додумывания Фридрихом Ницше проклятых проблем, известных прежде всего по Достоевскому, но и по Константину Леонтьеву и, с другой стороны, факт беспрецедентно высокой оценки европейским мыслителем русской мысли.³¹ Другие исследователи акцентируют на других причинах. Согласно более или менее принятой точки зрения Бернис Розенталь, после 1904-1905 годов популярность Ницше в России падает.³² Но как раз в последующий период он подвергается более интенсивному нео-христианскому «дописыванию».³³ На мой взгляд, исследователи рецепции Ницше в России (Розенталь, Михайлов, Синеокая, Ключ (Clowes)) недооценивают симптоматичность появления сборника «Веги» (в 1906 году). Нео-христианская и персоналистская (то есть анти-индивидуалистическая) инверсия антропологии и теоло-

³⁰ «В 1900 году опубликовали первое собрание его сочинений на русском языке под общей редакцией А.Введенского [...]. В 1909 году было начато издание полного собрания сочинений Ницше под редакцией Ф.Зелинского, С.Франка, Г.Рачинского, Я.Бермана и при сотрудничестве А.Белого, В.Брюсова, М.Гершензона [...], которое осталось незавершенным.» (Синеокая, укр. соч., <http://www.nietzsche.ru/around/russia/ideas/?curPos=1> («страница» 2), абз. 4 из 39).

³¹ Mihajlov M. “The Great Catalyst: Nietzsche and Russian Neo-Idealism” // Nietzsche in Russia, 127-145 (137-140).

³² Rosenthal, Bernice Glatzer. “Introduction” // Nietzsche in Russia, 3-48 (27-30).

³³ См. статью Михайло Михайлова, но еще и статью Вяч. Иванова «Ницше и Дионис», «что» и «как». Обозначение же «мистический сверхиндивидуализм» из «Предчувствий и предвестий» не менее показательное: прощупывающее персонализм додумывание. А вот и одно из обобщений Clowes: «В этом символистском мифопоэтическом движении Ницше играл роль скорее не “учителя”, а “открывателя возможностей”. Убеждение Ницше, что религиозное чувство и артистический темперамент несовместимы, побуждало его читателей-символистов к тому, чтобы все-таки этот раскол преодолеть. [...] В заключение следует попытаться ответить на важный вопрос: действительно ли представление о Христе-Дионисе представляет собой переоценку христианских ценностей. Не приходится сомневаться, что это так. [...] Если традиционный русский Христос утверждает концепцию отречения и отрицания, то основу образа дионисийского Христа составляет принцип сублимации.» (Ключ Э. Ницше в России. Революция морального сознания. [Дигитальная републикация издания: С.-Петербург: Академический проект, 1999; перевод книги: Edith Clowes, The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914. Northern Illinois UP, 1988], <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/?curPos=11> («страница» 12), абзацы 17 и 19 из 28). Последнее предложение книги: «В обеих ипостасях – критика морали и мифотворца – Ницше явился решающим катализатором обновленного русского порыва к моральному бунту.» (<http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/?curPos=15>).

гии Ницше получает в «Вехах» догматически-лаконическое выражение: «Героизм и подвижничество» (статья Сергея Булгакова).

2. «Заратустра» и «Христос и антихрист» Мережковского. Роль Славейкова в болгарском модернизме и роль Мережковского в русском вполне сравнимы. Творческая зависимость Мережковского от Ницше была общим местом уже для современников Мережковского.

а) Мотивы «Заратустры» обнаруживаемы в «Юлиане Отступнике», первом романе русского модернизма и первом романе трилогии «Христос и Антихрист», еще с первой страницы. Эпизодический образ целебного источника, посвященного Кастору и Поллуксу, пронизывает подтекст романа Мережковского на всем его протяжении. В этом образе и его смыслах можно рассмотреть вариацию на темы из «Заратустры». Например: «Ибо все вещи крещены у родника вечности и по ту сторону добра и зла; а добро и зло суть только бегущие тени, влажная скорбь и ползущие облака» (гл. «Перед восходом солнца»). Здесь же закодирован и глобальный фабульный ритм “Заратустры”: уход в горы – заход в мир, подобие апофеозиса – подобие кенозиса.

б) Юлиана Отступника можно считать портретом Ницше; мотивный анализ романа выявил бы сходства и с Заратустрой, и с литературной личностью Ницше, и с биографической личностью Ницше. Следующие слова Карена Свасьяна можно отнести и к Юлиану Мережковского: «Будем по крайней мере помнить, что философия Фридриха Ницше – это уникальный и всей жизнью осуществлённый эксперимент саморазрушения **“творца”** в человеке для самосозидания в нём **“творца”**, названного **“сверхчеловеком”**. [...] Выбор был сделан в пользу свободы – скажем так: свободы от морали, но и свободы для морали, где мораль изживалась бы уже не командными методами общезначимых императивов, а как **моральная фантазия** свободного индивидуума. Этого последнего шага не сделал Ницше, но всё, что он сделал, и не могло уже быть ничем иным, как подведением к этому шагу.»³⁴ Только надо заменить слово «мораль» словом «христианство». Согласно мнению исследователя творчества Мережковского, Бэрнис Розенталь, «Юлиан представляет собой тот новый человек, кем Мережковский хотел быть».³⁵ Но «даже на вершине своего бунта, в книге,

³⁴ Свасьян К. Фридрих Ницше – мученик познания. // [По изданию Ницше, Сочинения, Москва: Мысль, 1990, с дополнениями по изданию Ереван: Ноян Топан, 1999], дигитальная републикация на русскоязычном сайте о Ницше, <http://www.nietzsche.ru/biograf/analiz/svasian/?curPos=1> (см. ч. 2, «Мы, бесстрашные»).

³⁵ Rosenthal, “Stages of Nietzscheanism: Merezhkovsky’s Intellectual Evolution”, Nietzsche in Russia, 69-93, 74.

почитающей одного из антихристов, Мережковский все еще чаёт Христа»³⁶. После середины 1890-х годов в Мережковском начинается отход от Ницше.³⁷ Принцип двойного двойничества, наблюдаемый нами у Славейкова, применен Мережковским на десять лет раньше, но с меньшей систематичностью. Марк Аврелий – Ренан, потом Юлиан – Ницше. Это собственные двойники Мережковского, в которые он вкладывает, освобождаясь от него, «отрабатываемое» и уже-почти-отработанное душевное содержание.³⁸

в) Петра Первого, первого из трех протагонистов романа «Антихрист (Петр и Алексей)», можно рассмотреть в сопоставлении с Антихристом из «Антихриста».

г) У Мережковского происходит проекция/локализация/инкрустация принципа рекуррентности (фрагментации плюс мультипликации) в историю (Юлиан, Леонардо да Винчи, Алексей Петрович (?), то есть герои трех романов трилогии «Христос и антихрист» – последовательные вхождения Заратустры в мир; в третьем случае персона Заратустры распадается на Алексея и Петра, Тихона можно считать проекцией ученика Заратустры). Славейков персонализирует и территориализирует варьирующую себя проповедь Заратустры. Мережковский территориализирует ее в истории и лишь сдержанно персонализирует.

д) Попробуем обобщить: у Мережковского происходит полу-эксплицитное дополнение ницшеанских идей (человек, сверхчеловек, вечное возвращение) с точки зрения (русского?) христианского гуманизма; постепенной приход к различению типов человекобога и богочеловека и возможности их со-существования, хотя бы и временного, под одним небом (Петр и Алексей; в «Юлиане» они все еще разведены по оси времени: Юлиан живет под одним небом с «тенью» Иисуса Христа, но не с ним): т.е. Мережковский переходит от исключающей дизъюнк-

³⁶ Там же, с. 77.

³⁷ Там же, с. 77 и сл. – Эдит Клюс (Cloves) характеризует этот отход немного корректирующе: как окончательное освобождение от элементов вульгаризирующей точки зрения на Ницше, как признание в нем своего предтечи, как русификацию его «наиболее значительных» идей (Ницше в России. Революция морального сознания, <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/?curPos=7> («страница» 8), абзац 1 и сл., абз. 32 из 36). А вот и вывод, в большой степени совпадающий с выводом Михайлова: «Прочтение трудов Ницше Мережковским побудило его к поиску в русской литературе великой религиозной идеи, чего-то, напоминающего дух дионисийского возрождения. Мережковский нашел, что искал, в идее Достоевского и Соловьева о Богочеловеке, о воплощении вечного в человеке» (<http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/?curPos=8>).

³⁸ Lyutskanov Y. “Expansion, Exclusion and Recurrence between ‘Art as a Means for Salvation’ and ‘History as a Creation of Art’: Dmitry Merezhkovsky and His Close Companions” // Sjani (Tbilisi) 12 (2011), 162-179, 169-170.

ции к дизъюнкции включающей, что, по-моему, является решающим сдвигом от индивидуалистической к персоналистской онтологии; но все это (как и на несколько лет позже у Славейкова) – на полу-эксплицитном уровне художественных образов.

3. 0. От рубежа веков к послевоенному десятилетию. По-видимому, происходит последовательная «ре-территориализация» Ницше или, проще говоря и упрощая, его адаптация к местным интеллектуальным и художественным традициям. В Болгарии это явственно сказывается, например, в стилистике третьего перевода «Заратустры» (Николай Райнов, 1919 г.).³⁹ В России – в том повороте в философии, который ознаменовался возникновением религиозно-философской группы и издательства «Путь». Мне остается дать еще два примера в пользу данного обобщения.

3. 1. Тема сверхчеловека в «Гимнах о смерти сверхчеловека» Славейкова и в «Панихиде на смерть поэта П.К. Яворова» Гео Милева. Сопоставление этих двух произведений на основе их тематического, мотивного и жанрового сходства кажется продуктивным. Происходит ре-территориализация ницшеанской топика (конкретно, топоса сверхчеловека): от гимнов к панихиде, от свехчеловека к поэту, от жителя параллельного мира к соотечественнику и старшему современнику, от аллюзии на нейтральный фон к аллюзии на афишу-некролог, от фантазии о японской бумаге и иллюстрациях руками лучших художников страны к простому орнаменту собственными руками поэта.⁴⁰

3. 2. «Огненный столп» Николая Гумилева: откуда образ столпа? Из оды Державина и из книги Ницше или из Старого завета и из духовных стихов? К чему отсылает образ столпа – к фиктивному Ирану Заратустры или к Персии зороастрийцев, шиитов и суфизма? Я не зря упомянул шиитов: учение о *скрытом имаме* и намек о возвратах Заратустры конгруэнтны. Сознательно или нет Гумилев производит

³⁹ Что касается стилистики Райновского перевода, доверяемся наблюдениям Николовой-Гълбовой (“Тъй рече Заратустра в българските преводни превъплъщения”, с. 361-363 (см. здесь выше, примеч. 3)).

⁴⁰ На поверку «нейтральный фон» оказывается японской бумагой: «Гимны на смерть Сверхчеловека» издавались много раз, но особенно известно издание Стеля, Артаня, 1880, печатанное на японской бумаге, с иллюстрациями наилучших художников Острова.» (<http://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/ostrov/bojko/index.html>). От японской бумаге на бумагу афиши; от лучших художников Острова к простым орнаментам собственной рукой автора-издателя (Гео Милева). С точки зрения собственного хронотопа «Гимнов», «фон» тоже не «нейтрален» – он максимально удален от визуальности и неисторичности белого листа бумаги. «Фоном» оказывается акустический палимпсест софийской церкви Св. Георгия, бывшей до этого языческим храмом, церковью, мечетью.

вариацию парадокса: «и только когда вы все отречетесь от меня, я вернусь к вам». Гумилев пользуется аллюзией на Ницше, чтоб разделить своих читателей на оставшихся в плену у учителя (т.е. самого Ницше, понятого скорее сужающе) и на пошедших дальше (Ницше, дополненного христианским персонализмом); ставя эту ловушку, Гумилев свидетельствует о своей свободе. Причем возможность прочитать «Огненный столп» одним или другим путем зависит от принятия или непринятия, все равно интуитивного или сознательного, действительности дилеммы: героизм или подвижничество?⁴¹

4. Перед тем как закончить, вернемся к болгарскому случаю. Славейков строит, наряду с аристократическо-персоналистским вариантом мифа свехчеловека в «На Острове блаженных», и его националистко-коллективистскую версию в «Кровавой песне». В совмещении сказывается не только небольшой ресурс болгарского литературного поля, но и скрытая программа классики раннего модернизма – сочетание аристократизма и кенотизма (народничества).⁴² В Мережковском она проявляется в конструировании христианской общественности, в Славейкове – в конструировании национальной общественности. Подобие же пролетарско-коллективистского мифа Горького и Луначарского⁴³ можно ожидать в Болгарии у Гео Милева. Но и у него, как у Славейкова, параллельно осуществляются индивидуалистская и коллективистская версии мифа свехчеловека. Причем индивидуалистская версия претерпевает территориализацию (осмысление через местные художественные формы – православная похоронная служба, иконопись, фольклор обнаруживающий местный/региональный христиано-языческий синкретизм; точнее – взаимоосвещение мифа и этих форм), а коллективистская – де-территориализацию: от националистической к марксистической адаптации.

⁴¹ Подробнее см. в работе: Люцканов Й. «“Огненный столп” Николая Гумилева в свете духовных стихов и книги Павла Флоренского “Столп и утверждение истины”» // Wiener Slavistischer Almanach (München) 68 (2011), 55-73.

⁴² Lyutskanov, “Blessed Companions: Monumental Solitude in the Early Russian and Bulgarian Modernisms” (рукопись). Расширенная версия доклада, прочитанного на конференции High and Low: Second bi-annual conference of the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies, Познань, сентябрь 2009 г.

⁴³ «То, что ницшеанский миф – это аристократический и индивидуалистический миф Свехчеловека, а миф Горького и Луначарского – пролетарско-коллективистский миф Свехчеловечества, имеет, на наш взгляд, второстепенное значение по сравнению с их общими корнями...», – таков вывод известного итальянского слависта В.Страда (Синеокая, «Восприятие идей Ницше в России» «страница» 3, <http://www.nietzsche.ru/around/russia/ideas/?curPos=2>, абз. 19 из 30).

Заканчивая, попробуем дать пример Ницшевого высказывания, которое могло бы, на наш взгляд, спровоцировать в режиме реакции персоналистское самоопределение.

Часть третья, гл. «Перед восходом солнца»: «Поистине, это благословение, а не хула, когда я учу: “над всеми вещами стоит небо-случай, небо-невинность, небо-неожиданность, небо-здор”. / “Случай” – это самая древняя аристократия мира, ее возвратил я всем вещам, я избавил их от подчинения цели. [...] над ними и через них никакая “вечная воля” – не хочет». Заменить «случай» «личностью» и получится – Бердяев или Шестов. Попробуем перевыразить более учено, по Виндельбандту. Мир случая – это мир, выполненный полностью в «идеографическом» порядке, мир, в котором нет участков, к которым «номотетический» подход был бы уместен. Только останется ли идеографический миропорядок лишь изнанком порядка номотетического, останется ли «случаем», или окажется чем-то овершенно разнопорядковым – «личностью»?

Обобщая свои наблюдения, скажем: ранний модернизм, спровоцированный и импульсируемый Ницше, пришел к ясному сознанию, что в мире есть место и для личности преодолевающего себя человека, и для личности Бога. Пост-символизм же пришел к мысли, что под небом хватит места для более, чем одной выходящей из своих границ человеческой личности, и что она может находиться почти рядом, или хотя бы, не в параллельном мире блаженных островов и условного Заратустры: ею может оказаться поэт предыдущего поколения или друг.

SUMMARY

RECEPTION OF NIETZSCHE AS A CATALYST FOR NEO-CHRISTIAN PERSONALISM IN EARLY 20TH CENTURY BULGARIA AND RUSSIA

I have examined works of four writers: two of them representing early modernism (or pre-symbolism/first generation of symbolists) (Pencho Slavejkov and Dmitrij Merezhkovskij) and the other two post-symbolism (Geo Milev and Nikolaj Gumil'ov). I have tried to show that neo-Christian personalism, catalysed by the reception of Nietzsche's works and life, underwent two main phases: the phase of discriminating between “Man-God” and “God-Man” types of personality (and a subsequent choice of either the one or the other) and the phase of “re-territorialisation” of their background (or: of overcoming of the disconnection between mimetism and

abstraction in addressing them). I tried to outline commonalities and differences between the Bulgarian and the Russian cases, relying on my previous attempts to juxtapose/compare the two early modernisms and trying to draft a common frame for juxtaposing the two post-symbolisms. In attempting this, I focused on the first of the mentioned phases, the reception of “Also sprach Zarathustra” serving as my test-case.

Nietzsche’s role as a catalyst for the Russian “neo-idealist” philosophy was shown decades ago, in Mihailo Mihailov’s contribution for the 1986 volume devoted to the reception of Nietzsche in the early 20th century Russia. I was able to give, if not abundant, evidence that the kind of attitude towards Nietzsche characteristic of the neo-idealists (Berdjaev, Frank, Shestov et al.) was prefigured by Merezhkovsky already in the mid-1890s; and that the personalist dominant within neo-idealism is worth stressing, in particular with regard to its attitude to Nietzsche. I pointed out and briefly explained the relevance of the concept and the issue of “re-territorialisation” against the context of neo-Christian personalism and of reception of Nietzsche. As a whole, I hope I have succeeded to check the validity of thus modified and expanded Mihailov’s conclusions with regard to early 20th century Bulgarian culture, expanding my earlier comparative research of the Russian and the Bulgarian literary modernisms.

НИЦШЕ КАК ПРЕДТЕЧА СОВРЕМЕННОСТИ

Key words: *prophecy, form, content, love to the neighbor, love to the far, revaluation of all values.*

Психолог, намеревающийся принять участие в университетской конференции (секция «Ницше - психолог»), оказывается перед трудным выбором. Изобилие отменного материала не позволяет ему остановиться: от каждого наугад прочитанного предложения почти произвольно тянутся нити в различные проблемы, отрасли или школы психологии. Тончайший психолог и душевед, разбросавший в своих трудах бесценные прозрения в познание психических функций (сознания, мышления, ощущения и т.д.), психологии личности, психологии масс, психологии развития, психологических проблем аксиологии, религии, истории и даже методологических проблем психологии. Психолог любого направления может почерпнуть идеи для своей области, и не случайно, что Ницше окрестил себя «первым психологом». Уже только на основании того, что, как заметил Цвейг, «каждому “нет” он противопоставляет “да”, каждому “да” – властное “нет”», т.е. путем выявления “неуравновешенных противоположностей” текстов Ницше (а психика функционирует именно на основе данного принципа) при желании можно плодотворно развить категориальный аппарат психологии.

Мы попытаемся проследить некоторые из гениальных предвидений Ницше до того, как ему стали ненавистны свет и вершины собственного сверхсознания (до болезни), и поэтому (свято место пусто не бывает) стал родственен мрак низшего бессознательного, для выхода из которого ему не хватило душевных сил. Не хватило, потому что слишком большая была амплитуда их раскачки, слишком страстно желал он свободы от общепринятой морали, слишком сильна была боль «за дальнего», которая, в конечном счете, есть ничто

иное как боль «за ближнего», потому что если боль за «ближнего» входит в круг эгоистического интереса («ближний», если он не окончательная нелюдь, всегда найдет способ отблагодарить за боль, а значит, налицо форма психологической выгоды для болеющего за него), то боль за «дальнего» выходит из круга выгоды и приобретает легкую поступь. «Добродетели наши, - пишет он в «Веселой науке», - должны иметь легкие ноги, словно Гомера стихи, приходите и тотчас *уходить!*». Чураясь тяжести добродетели, Ницше не позволял «ближнему» себя любить, по крайней мере, не делал для этого ничего и даже делал противоположное, из-за чего легко прослыл индивидуалистом и аскетом, неким гением-изгоем, как сказали бы бихевиористы, крайне дезадаптированным.

«Все худшие инстинкты человека - ненависть, гнев, жестокость, непокорство, жажда мести - облагораживаются и освящаются, - пишет С. Франк, - если импульсом к ним служит “любовь к дальнему”, точнее говоря, во всех этих чувствах характерна именно их эгоистическая, антиморальная природа, и когда эту последнюю заменяет моральное побуждение любви к дальнему, они обращаются в свою собственную противоположность. Когда страсти человека основаны на моральных импульсах, его гнев становится негодованием, жажда мести - стремлением к восстановлению поруганной справедливости, ненависть - нетерпимостью к злу, жестокость - суровостью убежденного человека»¹. Подобный моральный «реверс» не был прощен «ближними» и до сих пор не прощен «дальними». Более того, современность в лице, например, создателей и практиков НЛП совершила возвратное превращение: техника рефреминга отменяет всякий интерес даже к «ближнему» (о «дальнем» говорить не приходится). «Только ты достоин успеха, благоденствия и счастья, мы переформируем твою боль и страдания за другого так, что ты станешь в отношении них форменным манкуртом!» - вещают нлписты и добиваются эффекта. Если ницшеанская любовь к «дальнему» есть уже очищенная любовь к ближнему, ради которой он и отмечает обычную, непосредственную и «слишком человеческую» любовь к ближнему, то современность загрязнила любовь к ближнему всем мыслимым мусором - от рафинированной психологической выгоды до откровенного хищни-

чества власть придержащего: «все только мне, моей семье и лояльному мне клану».

В итоге, голос Ницше, как глашатая непорочной любви к «дальному», оказался гласом вопиющего в пустыне. Мир в лице обывателя, олигарха, политика, полит- и психо-технолога каждый час клянется в любви к ближнему, загрязняя этой любовью мир, не подозревая, что только любовь к дальнему очищает его от непомерно разросшегося эгоизма и индивидуализма. Надвигающаяся болезнь Ницше открыла ему тайны низшего бессознательного, и, ужаснувшись, он поспешил предупредить мир о разрушительной особенности любви к ближнему, презревшей любовь к дальнему, на что мир отозвался тотальной любовью к «ближнему» со всеми нечистоплотными спутниками таковой «любви». О том, что эта нечистоплотность расцвела пышным цветом, с оскорбительной откровенностью свидетельствуют, например, социальные, политические, экономические, образовательные, культурные и межличностные отношения в сегодняшней Армении.

Ницше объявляет *guerre mortelle* - войну на уничтожение всему нечестному и физически нечистоплотному: «Самую глубокую пропасть между двумя людьми, - пишет он, - образует различное понимание чистоплотности» (даже больным, в состоянии абсолютного развала личности, он наслаждается и улыбается при купании). Столетие с четвертью спустя нечестность расцвела пышным цветом, а человечество, не считая исключений, разделилось на два враждебных лагеря: тех, кто принял эту нечестность как модус существования и тех, кто, питаясь из исчерпавшего себя источника традиций прошлого, яростно ненавидит первых.» Сам же Ницше ненавидит их обоих: «Ненавистны мне все, для которых есть только один выбор: быть злыми зверями или злыми укротителями зверей; близ таких людей я не стал бы строить себе хижину»¹. «Злые укротители» озверевших олигархов, коррумпированных судей, обнаглевших церковников, карманных воров, возомнивших себя правителями, угорелых чиновников, профессоров «кислых щей» и прочей нечисти, при условии, если они отличаются от «злых зверей» только выцветшими и застывшими нормами и ценностями прошлого, мало в чем превосходят

«зверей», а если быть по-ницшеански честными, даже ниже этих зверей. В той же честности «звери» опережают «укротителей», потому что получившим свободу «зверям» действительно невдомек, почему они должны действовать под диктант общепризнанной морали, остановиться в воровстве и насилии, если в собственной душе они не могут найти достаточных оснований для человеколюбивой мотивации, в то время как практичность противоположной мотивации доказывается с каждым прожитым днем: лизоблудствуй, чтобы получить должность, обмани, чтобы стать богатым, предай, чтобы быть успешным, спихни слабого твердой ногой и не только не будешь мучим угрызениями совести, но и приобретешь кучу наслаждений. Жизнь доказывает универсальность принципа «все дозволено», а конкуренция, основанная на социальном дарвинизме, дает свои плоды.

Но факт также другое: развитая до упора конкуренция и имморализм превращает совместное проживание людей в абсурд, после чего человек начинает смутно подозревать, что социальность, общность, взаимопомощь и эмпатия также, если не единственно, могут быть рациональными и практичными. Последнее Ницше не высказал прямо, но подвел пути к пониманию этого. Он настолько пророчески предрек грядущую дегуманизацию, настолько категорично объявил себя имморалистом, что побудил к противоположной интенции своего «похода против морали», которая, будучи высказанной, звучала бы следующим образом: «Скорей бы имморализм достиг своего невозможного предела, чтобы наконец все убедились бы в его несостоятельности!». «Этой книгой начинается мой поход против морали, - пишет он в «Ессе Ното», не то, чтобы в ней, хотя бы едва чувствовался запах пороха – скорее в ней распознают совсем другие, и гораздо более нежные запахи, особенно если предположить некоторую тонкость ноздрей»¹. «Тонкость ноздрей» предполагает за объявленной нечистоплотностью и аморальностью услышать преподанную тоску по чистоте и морали, однако мир услышал только грубый запах «пороха», т.е. взаимного уничтожения и поглощения.

Также другим своим положением Ф.Ницше пророчески вторгся в современность. Впервые громогласно заявив о «переоценке всех ценностей», он предрек возмутительное смешение всех понятий и

методичное вымывание из сознания современного человека различий между добром и злом, безобразным и прекрасным, мужским и женским, нормальным и патологическим. Пример: британский полицейский, написавший на своей частной facebook страничке о том, что он считает нормальной семью, созданную мужчиной и женщиной, был обвинен в гомофобии и был вынужден извиниться. Тотальная, неразборчивая и размазанная толерантность маскирует цинизм отношения современного человека к ценностям как таковым, и речь идет уже не о аксиологичности или антиаксиологичности, но о форменном сумасбродстве. Другой пример: преподавательницу русского языка в одном из американских университетов обвинили в дискриминации, когда она в качестве примера сложно-подчиненного предложения продиктовала: «Юноши вышли на улицу, чтобы поглядеть на красивых девушек». «Как же, - сказали ей, - вы оскорбляете некрасивых девушек, и они могут обидеться!». И это все на фоне полнейшей дегуманизации в политике, образовании, армии, на фоне расцвета немотивированного насилия, педофилии и полнейшего уничтожения субъекта и объекта какого-либо почитания. В работе «Злая мудрость» Ницше недвусмысленно указывает на это: «Через *почитание «страсти»* становятся *добродетелями*. А *добро и зло* отличаются друг от друга иерархией страстей и господством целей»¹. Но не это различающее добро и зло положение Ницше исполнилось, а другое – «быть по ту сторону добра и зла», как не исполнилось начальное библейское напутствие «змея»: «откроются глаза ваши, и вы будете как боги и знающие добро и зло». Зато исполняется противоположное: «закроются глаза ваши, будете как звери и не различите добро и зло»*. Уже из осознания этого превращения логично заключить к тому, что против рода человеческого одновременно восстают не одна, а две «змеи», каждая из которых ведет человека в противоположные стороны, но, невзирая на резкую полярность интенционального вектора этих двух («будете как боги» и «будете как звери»), они

* Если первое, Люциферическое грехопадение, принесло человечеству познание добра и зла - "Вы будете, как боги, и будете разли-

чать добро и зло", - второе Ариманическое грехопадение, затуманивает человеку это познание и рождает моральную слепоту, которую Р. Штейнер называл "моральным безумием": вы будете, как животные и не будете знать, что такое добро и зло. (И. Тауц, «Вторжение сатанинского Вопросы национал - социализма в свете оккультизма», <http://bdn-steiner.ru>) совпадают в главном: оба ведут человека к деградации и гибели.

Обесценивание тысячелетних европейских ценностей, считает Ницше, должно произойти вследствие изымания, на манер ризоматической логики, самой стержневой ориентации на истину: «...не исключена, к сожалению, возможность, что эта эпоха будет страдать недостатком строгой и возвышенной справедливости, короче – отсутствием благороднейшей сердцевины так называемого инстинкта истины»¹. Не последней причиной такого (уже окончательно наступившего) грядущего он видит в потере здорового инстинкта, позволяющего разбираться в явлениях. Тема развивается на примере расколотости духа немецкого народа между содержанием и формой, при которой «форма является лишь простой условностью, маской и притворством», влекущей за собой «нечувствительность к проявлениям варварства», «привычку относиться к действительным вещам несерьезно», а также «пассивность и индифферентность»¹. В погоне за формой «само содержание, которое, согласно предположению, ничем не проявляется вовне, может при случае совершенно улетучиться, а между тем отсутствие его снаружи совершенно не было бы заметно, как незаметно было раньше его присутствие»¹. Более точно невозможно спрогнозировать: спустя сто с лишним лет в погоне за демократией, правами человека и в пылу противостояния тоталитаризму почти окончательно «выплеснуто» содержание, которое для сегодняшней Европы из всех сил пытаются подставить неевропейцы. Великий европейский взгляд сужается по мере, с одной стороны, веяния американизма, а с другой, - расширения мультикультурального тела, чему вторит различно понимаемая этимология слова (*Europi*, греч. широкий взгляд) — *ευρος* οψ, но связывается также с корнем *ebr-* в слове *hebrew* – *евреи* или *eur- evrei* итальян. и *arb-* обозначает «араб»). «Мы, *добрые европейцы* и свободные, *очень свободные умы*», - иронизирует Ниц-

ше, и сегодня ясно, настолько «очень», ибо доброта преобразилась в размазанность, а свобода - в разнузданность. О.И. Рёснер, анализируя положение дел в современной Норвегии после трагедии на острове Утойя, «когда лишь *один* человек, убийца, оказался способным перевернуть счастье с ног на голову», за фасадом картины (тонны живых роз в память жертвам, идущие рядами поющие люди, включая членов правительства вместе с королевским семейством, выступления популярных артистов и пр.) видит совершенно иное: «людей сгоняет с толпу *страх* - страх перед внезапно обнажившейся *истиной*». «Благодепствующая патологическая нормальность» (К.Скаген) огораживается от реального мира формой, с которой без конца возятся и которая не имеет ничего общего с содержанием. Чего стоит, например, возня с буквенным обозначением слова «демократия»? «Важно помнить, - продолжает О.И. Рёснер, - мы имеем дело как раз с *демократией*, с ее *законным противодействием* знанию истинного положения дел. В чем же тогда ее, демократии, суть? А суть эта в *эгоизме* уменьшенного до повседневной функциональности "я", прячущегося за точно такое же соседское, маленькое "я". Суть демократии - в нагромождении внешне неодолимых препятствий на пути индивида к его большому, вечному *Я*. Демократия не есть "власть народа", а "демократические права" ограничивают каждого лишь его внешней ролью. И сама святая святых демократии, свобода слова, отворачивается, собственно, от *свободы*, попросту не зная, где ее искать. Тогда прекращаются и сами поиски, уступая натиску стереотипа и нормы. Нормальная, вполне нормальная демократическая Норвегия. Среди прочно укоренившихся среди норвежцев стереотипов общения выделяется привычка отвечать на вопрос "как дела" исключительно "как нельзя лучше". Если ответить, например, что "дела идут из рук вон плохо", это будет воспринято как *крайний негативизм*, как нечто враждебное обществу и собеседнику, как своего рода вызов повседневности. Для сравнения: в Северной Корее официально запрещено плохо отзываться даже о погоде. Вопрос недоумевающего: как насчет демократического «плюрализма мнений»? А так, что *мнение* как таковое *мешает* «общему ходу дел». На практике «мнение» давно уже

отменено, есть только «сообщения», ставящие индивида «в известность»¹.

Примеров того, как форма сглатывает содержание, - уйма, условный и «общий ход дел» вытеснил жизненный дух и дух жизни. «Я удостоверяю здесь определенно, - пишет Ницше, - что то единство, к которому мы стремимся, и стремимся с большой страстностью, чем к политическому объединению, есть немецкое единство, единство немецкого духа и жизни, основанное на устранении противоположности между формой и содержанием, внутренним миром и условностью»¹. Все глубокие и обширные умы столетия, - считает он, - Наполеон, Гете, Бетховен, Стендаль, Гейне, Шопенгауэр и даже Вагнер, не понимавший сам себя, - стремились подготовить путь для этого синтеза. В чем же видит Ницше путь достижения синтеза? Определенно не в политике - его отношение к сильным мира сего и различным политическим концептам известно: «Как только люди пытаются понять друг друга и объединиться для общего дела, они оказываются в плену безумных универсальных концептов, собственно, даже самих звуков языка, и, вследствие этой невозможности для них передать друг другу свои мысли, все, что они делают вместе, несет на себе печать этого взаимного непонимания, отвечая не их реальным нуждам, а только бессодержательности тиранизирующих слов и понятий; так что ко всем прочим страданиям человечества добавляется страдание от *условности*, иными словами, от общей согласованности в словах и поступках при несогласованности в чувствах»¹.

Вовсе не презрительное («последний антиполитический немец», но с которого «начинается на земле большая политика»), а доверительное отношение испытывал он к образованности (в настоящем смысле слова, а не в смысле «филистера образования») и образованию, затвердевшую систему которого пытался оживить так, чтобы органически сливались форма и содержание. В письме к Ричлю он сообщает о том, что готовит меморандум для представления канцлеру Германии Бисмарку, поскольку «позорным образом» была упущена возможность создать институты, которые могли бы послужить основанием для возрождения немецкой культуры (в частности имелась в виду

возможность основать по всем статьям новый университет в Страсбурге). Он даже считает, что его проекту могут оказать содействие доминирующие политические силы Германии, несмотря на то, что высшие учебные заведения Германии, вместо того, чтобы служить интересам науки, по сути служат интересам государства. Однако, как замечает В. Каплун, он «ни словом не упоминает ни о системе административного управления учебными заведениями, ни о конкретной методике преподавания, ни о выборе конкретных учебных дисциплин или расписании. Сам жанр лекций должен меньше всего напоминать жанр академического доклада. Университетская культура, к которой принадлежит в этот период сам Ницше, предполагает среди прочего использование строго определенного языка, определенных средств выражения и коммуникации, которые Ницше не по душе, и он пытается трансформировать эту культуру изнутри: «Как возможно бороться с академическим педантизмом, претендующим на роль хранителя классической культуры, а на деле иссушающим ее и превращающим в ложную культуру, как возможно противопоставить декоративной академической культуре подлинную классическую культуру, если тебе приходится пользоваться теми же самыми принятыми в университетской среде средствами выражения и коммуникации? Во-первых, подлинное образование не должно рассматриваться как *средство*, обеспечивающее последующее достижение утилитарных целей; наоборот, оно само является целью и должно рассматриваться как *самодовлеющая ценность*, по отношению к которой все остальное служит только средством; во-вторых, оно является подлинным, потому что соответствует «вечным и неизменным намерениям природы»¹. Поэтому осуществление его *возможно*, несмотря на мощную противоестественную тенденцию, характерную для существующей системы образования. Причем в образовании особая роль должна принадлежать музыке. В период подготовки цикла докладов «О будущем наших образовательных учреждений», Ницше пишет Э. Роде: «Стоит мне только подумать о том, что какая-нибудь сотня людей из ближайшего поколения получит от музыки то, что получаю от нее я, как я ожидаю появления совершенно новой культуры». Не продолжая тему, отметим, что идеальная «самодовлеющая

ценность» образования трансформировалась в самодавящую материальную ценность любой ценой, подлинность - в искусственность, а «вечные и неизменные намерения природы» - в сиюминутные и переменчивые намерения чиновников от образования. И это отнюдь не «овидиево превращение» последней четверти века - к этому методически шли последние четыре века.

Таким образом, современный мир в ракурсе стремительного опрокидывания базового паттерна культуры представляет собой воплощенную в реальности картину мира, которая впервые возникла в сознании Ницше. Выход он видит в образовании и образованности нового типа.

Գայանե Շահվերդյան
Երևանի պետական համալսարան

ՆԻՑՇԵՆ ՈՐՊԵՍ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԱՐԳԱՐԵ

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ժամանակակից աշխարհում տեղի ունեցող գործընթացները և դրանց ուղեկցող անձի հոգեբանական խնդիրները կարող են դիտարկվել որպես Նիցշեի հանճարեղ կախատեսումներ.

- մինչ այժմ գնահատված չէ եսասիրությունից զերծ սերը հեռավորի հանդեպ, այն դեպքում, երբ մերձավորի հանդեպ սերը ձեռք է բերել գիշատիչ հատկանիշներ,

- բոլոր արժեքների վերաարժևորումը հանգեցրել է իմաստային և վարքային նախկին ուղենիշերի կորստին, որի արդյունքում խառնվել են բարու և չարի, գեղեցիկի և տգեղի, նորմայի և ախտաբանականի հասկացությունները,

-աշխարհը բաշխված է «չար գազանների» (ովքեր ունեն իշխանություն և փող) և «գազանների չար սանձահարողների» (ովքեր պայքարում են առաջինների դեմ) միջև,

- ամենուրեք (կրթության, քաղաքականության, միջանձնային հարաբերությունների, մտածողության, վարքի, խոսքի և այլնի մեջ) ձևը ջախջախիչ կերպով հաղթել է բովանդակությանը:

NIETZSCHE AS A PROPHET OF MODERNITY

SUMMARY

Processes taking place in the modern world and its related psychological problems of person can be considered as the implementation of some brilliant foresight Nietzsche:

- Still not understood love to far without selfishness, while love to neighbor acquired predatory traits;
- Revaluation of all values leads to the loss of the former orientations of sense and behavior, resulting in a mixed concept of good and evil, beautiful and ugly, normal and pathological;
- The world was divided between the "evil beasts" (who have power and money) and "evil beast bamer" (who are fighting against the first);
- Everywhere (in education, politics, interpersonal relationships, thinking, behavior, speech, etc.) the form has a crushing victory over the content.

НИЦШЕАНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ В РОМАНЕ ЧАКА ПАЛАНИКА “БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ”

Key words: *split personality; God and father; three phases; novel-metaphor.*

Человек богаче, чем он думает. Он носит
в теле материал для различных личностей.
Он принимает за характер то, что относится
лишь к личности, к одной из наших масок.
Фридрих Ницше

Писатель и культуролог Хорхе Луис Борхес, создатель постскриптума к своду всей мировой литературы, микроновеллу “Четыре цикла” завершает словами: “Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их – в том или ином виде”¹.

Одна из таких “историй” - вечный сюжет искушения души, борьбы за нее и в ней самой, гибели ее или спасения. Вспомним рассказанное в Новом Завете о том, как не поддался ни одному искушению Христос, но ведь Христос был Сын Божий, или Богочеловек. Человек же – в Ветхом Завете – искушению поддался, и раздвоился для него мир, и раздвоился он сам на добро и зло, и борьбой этих двух начал терзается и мир, и душа человеческая. Потому и, как бы мир ни менялся, литература вновь и вновь варьирует, все более их углубляя и утончая, вечные темы искушения и раздвоенности души.

Уже в литературе XX века, пронизанной глубоким психологизмом, подпитанной новейшими открытиями в сфере психоанализа, читатель найдет тому много примеров. Страдающий “раздвоением личности”, мечущийся между двумя своими ипостасями – волка и человека, предстает и герой признанного культовым романа Германа

Гессе “Степной волк”, романа, ставшего отражением внутренних переживаний своего создателя, дуализма его собственной души.

В формировании мировосприятия как самого Гессе, так и его героя, важную роль сыграла философия Фридриха Ницше, который “выстрадал нынешнюю беду заранее, раньше, чем на одно поколение”¹. Ницше, тосковавший по цельности человеческой личности, по “добродетели в стиле Ренессанса”, отсылает нас к греческому понятию “КАЛОКОГАТИЯ”, когда между “добрым” и “прекрасным”, моральным и эстетическим отсутствовала четкая граница. “Прекрасное лицо или телосложение могло считаться свидетельством прекрасной души”¹. И только начиная с греческого мыслителя Сократа, согласно Ницше, моральные ценности были противопоставлены “жизни”, которая в результате была обесценена, и произошло **“удвоении” мира.**

Еще герой русского гения - Достоевского, Митя Карамазов, рассуждал о непримиримом столкновении идеала *Содомского с идеалом Мадонны*, когда местом битвы становятся сердца людей. Так, микрокосм – душа человека – вбирает в себя сложности “удвоенного” мира, весь дуализм и противоречия времени, в которое ему довелось жить...

В свою очередь, для теоретика американского романтизма Ральфа Уолдо Эмерсона любая история оказалась бы неполной, если не включала бы в себя чего-то от зороастризма. Между тем, контекст не позволяет определить, “имел ли он в виду просто те рецепты мудрости, которые нашел в “Зенд-Авесте”, или полную динамики борьбу противостоящих сил, драматическое выражение которой позднее нашел в своем Заратустре Ницше”¹.

Для завоевания истины, по Шиллеру, необходима смелость – “чтоб перейти границы действительности”,¹ что согласуется с утверждением Ницше о необходимости “мужества, чтобы вступить в область запретного”¹.

Выйдя из *лабиринта тысячелетий*, “современный” человек приходит к неутешительному выводу: “Я в безысходности, я – это Все, что пребывает в полнейшей безысходности”¹. Состояние безысходности, тотальная девальвация смысла жизни – удел героев совре-

менного американского писателя Чака Паланика, удел тех, кому предстоит пройти чисто ницшеанский путь *трех превращений*, чтобы в испытаниях закалить характер и высветить перспективу.

А до тех пор переживающему диффузию идентичности (“В нас нет реальных нас... и никто не за что не в ответе”¹) паланиковскому герою не остается ничего, как только нажать на спусковой курок: “и это все же лучше, чем нормальная жизнь”¹. И вот, пока “все идет заведенным порядком”, и “ты в безопасности, потому что находишься в рамках своей культуры”,¹ то живешь, обуреваемый “жаждой физической власти и собственническим инстинктом”, заставляющим людей “обустраивать их семейные гнездышки” (стр. 67). Между тем, происходит подмена ценностей, и жертва во имя “блага (или “истины”, или “света”, или “царства божия”)¹ оборачивается погоней за благами исключительно материального толка.

Но если, как замечает Паланик в другой своей книге, весь мир – это *катастрофа, которая ждет своего часа, чтобы случиться* (Чак Паланик. Уцелевший.) и верен тезис сартровского Антуана Рокантена, что покорность природы – это “не покорность, а лень”, что “законы для нее не писаны”¹, и она полна сюрпризов, порой невообразимых и наполненных *жутким смыслом*, то при таком возможном раскладе ничего не остается, как через невыносимую боль – щелочной ожог, последний поединок Тайлера – погрузиться в экстатическое состояние и “дойти до точки” (стр. 123), превращая боль в инструмент к самопознанию, и погибнуть (если ты сострадатель и слаб) или, подобно мифологическому Фениксу, переродиться, восстав для новой жизни, ибо “высшее здоровье заключается в способности преодолевать болезнь и боль”¹.

Modus operandi паланиковского героя – заповедь ницшеанского Заратустры: “Ты должен самого себя сжечь в собственном огне: как ты можешь возродиться, если не обратишься в пепел”¹. И поскольку, чтобы прозреть, необходимо «уничтожить себя» и «только потеряв все, мы приобретаем свободу» (стр. 27, 112), в таком случае герой Паланика готов идти до конца, уравнившись в правах с античным Диогеном – через отказ от собственности, затем со средневековым

Оригеном – через отказ от мужественности, и руководствуясь как девизом крошкой-хайку:

Лишившись гнезда,
Птица весь мир обретает.
Жить ради жизни. (стр. 102)

По определению Кьеркегора, человеческая свобода подразумевает способность отделяться от самого себя; в свою очередь экзистенциальный психолог Виктор Франкл полагает, что *свобода стать иным* складывается из способности «постоянно выходить за пределы самого себя»¹ или, по Ницше, вступления в *область запретного*. Тогда крайняя форма для осуществления свободного выбора – это расщепление сознания, проводящее водораздел между пребывающими в вечном противостоянии двумя составляющими человеческой сущности.

Еще древний Сократ признавался, что «не склонен задумываться о природе таких существ как Пегас или Горгона, по той причине, что он еще не вполне разобрался в себе самом: не чудовище ли он почище Тифона или он существо скорее мирное и простое, по своей натуре даже в чем-то причастное божественному»¹.

Чтобы показать непостижимое противостояние двух диаметрально противоположных сущностей в человеке, Борхес в свою очередь прибегает к фигуре сна. По одному из учений Глена «пока мы спим здесь, мы бодрствуем в ином мире, и, таким образом, каждый человек – это два человека»¹. Так, именно во сне персонаж Паланика, страдающий от мнимой бессонницы («Всю ночь думаешь: сплю я или нет? Спал я или нет?») (стр.164, 273), типичный представитель касты *белых воротничков*, некогда *славный малый* реинкарнируется в диктатора Тайлера Дердена, поставившего перед собой задачу «освободить мир от груза истории», установить «анархическую бюрократию», «организованный хаос» (стр. 198), вынудить человечество «погрузиться в спячку и ограничить свои аппетиты на время, необходимое Земле на восстановленное ресурсов» (стр. 209). Образованный, с духовным наполнением, но зажатый в узкие рамки общества потребления, задыхающийся в окружающем секуляризованном мире герой Паланика предстает по началу *верблюдом*, перед которым открывается волнительная перспектива преображения во *льва* с подачи

своего властного alter-ego, этакого ницшеанского сверхчеловека – *белокурой бестии* Тайлера Дердена. Пока же безымянному герою Паланика необходимо пройти труднейший путь инициации – через горнило своего собственного детища – бойцовского клуба, чтобы, проанализировав себя, поставить себе диагноз – диссоциация личности и, воссоединившись со своим alter-ego, обрести **имя**¹.

Но вначале, следуя завету экзистенциального философа, утверждающего, что «нужно быть загадкой, и не только для других, но и для себя»,¹ автор, давая читателю неявные подсказки, своего персонажа держит в полном неведении о происходящем, когда «самый ужасный обман – тот, о котором обманутый даже не догадывается, оставаясь замороженным самой переменной одежды и декорацией»¹. Герой, словно ориентированный на сценарную матрицу транзактного анализа «Победитель дракона» (См. Эрик Берн. Люди, которые играют в игры.), решает стать великим человеком («Тайлер Дерден – великий и ужасный, Бог и отец»¹ (стр. 330)), несмотря на всяческие препятствия, чинимые окружающими: в детстве это конфликтующие и использующие его в качестве посредника мать-отец, позднее в его сознании контаминировавшие с Марлой и Тайлером, затем – социум, начальник. И вот, «вместо того, чтобы использовать время на преодоление {препятствий}, он все обходит стороной, находит проблему, достойную его рвения и в преисподней (бессознательном) становится великим человеком.»¹ тем самым заявляя, согласно провозвестнику коммунизма, о своей слабости, которая всегда «спасалась верой в чудеса; она [слабость: Н. Г.-Х.] считала врага побежденным, если ей удавалось одолеть его в своем воображении посредством заклинаний...»¹.

Но герой Паланика идет дальше, и в результате диссоциативного расстройства сознания порождает своего двойника, все больше приобретающего черты ницшеанского сверхчеловека или, если угодно, юнгианской мана-личности, воплощающей в себе магическую силу, архетип могущественного человека, лидера-героя, руководителя, управителя людей, и берущего верх над первоначальной личностью-хозяином. Следуя родительской установке «используй свой ум и найди ему применение», Тайлер Дерден, этот новоявленный Локи, бог огня и разрушения, казалось бы, окончательно пода-

вил в себе светлого бога Бальдра, обрекая его на гибель. Свои недюжинные способности и талант Тайлер направляет на объединение всех членов клуба в террористическую группу по установлению тотального хаоса «Проект Разгром», поскольку, согласно его доктрине, только через саморазрушение возможно достичь просветления, и «только тогда, когда мы сожрем эту планету, Бог подарит нам другую»,¹ и лишь за Рагнареком можно будет увидеть новую землю, увидеть *обновленных богов*,¹ восстававших для новой, блаженной жизни.

С эстетической – через культ красивых вещей, чуть не поработивших его, минуя этическую стадию, герой Паланика, в постоянных перелетах и смене временных поясов то опережающий, то отстающий от неумолимого времени, диссоциировавшись в свое представление об «идеальном Я», перескакивает на третью – религиозную – стадию бытия, туда, где можно «вырваться из-под власти *временности*, уйти туда, по ту сторону, как бы прорвав корку земного ради эсхатологического конца, дарующего вечное спасение»¹. Перед *жаждущим молний и подвигов* паланиковским героем вырисовывается “формула счастья”¹ и *целью* становится *опера смерти*: «Ты должен умереть величественной смертью... Опера смерти... вот, что нам требуется» (стр. 337). Буквальное толкование ницшеанского “превзойти человечество силой” оборачивается культом физической мощи, а “превзойти презрением” – не просто полным пренебрежением к материальному и телесному, но стремлением к тотальному их уничтожению¹.

Попирая общепринятые моральные нормы, чуждый сострадания и страха, Тайлер Дерден выступает Цезарем Борджия¹ нового времени, отравляющим ядом духовного разложения, более действенным в мире PR-технологий и идеологических войн: так возникает «Проект Разгром», порождение *Злого бога*, которому *ведомы* только «гнев, зависть, хитрость, насмешка, мстительность и насилие»¹.

Вовлеченный в «Проект Разгром», «мир сошел с ума» (стр. 321), а «ставший частью легенды» (стр.270) его вдохновитель в извечной борьбе двух своих сущностей, застряв между явью и сном, оказывается спасенным через любовь к Марле Зингер, первоначально и послужившей толчком к раздвоению личности. («Без Марлы Тайлер был бы никем» (стр.16), «Я знаю, откуда взялся Тайлер. Тайлер любил

Марлу. С первой нашей встречи часть меня влюбилась в Марлу, и эта-то часть и стала Дерденом» (стр.330)).

Снисхождение с религиозной стадии на этическую стадию – любви и брака – дает возможность удачно завершить сценарий, по которому, вопреки противодействию окружающих (в данном случае, первоначально – родителей, затем – несметных почитателей, желающих «возродить к жизни» своего идола Тайлера Дердена) удастся использовать «открытые возможности, позволяющие обойти препятствия, не сталкиваясь с ними лоб в лоб. Такая гибкость ни в коем случае не умаляет решимости действовать и не мешает достижению желаемого»¹.

Итак, начинается третье превращение – в *дитятю*, воплощающее состояние первородной незамутненности сознания в духе блейковской Тейль, и, в то же время, символизирующее начало сократовского перехода на высший – духовный этап развития.

Правда, следуя положениям постмодернизма, Паланик помещает своего новообращенного героя в психушку (гипертекстуальность), где он, свободный от своей фактичности и экзистенциальности, сохраняет все же за собой «свободу стать иным»¹.

Роман Паланика – развернутая воображением и пером яркого, остроумного и талантливое писателя эксцентричная метафора конфликтно–противоречивого – *двойственного* – мира современной цивилизации и провоцируемого в нем состояния человеческих душ, подвергшихся вирусу раздвоения, психопатологической растерянности, утративших цельность в гонке и смене ценностей. Роман – метафора Паланика навеян и пронизан горечью, страхом и болью за утратившего веру в своего Бога – спасителя и покровителя, обремененного комплексами, раздираемого действительностью, впадающего в «неврозы» и «психозы» человека. Но очень важно, что в романе применено свое, художественно–действенное, исцелительное средство, а именно – «смехотерапия», снимающий напряжение смех, который и Ницше считал основополагающим в искусстве *жить* и который устами своего Заратустры заповедовал любить...

**«ՆԻՑՇԵԱԿԱՆ ԶՈՒԳԱՇԵՌՆԵՐԸ ՉԱԿ ՊԱԼԱՆԻԿԻ
«ՄԱՐՏԱԿԱՆ ԱԿՈՒՄԲ» ՎԵՊՈՒՄ»**

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ժամանակակից ինտելեկտուալ մտքի աշխարհընկալման ձևավորման մեջ կարևորագույն դեր է խաղացել Ֆրիդրիխ Նիցշեի փիլիսոփայությունը: Գերմանացի մեծ փիլիսոփան ձգտում էր մարդկային անհատականության ամբողջականության գաղափարին, «ռենեսանսյան ոճով առաքինությանը» և հղում էր կատարում դեպի հունական *καλοκαγαθία* հասկացությանը, որի հիմքում գեղեցիկի և բարու, էսթետիկականի և էթիկականի անվիճելի միաձուլումն էր: Ըստ Նիցշեի՝ միայն հույն փիլիսոփա Սոկրատեսից սկսած են բարոյական արժեքները հակադրվում «կյանքին», որն արդյունքում արժեզրկվում է, և տեղի է ունենում ինչպես աշխարհի՝ մակրոտիեզերքի, այնպես էլ միկրոտիեզերքի՝ մարդկային ոգու երկատումը: Մարդու երկակի բնույթի խնդիրը անձի հակասականությունը, ուշագրավ թեմա է ինչպես փիլիսոփայության, այնպես էլ գրականության համար: Ինքնատիպ միջոցներով այդ թեման լուծում է գտնում ժամանակակից ամերիկացի գրող Չակ Պալանիկի «Մարտական ակումբ» վեպում՝ երկատված հերոսով, ով իր մարմնավորումներից մեկում ներկայանում է որպես նիցշեական գերմարդ: Վեպը՝ որպես գեղարվեստական ստեղծագործություն, ընդարձակ փոխաբերություն է ներկայացնում, որի կենտրոնում է ժամանակակից քաղաքակրթության հակասական կոնֆլիկտային աշխարհը և դրանում հիվանդագին երկատում ապրող անձը՝ իբրև Նիցշեի փիլիսոփայության որոշակի հիմնադրույթների մարմնավորում:

**“NIETZSCHE PARALLELS IN CHUCK PALAHNIUK’S
FIGHT CLUB”**

The contemporary intellectual world-view has been deeply marked by the philosophy of Friedrich Nietzsche, who was longing for the integrity of the human personality, “virtue in the Renaissance sense”, referring to the Greek concept of *καλοκαγαθία*, based on the lack for unambiguous border between “the good” and “the beautiful”, ethics and esthetics. According to Nietzsche, it is only starting from the Greek philosopher Socrates that the moral values were opposed to “life”, which was consequently devalued, resulting in “duplication” both of the world as macrocosm and of the human soul as microcosm. The topic of the dual human nature is an exciting theme for philosophy and literature as well. This theme finds a peculiar solution in the novel “Fight Club” of the contemporary American writer Chuck Palahniuk, whose dissociated protagonist represents Nietzsche’s *Übermensch* in one of his existence. As an art work, this novel is a spread metaphor of the conflicted contradictory world of modern civilization and painfully bifurcated person, some kind of Nietzsche’s belles-lettres personification.

Борис Людмила Алексеевна
МГУ им. М. В. Ломоносова,
Москва, Россия

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ ИДЕЙ Ф.НИЦШЕ В ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЕСИ УКРАИНКИ

Key words: *Lesya Ukrainka, Nietzscheanism, drama "Stone master",
orgy*

То, что иногда называют "запоздалым ницшеанством украинского декадентства" (Лесья Украинка родилась в год создания работы Ф.Ницше "Рождение трагедии из духа музыки"), на самом деле является составной частью другой литературно-исторической парадигмы: революционно-демократического и национально-освободительного движения последней четверти XIX века, идущего с запада украинских земель, поскольку восточная часть в Российской империи не имела своей литературы. Лариса Косач-Квитка, дочь поэтессы и племянница общественного деятеля Михаила Драгоманова, пришла к осмыслению идей Ницше значительно позже своих старших товарищей по перу – Ивана Франка и Ольги Кобылянской, уже будучи зрелым автором, к тому же, в самом конце своей недолгой трагической судьбы, в 1912 году.

Драма "Каменный хозяин"¹ является попыткой осмысления ментальных стихий в пассионарный период развития Украины. Фактически основных действующих лиц в трагедии четверо, остальные – хор. Но архетипичные персонажи получили иное наполнение: Дон Жуан как воплощение творческого начала анархизма с замашками Сверхчеловека, Командор – консервативных устоев государственности и этикетности, Донна Анна – воли к власти и рационализма, Долорес – экстатического мистицизма, составляют нерасторжимый квартет противоречий устремлений украинцев. Поэтесса в частном письме к Ольге Колбылянской¹ замечала, что Дон Жуан такой же,

каким его привыкли представлять, но его анархизм и дерзость намеренно усилены: он неуловим, хотя при этом мы видим его танцующим, поющим, красноречивым соблазнителем, который воюет за свою свободу и свой выбор не шпагой, а словом. Впервые в драме он появляется на кладбище, где обрамлением для его выхода служат две символические фигуры – в белом и в черном. Донна Анна, в белом и в сверкающих жемчугах, пока ещё невеста Командора, ее подруга Долорес – в трауре по родителям. Трагедийный контраст счастливой невесты и страдающей брошенной возлюбленной к концу драмы обернется своей противоположностью: Анна будет постоянно носить траур и полутраур по всем многочисленным знатым родственникам мужа, перебирая черные четки, а Долорес, облачившись в светлый саван, уйдет в монастырь – замаливать грехи своего вечного жениха. Но пока подруги разговаривают, ситуация представляется в ином свете:

– Нас матери тогда еще обручили, когда я была еще в маминой надежде. (Долорес) – Ах, как же это неразумно! (Анна) – Нет, Анита, это воля неба, чтобы могла я его по праву своим называть, хоть он мне и не принадлежит... – и Долорес преданно перечисляет имена женщин, бросивших к ногам неверного возлюбленного волю, родину, веру и даже корону. «Ты перечисляешь их как свои трофеи, – замечает Анна, – неужели это тот самый? – А какой же еще другой из сотен тысяч всех Жуанов может просто называться «дон Жуан», без фамилии, прозвища, без другой какой приметы?»¹.

Итак, человек, которого все знают просто по имени, в которого влюбляются и цыганка, и басурманка, и аббатиса, и инфанта, безусловно неординарен. Долорес сравнивает любовь в своем сердце с кровью в чаше Грааля и объясняет, что этому сверхчеловеку не нужны ее чувства или ее честь, он позволил лишь однажды исцелить его раны, вылечить его и только. Заинтригованная Анна в ответ на жалобы подруги, что той нечего пожертвовать любимому, объясняет, что не счастливее неё, так как выходит замуж ради Власти: ее Командор – это скала, на которой совет гнездо орлица, гора, на которую будут карабкаться, убиваясь, рыцари и лошади, а однажды взойдет достойнейший.

Дон Жуан оправдал надежды: он сразу активно начал флиртовать с донной Анной, заявил, что никогда не носит траура, напросился на костюмированный бал. На балу Дон Жуан в темном мавританском костюме (заметим, что Анна не случайно в белом, а Долорес – в домино) исполняет песню о той самой хрустальной горе, на которой находится его счастье (или беда) – донна Анна, ему отдан первый танец невесты, против него больше всего возражает Командор, который позволил этот бал только потому, что так заведено в Севилье. Недовольный дон Гонзаго заявляет: *«Не я ее свяжу, а бог и право, не буду я свободней, чем она»*, и после произнесения свадебных обетов Анна будет изолирована. Однако Дону Жуану *«не нужно ни тропинки, ни ступенек, ни ворот в бриллиантовом замке, у его любви есть крылья»* и есть ощущение неблагополучия Анны: *«Я думал, что могло заставить вас стремиться в горную тюрьму? Я очень уважаю неприступность, если она основана на чем-то живом, а не на камнях...»*¹. Анна, танцевавшая весь день, подшучивавшая над кавалерами, отбрасывавшая сплетни подруг и претензии Командора, на равных ведет философский спор с анархистом, которому после суждено сыграть роль в ее планах. Она не собирается основываться на чем-то живом – это непрочно в отличие от величественной горы, она не откажется от брака ради любви – это неразумно *«для гордой и властной души»*. Дон Жуан манит ее свободой: *«Но там нет воли! Со шпиль горного видны просторы вольные, но человек прикован к крохотной площадке, и сделав шаг, сорвется!»* На замечание Анны, что его свобода напоминает волю дикого зверя, пока не пойманного охотниками, он возражает: *«Лишь тот свободен от общественных оков, кого общество откидывает от себя, а я его к этому сам принудил! Вы видели такого, кто, идя за искренним голосом своего сердца, никогда не спрашивал бы: а что скажут люди? Смотрите, я такой!»* Он переходит на патетические обобщения: *«При свете воли все страны хороши, все воды достойны отображать небо, все рощи подобны Эдему!»*¹. В нем есть все то, «в чем могла бы иметь свои корни трагедия – ... удовольствие, сила, бьющее через край здоровье, переизбыток полноты»¹. Но Анна, недовольная тем, что он демагогически «затемняет ей мысли», указывает ему на порог, за которым его ждет сияющий мир, а на замечание,

что ему важнее всего спасти ее «гордый, вольный дух» и помогать в счастье и несчастье, просит для начала отказаться от клятвы, данной Долорес, и в знак этого отдать ей обручальное кольцо в обмен на ее подвенечный убор. Заявления Жуана, что это мистический брак, она высмеивает: он же абсолютно свободен. На провокации типа: «Сбросьте оковы! Дайте руку! Пойдемте!», она тоже не поддается: «Одной отваги тут не достаточно», сознательно выбирает Командора как основу своей будущей власти и величия. Ради высокого положения, а затем обещанного трона она впоследствии терпит этикет, одиночество, отсутствие развлечений и любви – Анна, неистово танцующая во втором акте трагедии.

Свой выбор делает и Долорес: она нашла способ доказать преданность жениху, выторговав своим телом королевский указ о его помиловании и папскую буллу о прощении, она отказывается также от благодарности в виде брака, которым дон Жуан пока никого не удостоил. Дон Жуан настаивает на своем предложении, так как никакой девушке или женщине он никогда не был должен. И здесь идет игра слов, так как украинское «винен» – означает и русское «виноват» и «должен/обязан». Он ей ничего не должен, но действительно ли ни перед одной не виноват? *«Ничем и никогда! – горячо уверяет Дон Жуан, – я давал им все то, что только они могли вместить: мечту, краткую минуту счастья и порыв, а большего ни одна из них не могла вместить, а некоторым и этого было слишком много!»*. *«Это потому, – замечает Долорес, – что Вы сами не в состоянии вместить большего»*¹. Она расторгает помолвку и уходит, так ее душа теперь не принадлежит ни возлюбленному, ни даже ей самой. В этот момент зритель перестает воспринимать Дон Жуана как сверхчеловека или супергероя. Его приемы соблазителя на мистическую невесту больше не действуют, провокационные заявления, что именно благодаря ему она достигла своих духовных вершин, девушка воспринимает отстраненно, на вопросы о донне Анне отвечает спокойно и правдиво. Она находится «по ту сторону добра и зла»¹: *«Позорный! Честный! Как же теперь далеко от меня эти слова!»*; в этой сцене сталкиваются два подхода к жизни, артистический и его «разительная антитеза», заключающаяся, по словам Ницше, в христианской морали¹. Дон Жуану

остается только принять этот выбор, Сверхчеловек в этой драме явно не он и не Командор.

Здесь нужно объяснить еще одну сложность перевода: русское слово «человек» – мужского рода, украинское «людина» – женского. Следовательно, перевод конструкций «великий человек», «сверхчеловек» в украинском языке будет даваться как *велика людина, надлюдина* (жен.род), а украинское *хороший чоловік* в русском будет обозначать хорошего мужа или мужчину. Равно как и *виноват* Дон Жуан не перед *женщинами*, а перед *Жіноцтвом*, т.е. всем женским миром, всей женской частью общества. Менталитет украинской женщины того времени, особенно с западной части Украины, отличается от русского намного большей независимостью в силу исторических причин: отсутствия крепостного права, жизни в условиях Магдебургского права, более широким охватом грамотности, а также традиционным имущественным правом, когда женский *посаг* (приданое) не становился собственностью мужа. Возможно, что эти отличия продолжают и в течение XX века, когда в России «кони все скачут и скачут, а избы горят и горят¹», а Украина в силу своего географического положения становится полигоном для военных, идеологических и экономических баталий. Но мы останавливаемся на начале века и понимаем, что у Леси Украинки были прототипы для незаурядных героинь: Мария Вовчинская – украинская Жорж Санд, писавшая и переводившая под псевдонимом Марко Вовчок, мать поэтессы – детская писательница Олена Пчилка, подруга – поэтесса Ольга Кобылянская и др. И сама Леся Косач-Квитка сознательно выбрала свой псевдоним «Украинка» и с тех пор стала персонификацией народного духа, независимости суждений, демократии и борьбы за страну. Не случайно, небезызвестная Юлия Тимошенко для создания имиджа народного украинского политика выучила украинский язык и выбрала образ блондинки с косой надо лбом; сразу и национальная прическа, и ассоциация с нимбом, и параллель с революционно-демократической поэтессой. Итак, мы получаем женское воплощение ницшеанского сверхчеловека в начале XX века в творчестве украинской поэтессы.

Персонификация Воли к власти – это донна Анна (в отличие от Долорес, которая воплощает духовные и религиозные искания); она использует Командора – персонификацию порядка, консерватизма и соблюдения традиций, как ступень в своих честолюбивых замыслах. Анна жаждет балов и корриды, но смиренно и гордо выносит бесконечные приемы и службы. Ее душа каменеет, но перед ней стоит цель добраться до трона. В этот момент появляется Дон Жуан с цветами граната, символизирующими страсть, уже некому удержать его от опрометчивых поступков, как это раньше делала Долорес – и Командор убит. Но перед Анной не встает проблема измены живому или мертвому мужу («что означает рассмотренная в оптике жизни мораль?¹»), и после недолгих страданий возобладает рациональное осмысление ситуации: теперь ее *новый* избранник должен осуществить ее мечты о высшей власти. Очень быстро она поставила мадридскую знать перед фактом, что не собирается долго носить траур и за нее есть кому заступиться. Сложнее убедить влюбленного анархиста, так как он по-прежнему пытается увлечь любимую в путешествие. Донна Анна высмеивает его попытки убежать от себя и от лучшей доли, внушает, что принцессе нужно брать вместе с замком и твердой властью. *«Я вам ровня – заявляет Анна, – мое сердце вам не удастся разрушить, я не признаю ваших доводов!»*. Дон Жуан оказывается в положении, когда уговаривают его, а не он, и почти соглашается: *«Как чудно! Рыцарь воли принимает в свои руки тяжелый каменный таран, чтобы добывать города и замки! – Вы, рыцарь воли, будучи бандитом – были бандитом! – Я им должен был быть. – Ах, должен! И где же воля в принужденье бить и грабить? Я здесь не вижу воли! – Но признайте, имел я власть... – Нет, не признаю! Была взаимная охота и только! Я помню, как вы это называли, так быть ловцом – честь невелика! Вы еще не знаете, что значит власть, что значит иметь не одну десницу, а тысячи вооруженных к бою, что могут разрушать или скреплять, и троны мира добывать! – Это гордая мечта!»* Восхищенный Дон Жуан отдает обручальное кольцо Долорес – свою последнюю защиту: *«Я будто вас не знал, вы как бы и не женщина, а ваши чары сильнее женских»* – и соглашается примерить командорский плащ, но вдруг пугается, что на нем кровь. Анна

безапелляционно – в манере говорения Заратустры - рассеивает его сомнения: *«Это новый плащ, не надёванный. А если бы и кровь? Когда это вы стали бояться крови?»* И на сцене разыгрывается одна из самых знаменитых цитат Ницше: убивший чудовище (каменное) сам становится им; заглянув в бездну зеркала, Дон Жуан видит в нем Командора. И появившийся Командор, как и положено в трагедии, убивает Дон Жуана и повергает в прах Донну Анну.

«Господи прости и помилуй!» – иронически писала поэтесса в письме к А.Крымскому, – *я написала Дон Жуана! Вот таки того самого, “всемирного и мирового” и не дала ему даже никакого псевдонима!»*. В другом письме, к О.Кобылянской, она объясняла, что писала быстро, а сокращала долго, в результате текст был урезан вдвое: *«Я не люблю множество узоров и орнаментов на статуях, а эта драма должна была напоминать о скульптурной группе – таким было моё намерение, а об исполнении судить не могу!»*. Именно мировой сюжет и классическая форма воплощения дали критикам возможность рассуждать о мастерстве автора и не притягивать к этой драме национальный вопрос, а зря: трагедия является показателем обостренного ощущения выбора и перехода на другой уровень для всего национального самосознания, а поэтесса это чутко уловила. (Напомним, Дон Жуан как воплощение творческого начала анархизма с замашками Сверхчеловека, Командор – консервативных устоев государственности и этикетности, Донна Анна – воли к власти и рационализма, Долорес – экстатического мистицизма, составляют нерасторжимый квартет противоречий устремлений украинцев на рубеже XIX-XX веков). Заметим, что в современном развитии независимой Украины тот же расклад: жажда господства, твердость устоев, повышенная религиозность и творческое своеволие.

Напротив, в драматической поэме того же года "Оргия" видят прежде всего отражение национальной политики, страдания колониальной культуры под гнетом метрополии, а греческая поэзия и музыка в эпоху владычества Рима справедливо проецируется на украинскую литературу в Австро-венгерской, но больше – в Российской империи. Отношение к культуре подневольного народа Леся Украинка кратко и исчерпывающе обозначила в дискуссии между

представителями «Всемирного властителя Рима» (во втором действии драматической поэмы) Меценатом, Прокуратором и Префектом. Прокуратор заявляет, что «у греков этих все герои», а в «атенской академии купить двух лауреатов можно, один поэт, другой философ будет». Прокуратор считает, что у греков и языка-то не было, только куча наречий, а вот «закаленного и мощного языка, единого всемирного как наш, греки не имели сроду¹». Здесь слышится явный пересказ знаменитых высказываний о малороссийском наречии и о величии русского языка, характерных для II половины XIX века¹. Перфект проще: он считает, что язык у греков смешной и уродливый, а стихи – *партаческие*. Опять-таки параллель с восприятием великороссов творчества на украинском или белорусском языках. Меценат кажется более образованным человеком с утонченным вкусом. Его намеки, что «Рим ходил в Грецию, в школу», а «поэзию латинскую нам начал эллин-пленник» (Ливий Андроник, Одиссея), примиряющие разговоры, а наиболее – поступки показывают, что он очень старается примирить «две части жителей Коринфа». Поддержка лучшей греческой части выражается в переманивании молодых певцов в римский хор панегириков, покупке у Федона статуи музы танцев и хорового пения Терпсихоры, выполненной с главной героиней Нерисы (в черновиках она имела более говорящее имя Эллида) лучшим другом главного героя и талантливым греческим скульптором. Меценат старается привлечь известного поэта Антея – спеть, потанцевать с женой, получить в подарок дорогой инструмент, лестью, беседой, любыми способами – в свой дом. Фактически Леся Украинка показала механизм присвоения метрополией культурных ценностей колонии, названный «культурным колониализмом¹».

У Леси Украинки были похожие проблемы: ее уговаривали (например, писатель Владимир Винниченко) писать крупные вещи по-русски за большие гонорары. В письме к матери она объясняла свою позицию: «...я не буду угрожать переходом в чужую литературу, как это делают другие, ибо это “себе дороже”, але ведь я могу стать учительницей европейских языков и прожить без тех гонораров, за которые нужно столько презрения принимать¹». Это – принципиальная позиция также главного персонажа драмы, Антея, не согла-

шающегося на подачки от властей, хотя его ученик Хилон ушел в хор Мецената, а другу-скульптору Федону безразлично, кто заплатит за его статую. Меценат прикладывает все усилия для того, чтобы состоялся «брак между Римом и Элладой».

Но мы рассмотрим другой брак в этой драматической поэме – между поэтом Антеем из знатного греческого рода, который брезгует выступлениями перед римскими меценатами, и его Нерисой (в черновиках Эллида с намеком на Элладу), бывшей рабыней, танцовщицей на оргиях, не понимающей жизни без танца и танца – без публики. В этих персонажах поэтесса соединила аполлоническое и дионисийское начала узами брака, как и следовало по Ницше, и пришла к ожидаемой развязке.

Рассматривая содержательную сторону «Оргии», я даю не поэтический, а дословный перевод текста, а между тем, о звуковом и ритмическом началах стоит упомянуть особо, так как Леся Украинка – одна из талантливейших поэтесс в украинской литературе, а темп и ритм – важнейшие показатели аполлонического и дионисийского начала. Вот простенькое раннее стихотворение по теме «Рождение трагедии»:

Як дитиною, бувало, Упаду собі на лихо, То хоч в серце біль доходив, Я собі вставала тихо. «Що, болить?» – мене питали, Але я не признавалась – Я була малою горда, – Щоб не плакати, я сміялась. А тепер, коли для мене Жартом злим кінчиться драма І от-от зірватись має Гостра, зловна епіграма, – Безпощадній зброї сміху Я боюся піддаватись,	Когда, бывало, ребенком, Я падала, себе на беду, То даже если боль доходила до сердца, Я тихонько вставала. «Что? Больно?» – спрашивали у меня, Но я не признавалась – Я и маленькая была гордой, – Чтобы не плакати, я смеялась. А теперь, когда для меня Злой шуткой закончится драма, И вот-вот должна сорваться Острая, злобная эпиграмма, – Безпощадному оружию смеха Я боюсь поддаваться,
--	---

I, забувши давню гордість, Плачу я, щоб не сміятись. 2.02.1897	И, забыв давнюю гордость, Плачу я, чтобы не смеяться.
--	--

Как видим, о христианском смирении здесь речь не идет, уже в ранней юности дух поэтессы противоречив и мятежен. И все это выражено четким лаконичным хореем, замаскированным в певучий украинский язык дионисийским ритмом. У Леси Украинки даже цветы в детской сказке «Лилия» не могут разговаривать прозой:

— *Немає сестриці, немає — в іншому садочку процвітає. Віддала сестрицю нашу панна: випросила дівчина Мар'яна, за щирю свою роботу влітку випросила щонайменшу квітку. Немає сестриці, немає, — в іншому садочку процвітає. ...А дівчинонька Мар'яна щовечора і щорана мене підливає, поле, доглядає. Ще сонце не сходить, а вже моя господиня з хати виходить. Вийде, моє серце, ухопить відерце, біжить до криниці, набере водиці, щоби було чим поливати квіточки в квітниці. Як нас поливає, то кожного ранку співає веснянку.*¹

Название «Оргия» имеет тройное значение: сюжет драматической поэмы начинается в обедневшем греческом доме, где готовится домашнее скромное пиршество с запеченными голубями и присланным щедрыми родственниками вином. Но для Антея и его сестры Ефрозиньи это «настоящая святая оргия», так как они давно нуждаются: весь семейный капитал ушел на выкуп из рабства невесты поэта Нерисы. И брат, и сестра живут в своем замкнутом мире, мире аполлонических снов, самоутешений и высоких образов: сестра, например, тайно венчает брата лавровым венком как лучшего поэта. Нериса же помнит другие оргии, на которых она выступала вместе с матерью-танцовщицей перед римлянами. Там они парили как две радуги: «Тогда мне казалось, что я танцую, как облачко небесное. А с земли ко мне долетают только цветы¹». Девушке нужна слава и танец, как хлеб, вода и воздух: «В пении и пляске человек являет себя сочленом более высокой общины: он разучился ходить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и истекает земля молоком и медом. Так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует

себя богом...¹» Поэтому Нериса стремится из «тайного сокровища» превратиться в свободно выражающего себя творца, и ее стремление направлено в сторону настоящей, завершающей трагедию оргии в доме у Мecenата. Антей, не разделяющий ее устремления, пребывает в плену у иллюзии творческой свободы; он помнит «тайные оргии» последних гетерий в Коринфе, которые были *«мощны вдохновением, а не звучанием»*, на которых *«вздыхали тихие струны»* и *сердца бились громче, чем басы¹»*.

Конфликт дионисийского и аполлонического начал отходит на второй план по сравнению с моральным выбором представителей заблокированной колониальной культуры. Антей проклинает своего лучшего ученика, желая ему стать глухим и безголосым. Нериса пеняет мужу на то, что она из одного рабства теперь попала в другое – этико-культурное: *«Зачем мне мой талант, моя «ветроногость», как ты ее называешь, если я так и состарюсь не танцуя? И сколько еще этот дом похоронит тайных сокровищ?»* Ей вторит скульптор: *«Разве хорошо, чтобы у нас по углам тлели создания таланта, чтобы с голоду теряли творцы вдохновение, чтобы мрамор заплесневел, а струны заржавели, чтобы эллины стали варварами, только бы не прислужиться римлянам? Кто славы не желает, то не эллин!»*¹ - в лучших традициях «эллинского пессимизма» заявляет Федон. Посмертная слава им не нужна. Явный протест, не смиренность, а побуждение к действию, являются типичным ницшеанским мотивом, проходящим сквозь обе трагедии – «Каменный хозяин» и «Оргия». И в обоих произведениях движущей силой является героиня, а не герой, пусть даже и очень творчески одаренный и обладающий собственными убеждениями.

Но в «Оргии» разрешение конфликта происходит на истинно ницшеанских началах. Невозможно творцу постоянно заглушать в себе дионисийское начало, являющееся первоосновой любого поэтического строя. Редко кто, как цитируемый в работе Ницше поэт Шиллер, позволяет себе признаться, что началу стихов предшествует неосознанный перевозданный гул и музыкальный строй¹. Попытка уйти от своей природы обычно выплескивается в вакхическое неистовство: так Нериса, попадая наконец на оргию, забывает о всех правилах

приличия и о статусе замужней женщины. Так и Антей, взяв в руки лиру и поддавшись общему настроению, не может вспомнить степенную мелодию, а только вакхический ритм, и у него рождаются бешеные мотивы:

<p>Тепер, всесвітній даре, послужи мені, Дзвени! Дзвени! Грай! Грай! Духа оргії нам збуди! Голос дай німоті рабів! Розворуш нам оспалу кров, розмах дай нашій силі укритій! Ми вакхічний почнем танець! Змінить оргію шал весни! Зникне холод і жах із душ, як від сонця нагірний сніг! Діонісе! З'яви нам диво!¹</p>	<p>Теперь, мировой дар, Послужи мне! Звени! Звени! Играй! Играй! Духа оргии нам разбуди! Голос дай немоте рабов! Разбурли нам вялую кровь, Размах дай нашей силе скрытой! Мы начнем вакхический танец! Сменит оргию бешенство весны! Исчезнет холод и ужас из душ, Как от солнца горный снег! Дионис! Яви нам чудо!</p>
--	---

Несколько божественных минут они вместе: он поет и играет, а она танцует. И в это время они становятся не простыми смертными, а творцами. Весь комплекс бытовых проблем, включающих в себя понятия верности и предательства, этичности и безудержности, принципиальности и продажности, остается обычным земным людям, а они на ином, более высоком уровне. Но акт творчества заканчивается, и обыденность продолжается, а пара, преступившая условности, гибнет. Читатели и критики в растерянности:

«Чудовищное завершение поэмы «Оргия» не может не оставлять в душе читателя какой-то зияющей пустоты, чувства, что все усилия человеческого ума, хотя и окрылённого вдохновением, оказываются напрасными и приводят в тупик. Что Антей, поэт, человек высшей тонкости, высшей наблюдательности за собой, высшей обдуманности жизни, приведён руководившими им духовными силами к такому ужасному концу - в этом, очевидно, есть какая-то несогласованность

и противоречие¹», такова трактовка современного русского прозаика Александра Гукалова.

Венгерский профессор-славист Т.Бароти в статье «Слово или дело¹» прославляет Антея как человека дела, не стерпевшего собственного унижения и оскорбления жены. Он ссылается на противоречие стихотворению Т.Шевченко «Гоголю», в котором украинский поэт утверждал:

Не зарежет батько любимого сына
За свободу, честь и славу своей Украины.
Не зарежет, а выкормит, да царю на бойню
И отдаст: «Примите, дескать, нашу лепту вдовью».

Теперь получается, что зарежет, не отдаст Империи своих талантов: так Антей убил сначала свою Нерису, а после зарезался струной от подаренной Меценатом лиры. Вполне допустимо, что за образом выступившего Антея виден другой, более глобальный образ – пробуждающегося национального сознания, а также гордости и неприимости.

Ему вторят украинские исследователи: «Брак Рима с Элладой, о котором говорит Меценат, невозможен из-за колониальной зависимости последней. «В этом союзе, – подчеркивает Л.Масенко, – ей отведена роль наложницы, а не жены. Образ соблазненной и опозоренной супруги в более глубоком прочтении проецируется на тему национального растрения, которое несет стране утрата независимости». А следовательно, смерть Антея можно истрактовать, по римскому праву, как индульгенцию, то есть, помилование греческому народу. Именно из-за физической смерти певца-патриота эллины спаслись от национального растрения, духовного уничтожения, приобрели право на будущее¹».

Но в том-то и дело, что противоречия нет – есть «вочеловеченный диссонанс», персонификация идеи Ницше. В контексте культурно-исторических претензий исследователями совершенно упускается из виду гениальная попытка Леси Украинки показать просто на сцене рождение Трагедии из Духа музыки: музыка разбудила пару Антей-Нериса, музыка соединила в единое целое имеющиеся в них аполло-

ническое и дионисийское начала, заставила сыграть трагедию и привести зрителей к катарсису по законам жанра: «Еще никогда, начиная со времен Аристотеля, не было дано и до настоящего времени нет такого объяснения действия, из которого можно было бы вывести заключение о настроении самого художника и об эстетической деятельности зрителя. Зритель, видя то, что происходит перед ним на сцене (и отличается серьезным характером), чувствует сострадание и страх и от этих чувств получает облегчение; или же, видя победу добрых и благородных принципов, тогда, когда герои приносят себя в жертву в смысле нравственного мирозерцания, мы поднимаемся над действительностью и воодушевляемся. И я считаю за верное, что именно такое ... действие производит трагедия на большинство людей, из чего ясно видно, что все они, вместе с пускающимися в толкование эстетиками, не имеют ни малейшего понятия о трагедии как о высшем искусстве¹». Поэтесса воплотила в персонажах своей «Оргии» основные мысли ранней работы Фридриха Ницше, включая восклицание: «Но скажи и то, странный чужеземец, что должен был выстрадать этот народ, чтобы стать таким прекрасным!¹» и, соединив дионисийское и аполлоническое начало в кратком экстатическом действии, принесла своих героев «в жертву в храме обоих божеств!».

PERSONIFICATION OF THE IDEAS OF FRIEDRICH NIETZSCHE IN THE DRAMATIC WORKS OF LESIA UKRAINKA.

What is sometimes called the "belated Nietzscheanism of Ukrainian decadence" - (Lesya Ukrainka was born in the year when Nietzsche wrote the article "The Birth of Tragedy from the Spirit of Music") - in fact, is an integral part of another literary- historical paradigm: the revolutionary-democratic and national liberation movement the last quarter of the XIX century, which comes from the West Ukrainian lands, because it was not own ukrainian literature in the eastern part (in the Russian Empire). Drama "Stone master" is an attempt to comprehend the mental elements in the "passionate" period of development of Ukraine. Archetypal characters have different filling: Don Giovanni as an embodiment of the creative principle of anarchism with the manners of the Superman, Commander - conservative

foundations of statehood and etiquette, Donna Anna - the will to power and rationalism, Dolores - ecstatic mysticism - are an indissoluble controversial quartet of aspirations of Ukrainians. In the dramatic poem of the same year, "The orgy", poetess connects the Apollonian beginning and Dionysian beginning in marriage: one embodies Antaeus - a poet and a singer from a noble Greek family, who despises performance before Roman patrons, the second - his wife Neris (in first draft her name is Ellide), a former slave, dancer on orgies.

Елена Дзикович
Высшее театральное училище (институт)
при Малом театре, Москва, Россия,

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РЕЛИГИОЗНОСТИ У НИЦШЕ И РЕЛИГИОЗНЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КУЛЬТУРНОМ СОСТОЯНИИ ПОСТМОДЕРНА

Key words: *Nietsche, the post-modern state, religious experience, contemporary art, non-classic aesthetics.*

Фридрих Ницше, вне всякого сомнения, тесно связан с интеллектуальным контекстом Романтического движения, хотя его отношение к романтизму было весьма сложным¹. Романтизм, сделав главной темой своих размышлений экстраординарность творческого субъекта, довел идею его независимости от непосредственного социального ангажемента до дихотомии «поэт – толпа» («художник – нехудожники»)¹. Этим романтики составили дискурсивное и практическое основание автономии арт-мира, которое теоретически было полностью завершено только через столетие, с введением в оборот этого понятия¹ и формулировкой институциональной теории искусства¹.

Проблемы отношения романтиков к вере, религиозной проблематике в целом, всегда были чрезвычайно сложны. Вообще, следует заметить, что характерным признаком представителей Романтического движения к этим вопросам является очень высокая степень индивидуализации, что ставит их на рубеж общинной религиозной жизни, характерной для всех христианских конфессий. Романтическое отношение к проблемам веры, религиозности в принципе не предполагает признания того, что противоречит индивидуальной данности сакрального в акте воображения или фантазии. Ницше перенимает такое отношение: «ослиное» принятие веры становится для него неприемлемым¹.

В «профильном» отделе текста «По ту сторону добра и зла» Ницше еще более точен и категоричен: «Вера в том виде, как ее требовало и нередко достигало первоначальное христианство, среди скептического и южно-свободомыслящего мира, которому предшествовала и в котором разыгрывалась длившаяся много столетий борьба философских школ, параллельно с воспитанием в духе терпимости, которое давало *impegium Romanum*, - эта вера не есть та чистосердечная и сварливая вера подданных, которая связывала какого-нибудь Лютера, или Кромвеля, или еще какого-нибудь северного варвара духа с их Богом и христианством; скорее, это вера Паскаля, так ужасающе похожая на медленное самоубийство разума - упорного, живучего, червеобразного разума, который нельзя умертвить сразу, одним ударом. Христианская вера есть с самого начала жертвоприношение: принесение в жертву всей свободы, всей гордости, всей самоуверенности духа и в то же время отдавание самого себя в рабство, самопоношение, самокалечение»¹.

Мы видим, что Ницше склонен продолжить линию романтиков, связанную с навязанным извне – *неаристократическим* и *неартистическим* принятием веры. Более того, он доводит эту линию до совершенно ясных заключений о враждебности такого принятия самим истокам творческой деятельности, которая *естественна*, в то время как ее ограничения, связанные с насильственным принятием веры, *противоестественны*. Попытка «*излечения*» от естественного творческого импульса, воли к творчеству, принуждение к «самокалечению» мыслится Ницше удивительно последовательно, и, еще раз заметим, в показательном опережении своего времени. В тексте «Сумерки идолов» он отчетливо указывает на *институциональный* характер этой уродующей социальной операции: «Церковь побеждает страсть вырезыванием во всех смыслах: её практика, её “лечение” есть *кастрация*. Она никогда не спрашивает: “как одухотворяют, делают прекрасным, обожествляют вождение?” — она во все времена полагала силу дисциплины в искоренении (чувственности, гордости, властолюбия, алчности, мстительности). — Но подрывать корень страстей значит подрывать корень жизни: практика церкви *враждебна жизни*...¹.

Институциональная враждебность церкви и искусства рассматривается Ницше не в историческом, а в дескриптивно-психологическом, интроспективном аспекте, что также вполне родственно устойчивой романтической традиции. Многие романтики указывали на исключительность, *экстатичность*, творческих состояний, на их аналогию *эйфории* и *опьянению*, даже иногда и на прямую связь одного и другого (укажем, например, на случай Кольриджа). У Ницше название такого состояния становится *квазитермином*: для обозначения творческого порыва слово «*опьянение*» - метафора, передающая перенос признаков алкогольного или наркотического действия на общее отношение к миру, которое отличается от здравого смысла и которое романтики обычно называли *воображением* или *фантазией*. Ницше, используя квазитермин «*опьянение*», обобщает признаки того и другого, прямо подступая по дороге интроспекции к выявлению важнейших признаков такого *измененного состояния сознания*, которое позже станут называть творческой интуицией¹.

Ницше (и мы вновь должны заметить его преемственность по отношению к романтическому дискурсу, полагававшему творческое воображение «душой поэзии») очень точно отмечает, что в признании внутри творческого мира первенства и ценности «*опьянения*» и состоит демаркационная линия между искусством и внешним к нему обществом. Он формулирует свою позицию очень экспрессивно и, в то же время, очень ясно с дискурсивной точки зрения¹. Ницше очень точно, доводя эту линию демаркации до вывода, определяет сущность искусства как деятельности с точки зрения ее экстраординарной мотивации: «...*потребность* превращать в совершенное есть — искусство»¹.

В этом пункте у Ницше проявляется характерная для него тенденция отождествления религиозности как *внутренней приверженности вере* и как *институционально-конфессиональной лояльности*, что может, если рассмотреть это по существу, и не совпадать, и представлять собой *разные состояния* религиозности. Однако Ницше предпочитает не отличать их (отчасти, видимо, по биографическим, а отчасти – по общеисторическим причинам) в этом контексте и довести дихотомию религиозности (веры, христианства) и художественности (искусства, творчества) до абсолютной концептуальной конт-

растности (искусство – признание и полнота жизни, религия – отрицание и истощение жизни)¹.

Итак, по Ницше, религиозность – «специфическая антихудожественность инстинкта», так что «христианина, который был бы вместе с тем и художником, *встретить нельзя*», поскольку она противоположна «*опьянению*» полнотой жизни. В том же случае, когда это опьянение имеет место, возможно и искусство, и, в зависимости от того, к какому *виду* – *аполлоническому* или *дионисическому* – это опьянение принадлежит, художественное действие также приобретает свойственную ему видовую определенность¹, которая преодолевается только в архитектуре, где аполлоническое и дионисическое опьянения соединяются в абсолютную полноту жизненного творческого импульса, и проявляет свою власть в воле к *великому стилю*¹.

Такова внутренняя логика внешне алогичной конструкции Ницше, затрагивающей соотношение проблем религиозности и художественности. Дальнейшее развитие эстетической мысли получило возможность, используя алогический, или, точнее, *неклассический*, характер текстов Ницше, использовать разные его идеи, не обязательно заботясь о том, как они соотносились друг с другом в исходном контексте. Это было в особенности характерно для текстов, также имевших неклассическую структуру, среди которых отдельную группу составили тексты *манифестарного* характера – программные статьи художественных направлений и движений, столь многочисленные на рубеже XX и XXI века.

Возможность свободной ассоциации различных идей Ницше, о которой мы говорили выше, привела к тому, что в практике современного искусства стали использоваться одновременно несколько заявленных им идей, безотносительно к их противоречиям в ницшеанском контексте. Культурная ситуация постмодерна, для которой характерна *фрагментация* как исторического, так и актуального художественного материала, *децентрированное цитирование* как один из приемов создания нового контекста, *ризоматический* тип дискурса во всех областях, предоставляет такому обращению с наследием Ницше дополнительные возможности.

С одной стороны, текущие процессы современного искусства в мире вообще (и, в частности, в России) обнаруживают явную тенден-

цию к *равноудалению* от всех церквей как институций, что препятствует тому *самокалечению* творческих интенций, от которых Ницше так энергично предостерегал. Однако есть и другая сторона этих процессов: институциональное дистанцирование от церквей не означает утрату интереса современного искусства к проблемам веры. Этот интерес начинает оформляться в *конфессионально альтернативные позиции* по отношению к этим проблемам, предполагающие возможность *веры как одного из проявлений полноты творческого импульса*. В текстах, относящихся к этим процессам, например на выставках *нового религиозного искусства*, можно ясно различить черты *постницшеанской сакрализации*, соединяющей в себе несоединимые ранее элементы внутреннего опыта европейского человека, что стало возможно именно в переходной культурной ситуации постмодерна.

Elena A. Dzikevich

*High Theatre School named after M. S. Schepkin,
Moscow, Russia*

NIETSCHE'S INTERPRETATION OF RELIGIOUS ATTITUDE AND RELIGIOUS ASPECTS OF CREATIVITY IN THE POST-MODERN STATE OF CULTURE

Abstract

The post-modern state of culture is in all social and psychological aspects different from all previous contexts of culture's development. This state has been lasting for a pretty long historical period that had started much earlier than J.-F.Liotard used this term (1979), it has already passed a few stages and it's not expected to get over in the nearest future. We should keep this temporal circumstance on the mind and so we should refuse from thinking of the post-modern state as a fast-passing phenomenon of culture, as of a historical episode, and even more – as of the result of the will of theoreticians called post-modernists. The post-modern state, if its temporal qualities are taken in to account, and if we calculate wideness and depth of transformations that it has revealed in cultural psychics, economy, and policy could be easily identified with the term of *a transfer period* under which

historians do usually mean going from Antiquity to the Middle Ages and from the Middle Ages to the New Time. If looking at the post-modern state from this point of view we can fix the fundamental unchangeable transformation that is characteristic for this state in the field of religious experience and to artistic expressions of this experience. The heritage of Nietzsche who ran faster than the tendencies of his time is giving a researcher a very productive chance to learn post-traditional changes in co-relations of art, faith and church. This text is dedicated to searching for some approaches to interpretations of Nietzsche's ideas in the context of the post-modern state of culture.

Аннотация

Культурное состояние постмодерна отличается во всех социально-психологических отношениях от предшествующих контекстов развития культуры. Это состояние продолжается уже в течение сравнительно длительного исторического периода, который начался значительно ранее того, как Ф.Лиотар употребил этот термин¹, имеет несколько фаз и не обнаруживает явных признаков завершения. Следует принять во внимание этот фактор и отказаться от того, чтобы считать состояние постмодерна быстротечным культурно-историческим явлением, историческим эпизодом, а тем более – результатом произвола отдельных людей, которых принято называть постмодернистами. Состояние постмодерна, если принять во внимание его длительность, а также обширность и глубину культурно-психологических, экономических и политических трансформаций, вполне укладывается в ту теоретическую нишу, которая обычно в исторической периодизации социальных процессов обозначается термином «*переходная эпоха*». В том смысле, как трактуются в истории переходные эпохи (от античности к Средневековью, от Средневековья – к Новому времени), культурная ситуация постмодерна означает фундаментальные необратимые изменения социальной психики, вовлекающие в себя в числе необходимых трансформации религиозного опыта и его художественных выражений как наиболее ранних форм социализации. Наследие Ницше, опередившего в этом отношении тенденции своего времени, представляет собой плодотворный исследовательский материал для изучения посттрадиционных изменений в отношении искусства к проблемам веры. Настоящий текст намечает пути интерпретации некоторых идей Ницше в этом аспекте.

ФРИДРИХ НИЦШЕ И НИКОЛАЙ МЕТНЕР

Ключевые слова: "музыкальная ницшеана", декаданс, русский символизм, инструментальное звучание, декламационность.

В начале XX века Ф. Ницше стал одним из самых читаемых философов. Тексты Ницше с синтезом глубокого философского наполнения, поэтической отточенностью высказываемой мысли и заложенной в них музыкальностью, притягивали и завораживали композиторов разных стилевых направлений.

Вполне можно предположить, что интерес к Ницше со стороны музыкантов был вызван по причине его не только философской и лингвистической одарённости, но и причастностью к музыкальному цеху¹. Следует признать, что Ницше читали все, кто имел отношение к музыкальному авангарду. Им восхищались даже те композиторы, которые не цитировали его стихотворений и философских текстов в своём творчестве - например Бела Барток, исписавший свои экземпляры "Заратустры" и "Человеческого, слишком человеческого" заметками и рекомендовавший жене трактат Ницше как "очень красивую книгу"². Английский композитор, поэт и художник Уильям Олуин писал в 1955 году: "Ницше вызывает особый интерес в творческом человеке, особенно в музыканте, не в связи с его дружбой с Вагнером и собственными прерванными попытками сочинять, но и потому, что его творчество озвучивает одиночество гения и говорит о вещах, глубоко скрытых в душе художника, с поэтическим вдохновением, которое стремится выразить невыразимое - сделать неуловимым барьер между словами и абстрактным искусством музыки"³.

¹ Щербакова Е. М., Ницше и музыка. Рязань: Копи-Принт; Коломна. Коломенский государственный педагогический институт (КГПИ), 2009, с. 140

² Щербакова, с. 141

³ Щербакова, с. 141

Поль Дюка объяснял силу воздействия Ницше на художников его тонким восприятием музыкального искусства: "Почти все его книги содержат музыкальные пассажи; страницы, наполненные то ослепительными вспышками, то невыносимыми парадоксами, то светлыми и глубокими образами; страницы, полные жизни, страсти, воображения. Они достойны быть прочитанными и обдуманно теми, кто смотрит глубже материальности искусства"⁴.

Для композиторов разных дарований и масштабов произведения Ф.Ницше были и остаются творческим импульсом. Среди них Густав Малер, Феруччо Бузони, Гуго Вольф, Пауль Хиндемит, Рихард Штраус, Кароль Шимановский, Арнольд Шёнберг, Антон Веберн. В перечне лидируют австрийские и немецкие композиторы. Тем не менее свое место в музыкальной ницшеане занимают и русские композиторы С. Танеев, А. Скрябин, Н.Метнер.

Вполне закономерно, что в музыкальной ницшеане первенство принадлежит композиторам ницше-вагнеровского круга рубежа XIX начала XX веков. Вторая группа авторов, связанная с периодом датирующимся 1910-1940 г.г., включает Россию, Европу и США. Третья группа, представляя Европу и США, относится к середине XX века. В русской музыке ко второй группе относится крупнейший мастер фортепианной музыки композитор и пианист Николай Карлович Метнер (1880 -1951). Творчество Метнера связано почти исключительно с камерными жанрами. Излюбленными формами фортепианной музыки Метнера были соната и сказка. Значительное место занимает в творчестве Метнера и романс.

Творчество Метнера все еще остается малоисследованным в современной музыкальной критике. Дореволюционное наследие Метнера рассматривалось в большей степени с точки зрения его исполнительского искусства. Этой теме посвящены работы известных музыкальных критиков: В.Каратыгин, Б.Асафьев, Н.Мясковский, С.Нейгауз. Однако именно в это время критика оставляет без внимания романсы Метнера, написанные на стихи Ф.Ницше. На протяжении тридцатилетней эмиграции Метнер не удостоился серьезного внимания западной прессы, поскольку его музыка стояла в стороне от основных

⁴ Щербакова, с. 141

направлений модернизма. В советских музыкальных словарях, энциклопедиях и учебниках (В.Туманина, Ю.Келдыш, Б.Ярустовский) в основном были статьи, касающиеся общих факторов композиторской деятельности Метнера русского периода. Такой интерес к творчеству Метнера совпал с периодом оттепели 60х годов, когда в музыкальной критике появилась возможность ввода в музыкальный фонд композиторов-эмигрантов, к числу которых принадежал и Николай Метнер. Наиболее полное освещение творчества Метнера принадлежит Е.Долинской. В предисловии к своей работе она пишет, что почти неизученное творчество композитора – большое и интересное явление музыкального искусства, оценка его творчества не вполне справедлива, подчас прямолинейна и однопланова⁵. Только в 2009 году в Москве по инициативе «Дома русского зарубежья им. А.Солженицына» состоялась Международная научная конференция «Н.Метнер: Вопросы биографии и творчества». Впервые на общенаучной основе ввода эмиграционного искусства в русский музыкальный фонд была поставлена проблема о месте Метнера в контексте русской и европейской культур его времени и его отношении к модернизму⁶.

Однако романсы Метнера на произведения Ф.Ницше все еще не стали предметом исследовательского интереса. Такое невнимание со стороны критики к этим произведениям можно объяснить общеметодологической тенденцией отношения к Ницше в советском музыковедении, философии, искусстве. Данная статья является одной из первых попыток ввода романсов Метнера на слова Ницше в общеевропейский фонд ницшеаны; впервые произведен музыковедческий и метатекстуальный анализ двух романсов Метнера.

Удивительно тонкое художественное описание пианизма Метнера принадлежит близкому другу семьи М. Шагинян: "Пианист он был замечательный, хотя совсем по-другому нежели Рахманинов. Как сейчас помню его усаживание за рояль; закинутую назад большую, круглую голову в каштановых кудрях, с выпуклым лбом, разрезанным

⁵ Долинская Е. С., Николай Метнер. Монографический очерк. Изд-во "Музыка". Москва. 1966, с. 3

⁶ Федякин С.Р., Метнер и его время. Литературно-музыкальные параллели/Материалы международной конференции. Москва, 2002, с. 78

горизонтальной морщиной, крепко стиснутыми губами; вот он шевелит ими, словно что-то говоря себе, прикусывает губу; старательно, чистым платком, вытирает им пальцы, притом ещё и ещё раз, кладёт цепкою, какой железной хваткой эти пальцы на клавиши и начинает, посапывая, подпевая себе, забыв об окружающих, грандиозное строительство звуков, воздвижение музыкального здания, одной части за другой, с нерасторжимой логикой, с постепенным нагнетанием силы, с уходом в высоту, в высочайшие шпили и башни, а вы сидите, как заколдованные, всё время чувствуя и переживая целое, схваченное этим целым при звучании любой детали, любой отдельной фразой из разработки. У Метнера было своеобразное "туше", он отрицал мягкое, ласкающее, смазывающее прикосновение пальцев к клавишам, у него имелся свой взгляд на искусство фортепианной игры, своя школа пианизма и свой стиль, многим казавшийся жёстким, суровым. Но как это жёсткое, без всякой сентиментальности, катание пальцами клавиш, как этот суровый, аскетический удар умели "выматывать" удивительную глубину звука, шедшую, казалось, из самой сокровенной души инструмента, и как при таком "жестоком" туше выигрывали внезапные нежно-лирические фразы его удивительных мелодий! Метнер не имел "сумасшедших" успехов, но у него всегда был какой-то почётный, достойный успех, заставлявший даже самых заядлых противников его музыки уважать её и преклоняться перед личностью её создателя" (Воспоминания о Рахманинове⁷.)

Николай Карлович Метнер, как и его старший брат, литературный и музыкальный критик Эмилий Карлович (1872-1936), вырос в Москве в атмосфере почитания немецкой культуры. Известно, что композитор находился под сильным влиянием идей брата. Эмилий Карлович, являясь центральной фигурой в движении русских символистов (особенно близок был с Андреем Белым, разрыв с которым произошёл в 1912 году), видел особую миссию в установлении связи русского символизма с немецким культурным наследием Ницше и Вагнера. Им, в частности, написан цикл статей "Романтизм и Ницше",

⁷ Шагинян М., // Воспоминания о Рахманинове. В двух томах. Составление, редакция З. Апетян. Гос. музыкальное издательство. Москва, 1963, Том 2, с. 162-163

частично опубликованный в 1904 году⁸. В 1910 г. им и Белым было организовано издательство "Мусагет", а с 1912 года становится редактором журнала "Труды и дни", выпускаемым "Мусагетом". Известна работа Э. Метнера 1912 года "Модернизм и музыка", в которой нашли отражение его националистические взгляды на искусство. О неприятии этой книги Николаем Метнером пишет Шагинян в "Воспоминаниях о Рахманинове"⁹.

Несмотря на критическое восприятие книги семьёй и многими музыкальными деятелями, следует согласиться с исследователем Н.Д. Свиридовской, которая пишет о значимости данной работы для своего времени: "Несмотря на идейную несостоятельность многих рассуждений Э.Метнера, допущенные в работе неточности, фактологические ошибки, а также очевидный дилетантизм автора в восприятии музыкальной теории, значение книги "Модернизм и музыка" переоценить невозможно по нескольким причинам. Во-первых, несмотря на то, что начало XX века характеризуется активизацией критической мысли, количество исследований по философии и эстетике музыки всё ещё крайне незначительно, следовательно, появление каждого, тем более столь масштабного труда, становится важным событием. Во-вторых, это исследование интересно рассмотреть в контексте идеи "конца искусства", столь популярной в первые десятилетия XX века, поскольку Метнер, дитя двух величайших европейских культур, русской и немецкой, сконцентрировал в себе и по-своему преломил основные идеи важнейшего для всей Европы периода"¹⁰.

Шагинян пишет о трагической судьбе Э. Метнера: ".....застигнутый войной в Дрездене, он перебрался в Цюрих и не захотел уезжать из нейтральной Швейцарии. Позднее он легализировался там, сделавшись швейцарским подданным, жил одиноким холостяком, переводя на русский язык трёхтомное сочинение К. Юнга и умер в одиночестве в больнице, вдали от всех, кто был ему дорог"¹¹. Добавим

⁸ Щербакова, с. 145

⁹ Шагинян М., // Воспоминания о Рахманинове, Том 2, с. 122-123

¹⁰ Свиридовская Н. Д., Музыкально-критическое наследие серебряного века: самоинтерпретация эпохи. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва, 2009, с. 46

¹¹ Шагинян М., // Воспоминания о Рахманинове, Том 2, с. 145

штрих к описанию Э. Метнера опять же из воспоминаний Шагинян: "Тщетно пыталась я убедить Э.К.Метнера в эту последнюю встречу с ним в Цюрихе уехать с нами на родину. Он был в невероятном озлоблении на всё происходящее, считал, что наступили "сумерки богов и что европейская культура обречена на гибель" и договориться с ним в этом состоянии было невозможно"¹². И ещё дополнение к портрету Э. Метнера из воспоминания Шагинян, которая и познакомила С. Рахманинова с Метнерами: "Отношения между Рахманиновым и А.М и Н.К. Метнерами без "мефистофельского" (по определению Сергея Васильевича) присутствия Э.К. постепенно росли и крепились, переходя в настоящую простую человеческую дружбу"¹³. Надо полагать, что с лёгкой руки Рахманинова шведский теоретик Магнус Юнгрен озаглавил свое исследование о Э. Метнере, изданное в 2001 году издательством "Академический проект", "Русский Мефистофель, Жизнь и творчество Эмилия Метнера".

Судьба Николая Карловича Метнера - одно из интереснейших явлений в русской культуре конца XIX первой половины XX веков. Три музыкальных гения в единении композитор-пианист, абсолютно разные по стилю три современника, обозначают этот период: А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер. В этой триаде Метнер одинок, поскольку в его творчестве есть некая обособленность от своего времени. Обособленность Метнера ощутима даже среди тех, кто был, как и он, достаточно консервативен в своих кругах. Обычные воззрения о консервативности Метнера не дают точного представления о глубинной сути его творчества. Он вышел из традиций европейской музыки, но у Метнера, наряду с сочинениями весьма традиционными, есть произведения, отмеченные заметной "остротой" звучания – тематической или гармонической¹⁴. Сочетание классических и романтических традиций у Метнера часто давало повод сравнивать его с Брамсом. Современники даже называли его "русским Брамсом".

¹² Шагинян М., // Воспоминания о Рахманинове, Том 2, 145

¹³ Шагинян М., // Воспоминания о Рахманинове, Том 2, 147

¹⁴ Федякин С. Р., Метнер и его время. Литературно-музыкальные параллели/Материалы международной конференции, Москва, 2002, с. 70

Если Скрябин воспринимался рядом с символистами, Рахманинов стоял ближе к "антисимволисту" И. Бунину (неслучайно автор "Колоколов", чувствуя эту близость, называл себя суходольным музыкантом, ясно указывая на своё глубинное родство с автором "Суходола"), то Метнер относился к Вагнеру как к своего рода святыне. Метнер, в отличие от Ницше, разделял понятие Вагнер и "декаданс" и обнаруживал симптомы декаданса не в музыке Вагнера, а в сочинениях адептов Вагнера. Он присоединялся к нападкам Ницше на музыкальное искусство, в котором мелодическая неяркость компенсируется гипертрофией оркестрового колорита, гармонические новшества приводят к искажению музыкальной речи, разрушается классическая форма. В 1921 г. Николай Метнер пишет брату: "Как досадно, что Ницше в своём "Contra Wagner" ударил по Вагнеру, а не по тем сукиным детям, которые стояли за ним...Благородное негодование, направленное не по адресу...Что сказал бы он, если бы познакомился с современными Петрушками и Тильями Эйленшпигелями, всё удовольствие которых заключается только в том, чтобы нагадить, притом на самом видном месте, а подчас и в святом месте, например, в церкви (как это делал настоящий Тиль)"¹⁵.

Постоянный интерес композитора к творчеству Ницше подтверждает письмо от 1929 года, в котором он благодарит брата за присланное им потрясающе гениальное стихотворение Ницше (о каком стихотворении идёт речь неизвестно - И.С) и называет Ницше "певцом духовной победы и преображения"¹⁶. Получив в 1924 году от брата только что опубликованный сборник песен Ницше, композитор резюмирует свои впечатления от песни на стихи Пушкина: "Ницше-ские песни сквозь известную долю дилетантизма всё же дают возможность увидеть тонкую музыкальную душу"¹⁷. Речь идёт о стихотворении А.С. Пушкина 1830 года "Заклинание" в переводе на немецкий язык Теодора Оница.

Летом 1909 года на острове Манстранд в Швеции Метнер создал ор.19 "Три стихотворения Ницше для одного голоса и фортепиано" и

¹⁵ Щербакова, с. 146

¹⁶ Щербакова, с. 146

¹⁷ Щербакова, с. 147

ор.19а "Два стихотворения Ницше для голоса и фортепиано", которые были изданы Российским музыкальным издательством в 1910 и 1912 годах, а исполнены 7 марта 1911 года в Москве в малом зале Благородного собрания. ор.19 написан на стихотворения "Привет родине"(Gruss), "Старушка"(Alt Mutterlein), "Тоска по отчизне" (Heimweh). ор.19а включает стихотворения "Возвращение на родину" (Heimkehr) и "Отчаяние" (Verzweiflung) в переводах В.Коломийцо(е)ва.

Н.МЕТНЕРЪ

ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ НИЦШЕ

для одного голоса и ф-п.
Соч. 19.

- № 1. Gruss.....
Приветъ родинѣ.....
№ 2. Alt Mutterlein.....
Старушка.....
№ 3. Heimweh.....
Тоска по отчизнѣ.....

N.MEDTNER

DREI GEDICHTE VON NIETZSCHE

für eine Singstimme u.Klavier.
Op. 19.

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ НИЦШЕ

(переводъ В.КОЛОМИЙЦОВА)

для одного голоса и ф-п.
Соч. 19а

- № 1. Heimkehr.....
Возвращение на родину.....
№ 2. Verzweiflung.....
Отчаяние.....

ZWEI GEDICHTE

VON NIETZSCHE

(russisch von W.KOLOMITZOFF)

für eine Singstimme u.Klavier.
Op. 19а

Переводы, бесспорно, заслуживают необходимость упомянуть автора Виктора Павловича Коломийцова (1868-1936), музыкального критика, который с 1900 года занимался проблемами соотношения музыки и слов в операх Р.Вагнера. Коломийцову принадлежит эквиритмический перевод оперных либретто "Золота Рейна", "Тангейзера", "Лоэнгринга", "Парцифала". Он перевёл также вокальный цикл Г. Малера "Песни об умерших детях" на слова Ф. Рюккерта и хоровой финал (ода "К радости" Ф. Шиллера) 9 симфонии Бетховена.

Сопоставим текст оригинала стихотворения Ницше и русский перевод:

Heimkehr Возвращение на родину

Das war ein Tag der Schmerzen, Тогда я с болью в сердце
Als ich einst Abschied nahm; Сказал ему прости;
Noch bänger war's dem Herzen, И вот на горе злое
Als ich nun wieder kam. Вернулся я с пути.

Der ganzen Wandrung Hoffen Надежды долгих странствий
Vernichtet mit einem Schlag! Вы все погибли вдруг!
O, unglücksel'ge Stunde! О, час тоски безмерной
O, unheilvoller Tag! О, день душевных мук!

Ich habe viel geweinet На гроб отца упал я
Auf meines Vaters Grab, Упал без слов, без сил;
Und manche bittere Träne И горькой скорби слёзы
Fiel auf die Gruft herab. Я на могилу лил.

Mir ward so öd' und traurig Так пусто, так уныло
Im teuren Vaterhaus, Глядел очаг родной;
So daß ich oft bin gangen И только лес унылый
Zum düstern Wald hinaus. Мне навевал покой.
In seinen Schattenräumen В его прохладном мраке
Vergaß ich allen Schmerz; Я мирно мог вздохнуть;
Es kam in stillen Träumen Забвенья сон отрадный
Der Friede in mein Herz. Слетал мне тихо в грудь.

Der Jugend Blütenwonne, О юных днях и розах,
Rosen und Lerchenschlag О песне соловья
Erschien mir, wenn ich schlummernd В тени дубов простёртый
Im Schatten der Eichen lag. Блаженно грезил я.

Элегический характер стихотворения близок внутреннему миру композитора, поскольку в большинстве романсов Метнер явно тяготеет к текстам созерцательно-философского склада. Метнер и в жизни был таким. Один из патриархов российского музыковедения А.В.

Оссовский оставил такое описание композитора: "Как личность он был необыкновенно привлекателен: беспредельно скромный, тихий, деликатный, застенчивый, как юная девушка, с чуткой возвышенной душой, он был поистине "человек не от мира сего"— никак не приспособленный к практической жизни, Самые простые вещи казались ему сложными, и он пускался в философское обоснование их"¹⁸.

Анализ романса " Возвращение на родину" подтверждает, что Метнер был большим мастером романсового творчества. Вокальная мелодика Метнера своеобразна. Не обладая широтой линии и большим размахом, она, в основном, декламационна и приближается к инструментальному звучанию. И это не случайно, поскольку Метнер рассматривал человеческий голос как "совершеннейший из инструментов". В романсе "Возвращение на родину", как и во всех романсах Метнера, особенно велика роль фортепианной партии. Тип фортепианной фактуры (быстронесущиеся волнообразные пассажи широкого регистрового дыхания), характер движения, передают образ героя стихотворения. Темповые обозначения следуют тексту Ницше. Начинается романс однотактовым фортепианным вступлением с таким темповым обозначением *Allegro, con passione dolente* (скоро, с печальной страстью). Метнер, точно следуя образному строю стихотворения, в середину романса включает фортепианный проигрыш перед третьим куплетом: "На гроб отца упал я / Упал без слов, без сил;/ И горькой скорби слёзы /Я на могилу лил." Эти слова передаются на фоне аккордов, подчёркнутая статика которых акцентирует образность стихотворения. На словах же: "В его прохладном мраке / Я мирно мог вздохнуть" настрой романса меняется, происходит резкая модуляция, смена ритма, фортепианной фактуры и динамики. На словах- грёзах: "О юных днях и розах / О песне соловья / В тени дубов простёртый / Блаженно грезил я". Метнер после ферматы вводит темповое обозначение *Sognando caressando* (как во сне, ласково) и *tempo mosso, ma poco a poco a tempo* (медленное, постепенное возвращение темпа); меняет фактуру фортепианного сопровождения, делает её более прозрачной. Как и стихотворение, романс завершается просвет-

¹⁸ **Оссовский А.**, // Воспоминания о Рахманинове, Том 1, с. 403

лѐнной семитактовой фортепианной постлюдией с начальными арпеджированными пассажами.

Глубоко и тонко воплощено настроение и в песне "Отчаяние" (Verzweiflung)

Von Ferne tönt der Glockenschlag, Вдали набата звон гудит,
Die Nacht, sie rauscht so dumpf daher. Густеет ночи душный мрак.
Ich weiß nicht, was ich tuen mag; Что делать мне;
Mein Freud' ist aus, mein Herz ist schwer.
Душа молчит, в груди отрады ключ иссяк.

Die Stunden fliehn gespenstisch still, Часы бегут, как тени снов,
Fern tönt der Welt Gewühl, Gebraus. Там, где-то ропщет шумный свет.
Ich weiß nicht, was ich tuen will: Чего я жду, на что готов:
Mein Herz ist schwer, mein' Freud' ist aus.
В душе темно, надежде в ней нет.

So dumpf die Nacht, so schauervoll
Так душен мрак, и мерный лик луны
Des Mondes bleiches Leichenlicht. Так страшно вдруг потух.
Ich weiß nicht, was ich tuen soll... Что делать в этот тяжкий миг....
Wild rast der Sturm, ich hör' ihn nicht. Бушует буря, к ней я глух.

Ich hab' nicht Rast, ich hab' nicht Ruh, Покоя нет, забвенья нет,
Ich wandle stumm zum Strand hinaus, Спешу к волнам из дома прочь,
Den Wogen zu, dem Grabe zu... Могиле влажной шлю привет...
Mein Herz ist schwer, mein Freud' ist aus.
Исчезла радость, в сердце ночь.

Метнер и мелодически, и гармонически, и динамически следует всем оттенкам декламации текста Ницше. Фортепианное вступление передаёт звучание колокола. Произведение состоит из нескольких частей, тесно связанных друг с другом. Первый раздел динамически обозначен "сдержанно". "тяжело". Мелодическую линию поддерживают модулирующие, альтерированные аккорды. Второй раздел начи-

нается со слов: "Чего я жду..." и мелодически совпадает с первым, хотя начинается не *mf* а *f* и октавой выше с изменённым фортепианным сопровождением. Насыщенная хроматическая фактура и широкие пассажи в фортепианном проигрыше передают нарастание чувства путём последовательного развития основной мысли: "Чего я жду на что готов / В душе темно, надежде в ней нет". Третий раздел со слов: "Так душен мрак и мёртвый лик луны" динамически меняется. Начинается с *piano* и ремаркой "печально (устало)", затем "очень печально". В этом разделе происходит взаимослияние вокального и инструментального начал. Постепенное, неуклонное нарастание драматической напряжённости, при которой уже известный музыкальный образ приобретает в каждом новом разделе всё большую силу и выразительность, приводит к кульминации. Кульминация романса приходится на конец произведения, когда основная тема - отчаяние с огромным напряжением драматизма развивается и в вокальной, и особенно, в фортепианной партиях. Завершается романс на *ff* развёрнутой фортепианной постлюдией. Подчёркнутая статика диссонирующих и консонирующих аккордов, изобразительные приёмы в фортепианной партии создают ощущение трагического торжества, ликования отчаяния.

Судьба трёх крупнейших современников сложилась по-разному. Если творчество Рахманинова и Скрябина безоговорочно вошло в сокровищницу русской классики, то музыка Метнера ещё ждёт полноценного признания. Богатейший архив Метнера - письма, записные книжки, еще ждет исследования.

Если попытаться сформулировать, что же связывало Ницше и Метнера кроме пяти песен композитора на тексты философа, когда в духовный мир Метнера вместе с Ницше входит романтическая лирика, взаимосвязь может показаться случайной. Можно предположить закономерность обращения Метнера к творчеству Ницше, так как он, по существу, был последним философом того единого европейского мира, который распался в силу объективных исторических причин (Первая мировая война, революция в России). Метнер же, обличая духовный распад и оскудение искусства в XX веке, указывая на утрату им нравственного воздействия, не видел позитивных начал,

которые могли бы противостоять этому "модернистическому хаосу", что привело его к пессимистическому выводу о гибели музыки. Композитор говорил об этом не только своей музыкой, но и декларировал эти мысли в книге "Муза и мода", своём духовном завещании, написанной уже в эмиграции. Демонстративное отстранение от всех новых исканий стало причиной творческого одиночества Метнера в последний период жизни. Русская эмиграция, утратив родную почву, потеряв после братоубийственной войны многие духовные опоры, острее почувствовала духовный кризис, который обрушился на Европу. Может быть, поэтому Метнер так обособлен, "консервативен" и одинок в музыке XX века, что сохранил истинное ее предназначение, минуя идеологические пристрастия? В своё время выдающийся пианист А.Б. Гольденвейзер писал о Метнере: "Едва ли не единственный в наше время, он нашёл путь, от, казалось, мёртвого уже языка великих классиков вперёд, к новым достижениям. Во всеоружии современного гармонического мастерства Метнер никогда не увлекался краской, колоритом как целью, и оставался одиноко – равнодушным к весьма подчас резким упрёкам в архаичности, отсталости, даже "сухости"¹⁹. А Ницше? Отдав дань романтизму в лице Вагнера, великий мыслитель затем, удивительно чутко предвидевший надвигающийся век с его плюрализмом в искусстве и философии, увидел в декадансе опасность для развития человечества и в качестве противодействия обратился к греческому классицизму.

¹⁹ Рахманинов С.В., Литературное наследие в 3х томах. Составитель и редактор З. Апетян. Том 3. Письма. Изд-во "Советский композитор". Москва, 1980, с. 126.

NIKOLAI MEDTNER AND FRIEDRICH NIETZSCHE

At the beginning of the century Friedrich Nietzsche became one of the most widely readable philosophers. It is safe to assume that the interest to Nietzsche from the musicians was not only due to its talent to philosophy and language, but also involvement in musical creativity. It is quite natural that in the "musical nitsheane" the leaders are Austrian and German composers of Wagner circle from XIX to early XX centuries. Among the Russian composers they distinguish A.N. Scriabin and N.K. Medtner. Creative work of Medtner, a composer and pianist, is one of the most interesting phenomena in music. Along with S. Rachmaninoff and A. Scriabin, N. Medtner belongs to one of the leading figures of Russian musical culture of the twentieth century, three great contemporary musicians, totally different in style, but belonging to the same time. The fate of these three major contemporaries went, as you know, in many ways, which is caused by various reasons. One can not say that the three named creative figures are quite equal: their talent have different scales. And if Rachmaninoff and Scriabin implicitly are included in a cohort of Russian classical music, Medtner and his work is still, apparently, is not as widely known. The arena of a composer Medtner was made at a time when Scriabin and Rachmaninoff have acquired international fame. If Scriabin was next to the Symbolists, Rachmaninoff was closer to "Antisymbolist" I. Bunin, the Medtner treated as R. Wagner shrine. It is interesting that in contrast to Nietzsche's concept Medtner shared concept of Wagner and "Decadence" and found no signs of decadence in Wagner's music, but in the works of his imitators. Under the influence of the philosophical ideas of his older brother, E.K. Medtner, who was a central figure in the Russian Symbolist movement and saw his special mission to establish contact between Russian Symbolism and German cultural heritage, especially Wagner and Nietzsche, N. Medtner, fascinated by the poetry of the German philosopher, creates vocal Works

(op. 19 and op.19a) for voice with piano, which includes a poem Nietzsche Guss (Hello Motherland), Alt Mutterlein (old woman), Heimweh (Longing for the Fatherland), Neimkehr (Homecoming), Verzweiflung (Despair) translated by V. Kolomiytsov. The songs were published by the Russian music publisher in 1910 and 1912, and performed in 1911 in the Hall of Nobility. Analysis of one of these songs ("Homecoming") confirms that Medtner clearly gravitated to the texts of the philosophical content. Vocal melody of composer is original. Not having a large breadth and scope, it's mostly declamatory and close to the instrumental sound as Medtner considered the human voice as "the most perfect tool." In the song (like all romances of Medtner) is particularly large role of piano and it conveys the imagery of the poem Nietzsche. Depth-focused, much more "closed" creative work of Medtner had a hard fought their way to the broad circles of Russian public than contemporaries Rachmaninoff and Scriabin. But in the early 10 years of the XX century the name of Medtner's starting to sound like the name of the third largest Russian composer of musical culture at the turn of the centuries.

Key words: *"Music nitssheana", decadence, russian symbolism, instrumental sound, declamatority.*

Кротенко И.А.
Государственный университет
Акакия Церетели (Грузия)

Ф.НИЦШЕ И ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ МЫШЛЕНИЕ.

Key works: *postmodern thinking, phenomenal field, philosophy of life*

В XX веке Ф.Ницше заявил, что не существует фактов, существует только их интерпретация, тем самым подвел итог критической философии XVIII века и, перешагнув через XIX век, предопределил задачи глубинной психологии XX века, парадигматический общенаучный сдвиг, который будет характеризовать постмодернистское мышление, положенное в основу многих философских, гуманитарных, социологических теорий постмодерна. Мышление постмодернизма, как и любой сдвиг в парадигме философских ценностей, предполагает наличие определенного архетипического жертвоприношения. Мышление Ницше характеризуется также драматизмом переходной эпохи рубежа XIX-XX вв., в этом отношении ощутимо влияние типа его пограничного мышления на деконструктивные школы постмодернизма. Философия постмодерна признала метафизическую природу бессознательного. При таком подходе мыслящий субъект оперирует не только социально-культурными категориями, его мышление строится на основе веры, воображения, надежды, страсти. Чем более сложным сознанием наделен мыслящий субъект, тем свободнее он в определении существующей вокруг него реальности. Самоопределяющаяся автономия и эпистемологическая свобода человека противопоставляет его обществу, превращая в жертву собственных идей, если общество их не разделяет. Состояние жертвенности, мученичества, безумия, маргинальности было свойственно психологии Ф.Ницше, предопределившего развитие этого явления в конце XX века. Он стремился понять личность, найти выход из кошмаров эпохи: двойной морали во всем, в отношении с людьми, в отношении к самому себе, к нациям и государству. Жизнь в одиночестве способство-

вала самоуглублению в собственную психику. Ницше писал свои книги, выражая свой метафорический взгляд на мир, печатал их за свой счет, не получая никакого отклика и признания. Когда же успех пришел, он не смог осознать его, так как был невменяем. Ницше стоял у истоков парадигматического изменения культуры, непризнанный гений символизировал своей судьбой слом традиционной философии переломной эпохи. Однако для того, чтобы осветить рождение нового типа культуры, ее пророку выпала доля мученика. У этого мученика были свои предшественники: Сократ, внесший в философию диалог и говоривший о «теневого стороне» души, а также бунтарь и разрушитель «первобытной цельности» греков, апостол Павел, апологет христианства как религии слабых, Гегель, теоретик расплывающегося становления, Р.Вагнер, отрицающий христианство, но реально его воспроизводивший в своих творениях.

Объектом интереса в данной статье является рассмотрение феномена творческой субъективности Ницше и ее рецепции в постмодернистических теориях авторской субъективности. Деидеологизированный подход к означенной проблеме позволит углубить представление о типе его творческого мышления и характеризовать его с точки зрения полицентризма, так как мировоззрение и творчество Ницше долгое время рассматривалось на основе социологической методологии. Такой подход позволит углубить представление о влиянии Ницше на формирование философских, эстетических, литературных теорий постмодернизма.

Для постмодернизма свойственно восприятие европейской традиции как традиции рационалистической, в таком понимании она не приемлема постмодернистическому мышлению, испытывающему общее ощущение кризисности. Американский теоретик постмодернизма А. Меджилл выделяет в качестве базисной платформы мысли Ницше, далее Фуко и Дерриды, которые были мыслителями кризисного состояния западноевропейской культуры, а потому и служат выразителями постмодернистического сознания : «Кризис как таковой– настолько очевидный элемент их творчества, что вряд ли

можно оспаривать его значение.»¹ Под кризисом он понимал «... утрату авторитетных и доступных разуму стандартов добра, истины и прекрасного...»²

Ницше предвосхитил в своем творчестве парадигматический сдвиг в отношении понятия «традиция», в ее общеэстетическом, литературном, философском понимании. В изменившейся культурно-исторической ситуации XX века это понятие приобрело новое звучание. Творческий опыт Ницше преодолевал традиционализм, расширяя тем самым сферу художественного мышления в литературном творчестве, укрепляя ее значимость и самодостаточность отдельного автора. По мнению Ю.Тынянова: «...говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не явлениях литературной эволюции, принцип которой борьба и смена.»³Расширилась сфера понимания «цитата», «реминисценция», «литературный текст». Подобное недоверие к слову «традиция» восходит к «антитрадиционализму» Ф.Ницше, который в поэме-мифе «Так говорит Заратустра» призывал уйти из «страны отцов». В постницшианскую эпоху программа радикального отчуждения творческого субъекта от прошлого получила широкое распространение, остается ареной серьезных споров, часто основанных на мировоззренческих противостояниях. В эстетике искусства в обиход вошли суждения о гнете традиции, о традиционном «автоматизированном приеме».

Феномен творческого мышления Ницше проявился в эпоху слова традиций европейской классической культуры и философии. Эстетика постмодернизма считает неизбежным его появление при любом сломе культурных эпох, при котором происходит парадигматический сдвиг творческого сознания. Если Ницше произвел глобальный пересмотр героя, то постмодернизм осуществил глобальную ревизию традиционных стереотипов наивного читателя.

¹ McGill A. Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. – Berkeley etc., 1985, XXIII, p.137

² там же

³ Тынянов Ю. Н., Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977. - С. 255.

Если за основу оценки творческого наследия Ницше взять выраженную в них творческую субъективность автора, то его работы можно разделить на две группы. Первая группа включает статьи, написанные под сильным влиянием Шопенгауэра, во второй группе произведений намечен отказ от идей Шопенгауэра, в них в афористической форме представлена философская концепция, центральное место в которой занимает теория «сверхчеловека». Шопенгауэрский монистический волюнтаризм, учение о единой воле он заменил на «плюрализм», понимая под ним множество волей. В «Казусе Вагнера» он писал : « Во что я глубже всего погрузился, так это действительно в проблему *decadance* ... Добро и зло – только вариант этой проблемы. Если присмотришься к признакам упадка, то поймешь также и мораль... что скрывается за ее священнейшими именами и оценками: оскудневшая жизнь, воля к концу, великая усталость».⁴

Радикальное критическое сознание Ницше предчувствовало возникновение нигилизма, легшее в основу теорий «философии жизни», предлагающей иной путь познания – герменевтику (Гадамер), психологию (Дильтей), морфологию истории (Шпенглер). В эстетике постмодернизма это направление получило дальнейшее развитие. В его основной трактовке жизнь является некой реальностью, которая не тождественна ни духу, ни материи. У этого философского течения до сих пор нет единого методологического обоснования. Для Шопенгауэра это воля, у Ницше – воля к власти. У истоков нигилистического сознания лежит идея абсолютного, ни с чем не сравнимого человеческого достоинства. Особенность ее в том, что трагичность человеческого бытия связывается с несовершенством внешних условий жизни, трагедия индивидуума не в нем самом, не в его греховности, а в несовершенстве религиозных, культурных и общественных форм. Ницше («Казус Вагнера») придает новое звучание декадансу, распространяет эту форму сознания на все сферы человеческой жизни: политику, физиологию, искусство, литературу. В таком понимании только художественное «мифотворчество», стоящее над действительностью, способно познать жизнь, в основу такого положения выносятся тезис о чувственном познании, которое устанавливает границы

⁴ Ницше Ф., Казус Вагнера// Собр. Соч. в 2х т., т 2, М, 1990, с. 520.

разума. Художественно выраженное слово вступает в валентное соединение с чувством, оно самодостаточно. Слово по Ницше воплощает некоторые сигналы, распределяет их, перегруппировывает, вводит в сферу неясного, которое философ обозначил понятием «размыв контуров». Такое понимание слова получило теоретическое продолжение и обоснование в теориях имперсонального письма, точки зрения, тщательного прочтения. Ницше явился предтечей деконструктивизма. «Размыв контуров» предопределил деконструктивную атаку на логоцентризм (Фрейд, Хайдеггер). Концепция «обобщенного письма», архиписьмо, перевернуло традиционные логоцентрические полярности. Согласно деконструктивизму (Ж.Деррида) нет такого слова, в котором содержалось бы происхождение его смысла. Смысл слов не в них, а между ними, язык – всего лишь система различий. Основным предметом изучения для деконструктивистов становится текст, литературный текст не вещь в себе, но отношение к другим текстам. Изучение литературы – это изучение интертекстуальности.

Начатое А.Адлером и Ф.Ницше исследование теории самосознания личности в XX веке из области философии перешло в психологию, на основе этих теорий были сделаны открытия в области социопсихологии. В XX веке возникнет теория «феноменального поля», первойшей реальности. Ницше писал: «Целое уже не проникнуто более жизнью. Слово становится суверенным... Жизнь, равная жизни, вибрация и избыток жизни втиснуты в самые маленькие явления».⁵

Эксперименты Курта Левина получили название «теория психологического поля». Исследователь исходил из представления, что мыслительные процессы личности функционируют в психологическом поле окружающих их предметов, каждый из них обладает валентностью. Валентность для каждого индивида имеет свой знак, некоторые из знаков иконические, то есть доступны для общего восприятия. Герменевтика текста в теориях постмодернизма сформировала языковой анализ, во многом это направление обязано своим развитием предпринятому Ницше анализу оппозиции языка и действительности. Теоретики до сих пор стараются определить различие между философским мышлением Гегеля и Ницше, предпосылкой

⁵ Ницше Ф., Казус Вагнера//собр. соч. в 2х т., т 2, М, 1990, с. 526.

подобного различия является оппозиция языка и мышления, возведенная Ницше в абсолют. Мышление понимается Гегелем как абсолютный дух, творящий мироздание, который реализуется не только через язык. Мир мыслится как опредмеченное мышление, а язык трактуется как одна из его форм. Абсолютное мышление реализуется через такой акт понимающего толкования текста, как система значений слов, образующих категориальную схему мироздания. Гегель предопределил гадамеровскую герменевтику, согласно которой бытие может быть понято только через язык. Мышление в таком понимании является способом проявления языка. Сущностью языка является игра, именно в игре возникает независимое наслаждение, равноценное познанию. Вслед за Ницше Гадамер выражает специфическое отношение к искусству как способу втягивания в игру. Именно в герменевтическом круге игры находится разрешение противоречия между частью и целым. Полное и глубокое познание происходит благодаря прохождению по кругу. Бытие говорит через поэтов, многозначность смысла слов которых способна познать герменевтика. Хайдеггер и Гадамер определяли различие между оппозицией языка и мышления, выраженных в использовании одной из двух сущностей слова: гегелевский мир только обозначен, у Ницше же мысль хочет быть картиной. Данное положение породило множество открытий в антропологии, лингвистике, психологии познания, семиотике, социологии. Этот постулат получил дальнейшее развитие в различных концептуальных разъяснительных системах. Структуралисты (Э.Сепир, Б.Уорф) писали о влиянии языка на формирование модели сознания. Фуко развил теорию «эпистемы», согласно которой язык создает познавательный универсум. Именно в художественной литературе он искал проявление маргинальности, инакости, нарушение узаконенных форм дискурса. С такой точки зрения исследовал произведения Ф.Ницше. Фуко противопоставлял общественным структурам литературу маргиналов (Ницше, Арто, Руссель), в их текстах обнаруживаются «слабые места» общепринятой аргументации, оппозиция языка и мысли. Подобные Ницше философы питали мечту Фуко об «идеальном интеллектуале», который осуществит деконструкцию современной «эпистемы». Постструктуралисты и постмодернисты до-

вели гипотезу об оппозиции языка и сознания до ее логического завершения. Отождествление сознания и письменного текста превратилось в общее место. Буквально все стало рассматриваться как текст: литература, культура, история, общество. Возникла теория интертекстуальности (Ю.Кристева).

Философия Ницше предопределила формирование семиотики Ч.Пирса, согласно которой любая человеческая мысль является знаком. На этой же основе сформирована лингвистическая гипотеза Эд.Сепира, согласно которой язык формирует восприятие действительности ровно в той мере, в какой действительность формирует язык.

Открытия в области антропологии, социологии, лингвистике показывают относительность человеческого знания. Все эти достижения поддерживал радикальный перспективизм, его корни восходят не только к Канту, Юму, но и к Ницше, позднее сложившимся в прагматизм, герменевтику текста, постструктурализм.

Ницше предугадал многие катаклизмы XX века, осознал тот исторический кризис, когда современное мышление даст себе отчет о содеянном им уничтожении метафизического мира, «смерти Бога». Человеческая свобода в нигилистическом сознании оказывается разрушительной силой, которая оказывает деструктивное воздействие как на личность, так и на политическую систему. Свои последние письма он подписывал словом «Распятый». Признание теоретиками постмодернизма метафизической природы философии, которая получила научное подтверждение (Фейербенд, Барбур, Ротори), получило четкую формулировку именно после обнаружения архетипической категории бессознательного, которые формируют человеческий опыт и познание. Индивидуальность Ницше наделена сложным сознанием, обладает самоопределяемой автономией, природа которой восходит к эпохе Возрождения. Ницше придавал большое значение искусству и художнику, рассматривал его деятельность как некое мифотворчество, стоящее над действительностью. Как и личная драма Ницше, постмодернистическое мышление сложно и неоднозначно. Само понятие «мышление постмодерна» зависит от контекста. В общих чертах постмодернистическое мышление можно рассматривать как незавершенный и постоянно пополняемый набор положений, ко-

торый складывается и видоизменяется под влиянием разнообразных интеллектуальных и культурных течений. Постмодернисты апеллируют к « поэтическому мышлению», которое рассматривается в качестве фундаментального признака постмодернистической чувствительности. Философы анализируют сам способ поэтического постижения мысли. Литературоведы же выступают как философы, писатели и поэты – как теоретики искусства. Создаются интегрированные формы метаписьма (метароман, метарассказ), «объяснительные системы» (Ф. Лиотар), которые являются формами самоопределения религии, истории, психологии, искусства. В определенной степени такое понимание постмодернистической чувствительности связано с качественным переосмыслением мифологического мышления, Ницше верил в создание «новой мифологии», которая основана на необходимости синтезировать науку, литературу, другие виды искусства. В постмодернизме плюралистическое понимание мифа открыло широкие возможности для творческого самовыражения, хотя этому способствовало отсутствие строгой научной концепции. В постмодернизме продолжается заложенный Ницше поиск личного мифа и художественного языка, который символизирует неклассическую картину мира. Ставится вопрос о неклассическом типе идеализма, о преодолении в творчестве комплекса мученичества, маргинальности, проклятости и утверждении «homo novus». Логика ницшеанского мышления и творчества («Польза и вред истории для жизни», «Веселая наука»), отрицание антитезиса ради синтеза – мечты о «сверхчеловеке», оказала влияние на крупнейших писателей рубежа XIX-XX века. Вслед за Ницше художники стремились к самоопределению в творчестве, к достижению максимальной концентрации и экспрессивности слова (Блок, Рильке, Паунд).

SUMMARY
NIETZSCHE AND POSTMODERN THINKING

In the twentieth century, F. Nietzsche said that there is no evidence; there is only its interpretation, thus summed up the critical philosophy of the eighteenth century. Having stepped through the nineteenth century, F. Nietzsche predetermined objectives of psychology of the twentieth century and general scientific paradigm shift that will characterize the post-modern thinking which is the basis of many philosophical, humanitarian, sociological theories of postmodernism. However, in order to highlight the birth of a new type of culture, its share of the prophet outburst martyrs. Nietzsche with his radical critical consciousness felt a premonition of nihilism that was the basis of the theories of the "philosophy of life", which offers a different way of knowledge, hermeneutics (Gadamer), psychology (Dilthey), the morphology of history (Spengler). Nietzsche ("The Case of Wagner") gives new meaning to decadence; this form of consciousness extends to all spheres of human life: politics, physiology, art, and literature. The word becomes sovereign. In the twentieth century, theory of the "phenomenal field" appeared; hermeneutics of the text in the theories of postmodernism formed a linguistic analysis that largely owes F. Nietzsche its development. The philosopher made an attempt to analyze the opposition of language and reality. This situation has given rise to many discoveries in anthropology, linguistics, cognitive psychology, semiotics and sociology. The discoveries in the fields of anthropology, sociology, linguistics show the relativity of human knowledge. All these achievements were supported by radicalism; its roots go back not only to Kant, Hume, but also to Nietzsche. Nietzsche foresaw the many upheavals of the twentieth century, was aware of the historical crisis, when the modern mind would realize the destruction of the metaphysical world, the "death of God." He signed his last letters with the word "crucified". The theorists of postmodernism recognized metaphysical nature of philosophy which received scientific evidence (Feyerabend, Barbour, and Rotor) that received a clear statement just after the discovery of the unconscious archetypal categories that shapes human experience and knowledge. Nietzsche has a

complex personality, has self-defined autonomy, the nature of which dates back to the Renaissance, gains its further development in the nature of Nietzsche, James. Steiner's thought. Nietzsche attached great importance to the art and the artist, considered his work as a kind of myth-making, standing over reality. The object of interest in this paper is the phenomenon of the creative subjectivity of Nietzsche. This approach will deepen the understanding of the influence of Nietzsche on the formation of the philosophical, aesthetic and literary theories of postmodernism.

МУЗЫКА СЛОВ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СИМВОЛИКИ В РОМАНЕ ФРИДРИХА НИЦШЕ «ТАК ГОВОРИЛ ЗАРАТУСТРА»

Stichwörter: *Nietzsches Wort, Musik, unübersetzbar, Symbol, Nietzsches Symbolik, Assoziation, paronymische Attraktion, Suggestivität, phänomenale und noumenale Schichten.*

Общечеловеческая культура не мыслима без литературы и музыки. Нередко они сближаются настолько, что благодаря их единению появляется возможность создания неповторимых по силе воздействия образов. Именно такими удивительными образами поражают нас произведения Фридриха Ницше. Музыка всегда была причастна «существо Ницше»¹, ибо помимо философа, психолога и художника слова в нем потенциально жил великий музыкант. Уже в 10 лет пробовал он свои силы как в стихотворчестве, так и в музыкальных композициях. В течение долгих лет Ницше не прекращал занятий музыкой, сочинял и великолепно импровизировал; даже будучи уже очень больным, он часами играл на рояле. В нем «сидело самое главное действующее лицо... всей этой жизни, не сходящий со сцены...вплоть до физического конца, ... - музыкант»². Музыка – постоянный спутник Ницше. В своем сочинении «О музыке» четырнадцатилетний Ницше отметил, что ее «главное назначение в том, что она направляет наши мысли к высшему, возвышает нас, даже потрясает»³. В то же время в «Злой мудрости», уже спустя более четверти века, он признается: «... музыка любит меня, и стоит лишь кому-то покинуть меня, как она мигом рвется ко мне и хочет быть

¹ Цвейг С., Вчерашний мир.- М.: Радуга, 1999, с. 424.

² Свасьян К. А., Фридрих Ницше: Мученик познаний // Ницше Фридрих, Сочинения : в 2т., т. 1, -М.: Мысль, 1992, с. 9.

³ Ницше Фридрих, Сочинения : в 2т., т. 1, -М.: Мысль, 1992, с. 812.

любимой»⁴. Чутье потенциально великого музыканта определяет неповторимое своеобразие языка Ницше – музыки, написанной, по его же словам, не нотами, но словами. Видимо, именно эта особая музыкальность текстов Ницше обусловила обращение к его произведениям таких композиторов, как Ферруччо Бузони, Фредерик Дилиус, Пауль Хиндемит, Густав Малер, Сергей Танеев, Николай Метнер, Артур Лурье, Александр Скрябин, Карл Орф, Вольфганг Рим, Арнольд Шёнберг, Рихард Штраус, Кароль Шимановский, Эдгар Варез, Рудольф Вагнер-Регени, Антон Веберн, Гуго Вольф⁵. Подсчитано, что к настоящему времени написано около 400 академических произведений на тексты философа⁶. В то же время фонетическая выразительность ницшевского слова не может не привлечь к себе внимания как художников речи, так и теоретиков, ибо с точки зрения звуковой выразительности, мелодичности слова, ритма, паронимической аттракции тексты Ницше представляют богатейший материал.

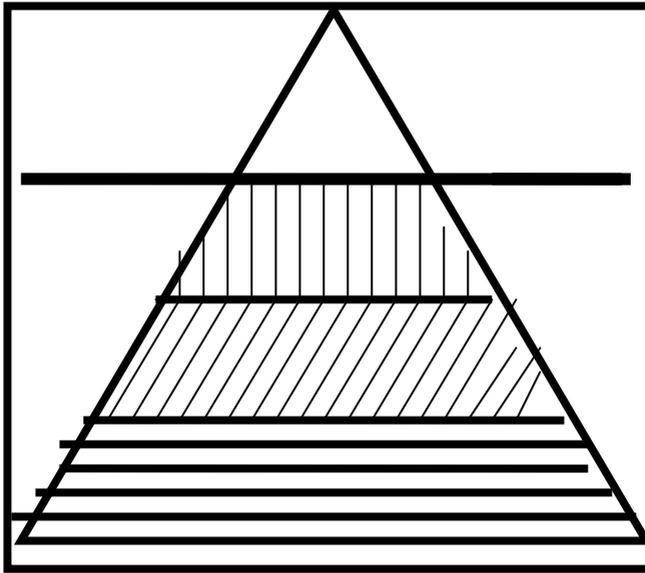
В той же «Злой мудрости» он делает попытку объяснить специфику своего стиля: «Наиболее вразумительным в языке является не слово, а тон, сила, модуляция, темп, с которыми проговаривается ряд слов, – короче, музыка за словами, страсть за этой музыкой, личность за этой страстью...»⁷. Исходя из этого, ницшевское слово – это некий символ, верхний пласт, покрывающий собой три плоскости – музыку, страсть, личность. Визуально это можно представить в виде пирамиды-айсберга, состоящей из четырех слоев:

⁴ Там же, С.723.

⁵ **Щербакowa Е. В.**, Основные направления влияния эстетики Ницше на мировую музыкальную культуру XX века: Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Социальные науки, 2009, № 2 (14), С.138–144.

⁶ **Miklowitz D.** *New Recordings of Nietzsches music// Nietzsche-Studien. Bd. 24. 1995. P. 344–353.*

⁷ **Ницше Фридрих**, Сочинения : В 2т., Т. 1, - М.: Мысль, 1992, С.751.



Верхний, видимый пласт – это ницшевское слово-символ, под ним – музыка, создаваемая этим словом, ниже – страсть, творящая музыку, а под всем этим – сама личность автора. Только страстная личность может творить подобную музыку слова, которая создается ритмом, темпом, звучанием. Именно поэтому проза Ницше практически неперевода на другие языки – при переводе теряется ее благозвучие и пластика, ее музыкальность, и остается сюжетный остов, лишенный звучания. Поэтическая проза Ницше рождена музыкой и сама творит ее. Музыка, как уже было отмечено, сопутствует ему всю жизнь, музыка есть сама жизнь Ницше, человека страстного, тонко чувствующего и владеющего талантом передавать музыку не только великолепной игрой на инструменте, но и удивительным построением художественной речи, ее ритмом и мелодикой, особенностью звучания слова, нарушавшего границы принятого⁸.

⁸ Чхеидзе В. В., Дмитрий Мережковский и Фридрих Ницше: Принципы языковой интерпретации общей картины мира / Ред. проф. Д.М.Поцепня. - Кутаиси: Изд. ГУАЦ, 2010, С.115.

Однако наряду с музыкой произведения Ницше наполнены эстетически насыщенными словами. Он очень часто использует психологические приемы ассоциативных представлений по сходству, смежности, противоположности и т.д.; поэтому не меньшее внимание привлекает исследование в лексико-стилистической системе Ницше необыкновенной символики.

Символ называют «эхом иных звуков», «гармонически найденным созвучием» внешнего и внутреннего, «ознаменованием соответствий и соотношений» между явлением и его «умопостигаемую или мистически прозреваемую сущностью, отбрасывающую от себя тень видимого события»⁹; «психологической параллелью», «взаимно суггестивными» сплетающимися вариациями одной и той же музыкальной темы»¹⁰; «тождеством», сконструированным «по определенному закону»¹¹. Сам Ницше весьма удачно сравнивает символы с «подмигиванием»:

*Символы все – имена добра и зла: они ничего не выражают, они только подмигивают.*¹²

Психологические параллели феноменального и ноуменального пластов, их просвечивание одного через другой, «подмигивание» дают энергетический импульс восприятию – отчетливо видимый план проецируется на нечто, что создает новый эффект «прозрения» за счет дополнительного мыслительного процесса.

Роман Ницше «Так говорил Заратустра» строится на множестве таких «эффектов прозрения» и, благодаря большой их конденсации, весь окутывается таинственным и загадочным флером, не видимым, но реально осознающимся. Богатая символика, суггестивность в тексте придают особый колорит произведению и обогащают его стиль. Символы настолько плотно заполняют собой ницшевское художественное полотно, что в тех редких случаях, когда они появляются без

⁹ Иванов Вяч. Борозды и межи // Аполлон, № 1, 1909, с. 78.

¹⁰ **Веселовский А. Н.**, Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // **Веселовский А.Н.** Историческая поэтика. М., 1989.

¹¹ **Лосев А. Ф.**, Проблема символа и реалистическое искусство. - 2-е изд., испр. - М.: Искусство, 1995.

¹² **Ницше Фридрих**, Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого.- М.: Интербук, 1990, с. 54.

привычного сопровождения загадочного глубинного пласта, их появление воспринимается с некоторым недоверием и настороженностью, ибо уже рефлекторная готовность к мыслительному толчку не находит обычно заданной ассоциации, тем не менее, нерастратенная энергия с прежней силой направляется на угадывание очередного из множества символов.

Представленные в нашей работе иллюстрации вмещают в себя различные ницшевские символы: познания (танец), высшей степени развития (полет), гордости (орел), мудрости (змея, осел), воздержанности и терпения (верблюд), силы и свободы для нового созидания (лев), созданных ценностей (дракон) и другие.

Главный герой философской поэмы, самый молчаливый из всех людей, одинокий Заратустра, «вещий словом» и «вещий смехом», произносит в «Надгробной песне» следующее:

*Только в пляске умею я говорить символами о самых высоких вещах...*¹³

Заратустра умеет танцевать, ибо «кто приближается к цели своей, тот танцует».

*Заратустра танцор, Заратустра легкий, машущий крыльями, готовый лететь, манящий всех птиц...*¹⁴

Почему же он танцор? Вот ответ Заратустры:

И прежде всего научился я стоять, и ходить, и бегать, и прыгать, и лазить, и танцевать.

*Ибо в том мое учение: кто хочет научиться летать, должен сперва научиться стоять, и ходить, и бегать, и лазить, и танцевать, - нельзя сразу научиться летать!*¹⁵

Заратустра умеет летать:

Я научился ходить; с тех пор я позволяю себе бегать. Я научился летать; с тех пор я не жду толчка, чтобы сдвинуться с места.

*Теперь я легко, теперь я летаю, теперь я вижу себя под собой, теперь Бог танцует во мне.*¹⁶

¹³ Там же, С.80.

¹⁴ Там же, С.213.

¹⁵ Там же, С.140.

¹⁶ Там же, С.30.

Потому и хочет он видеть людей танцующими.

Я хочу видеть мужчину и женщину: одного способным к войне, другую способную к деторождению, но обоих способными к пляске головой и ногами.

Заратустра призывает:

Возносите сердца ваши, братья мои, выше! Все выше! И не забывайте также и ног! Поднимайте также и ноги ваши, вы, хорошие танцоры...

Подражайте ветру, когда вырывается он из своих горных ущелий: под звуки собственной свирели хочет он танцевать...¹⁷

Символы лукаво «подмигивают» нам, но не хотят до конца раскрываться, надеясь остаться таинственными незнакомцами. Поэтому танец – это и становление, и познание, и мудрость, и, наконец, смех над самим собой.

О высшие люди, ваше худшее в том, что все вы не научились танцевать, - танцевать поверх самих себя! ... Так научитесь же смеяться поверх самих себя! Возносите сердца ваши, вы, хорошие танцоры, выше, все выше!¹⁸

И тут зажигается новый символ – полет.

И часто уносило оно [стремление к мудрости] меня вдаль, в высоту, среди смеха; тогда летел я, содрогаясь, как стрела, чрез опьяненный солнцем восторг:

- туда, в далекое будущее, которого не видала еще ни одна мечта...

Туда, где всякое становление мнилось мне божественной пляской...¹⁹

Полет – это высшая ступень, апогей развития, это далекое и недосыгаемое пока для обычных людей будущее, потому так велико желание научить людей летать и сожаление по поводу того, что они не умеют этого делать.

И если бы человек научился еще и летать, увы!...²⁰

¹⁷ Там же, С.213.

¹⁸ Там же, С.214.

¹⁹ Там же, С.152.

²⁰ Там же, С.152.

Птица страус бежит быстрее, чем самая быстрая лошадь, но и она еще тяжело прячет голову в тяжелую землю; так и человек, не умеющий еще летать.²¹

Отсюда и восторженное восприятие того, кто научит людей летать:

Кто научит однажды людей летать, сдвинет с места все пограничные камни; все пограничные камни сами взлетят у него на воздух...²²

Сам Заратустра пока еще «испуганная» или «немножко» птица:

Поистине, я сам испуганная птица, однажды увидевшая вас [современников] нагими и без красок; и я улетел, когда скелет стал подавать мне знаки любви.²³

Вскормленный скудной, невинною пищей, готовый и страстно желающий летать и улетать – таков я: разве я немножко не птица!²⁴

С полетом связан следующий символ – верные спутники Заратустры – орел и змея. Орел символизирует гордость, змея – ум.

... солнце стало уже на полдень; тогда он [Заратустра] вопросительно взглянул на небо: ибо услышал над собой резкий крик птицы. И он увидел орла: описывая широкие круги, несся тот в воздух, а с ним – змея, но не в виде добычи, а как подруга: ибо она обвила своими кольцами шею его.

«Это мои звери!» - сказал Заратустра и возрадовался в сердце своем...

Но невозможного хочу я: попрошу же я свою гордость идти всегда с моим умом!²⁵

Символы весьма растяжимы, и каждый из них в зависимости от контекста может вызывать совершенно разные ассоциации. Так, змея в главе «Об укусе змеи» символизирует уже не ум, как в прежних главах, но врага.

... приползла змея и укусила его в шею, так что Заратустра вскрикнул от боли, ... узнала она глаза Заратустры, неуклюже отвер-

²¹ Там же, С.138.

²² Там же, С.138.

²³ Там же, С.86.

²⁴ Там же, С.138.

²⁵ Там же, С.16-17.

нулась и хотела уползти. «Погоди, - сказал Заратустра, - я еще не поблагодарил тебя! Ты разбудила меня кстати, мой путь еще долог». «Твой путь уже короток, - ответила печально змея, - мой яд убивает». Заратустра улыбнулся. «Когда же дракон умирал от яда змеи? – сказал он. – Но возьми обратно свой яд! Ты недостаточно богата, чтобы дарить мне его. Тогда змея снова обвилась вокруг его шеи и начала лизать его рану. ...Если есть враг у вас, не платите ему за зло добром; ибо это пристыдило бы его. Напротив, докажите ему, что он сделал для вас нечто доброе.²⁶

В сцене с пастухом из фрагмента «О призраке и загадке» змея символизирует тяжелую, мучительную мысль, познание которой приносит исцеление и просветление:

Я увидел молодого пастуха, задыхающегося, корчившегося, с искаженным лицом; изо рта у него висела черная, тяжелая змея.

Видел ли я когда-нибудь столько отвращения и смертельного ужаса на одном лице? Должно быть, он спал? В это время змея заползла ему в глотку и впиалась в нее.

Моя рука рванула змею, рванула напрасно! Она не вырвала змеи из глотки. Тогда из уст моих раздался крик: «Откуси! Откуси!

Откуси ей голову!» - так кричал из меня мой ужас, моя ненависть, мое отвращение, моя жалость, мое доброе и все злое во мне слилось в один общий крик...

И пастух откусил ... голову змеи! Далеко сплюнул он ее – и вскочил на ноги. –

Ни пастуха, ни человека более – предо мной стоял преображенный, просветленный, который смеялся!²⁷

Есть случаи, когда символ остается прежним, но внешнее оформление его меняется. Это служит толчком к дополнительному мыслительному процессу – символ как бы «вспоминается» через двойные ассоциации. Так, к названной сцене с пастухом возвращает нас наше сознание во фрагменте «Выздоровливающий»:

Заратустра ... улыбнулся. – Как хорошо знаете вы, что должно было исполниться в семь дней –

²⁶ Там же, С.48.

²⁷ Там же, С.113-114.

- и как то чудовище заползло мне в глотку и душило меня! Но я откусил ему голову и отплюнул ее далеко от себя.²⁸

Чудовище – это та самая змея, - символ мучительной мысли, - «откусив» его, то есть познав истину, Заратустра исцелился.

С первой же страницы «Речей Заратустры» в главе «О трех превращениях» вводятся слова-символы, феноменальный ряд которых содержит в себе изображения животных – верблюда, льва, дракона. Верблюд символизирует воздержанность, почтительность, терпение «голода души» ради истины; лев – силу, свободу для нового созидания; дракон – созданные ценности. Первые два символа используются Свасьяном во вступительной статье к сочинениям Ницше в качестве характерологических особенностей последнего:

*Понятно, что такой призыв мог быть обращен именно ко «льву», и более чем понятно, каким разрушительным искусом должен был он откликнуться в «молодом льве» (впечатление Пауля Дейссена, школьного друга Ницше, относящееся к этому периоду), «льве», все еще прикидывающемся «верблюдом» во исполнение заветов науки.*²⁹

Следующий символ – символ мудрости в образе осла.

И у кого слишком много духа, тот может сам заразиться глупостью и безумством. Подумай о себе самом, о Заратустра!

*Ты сам – поистине! – даже ты мог бы от избытка мудрости сделаться ослом.*³⁰

Этот символ дается и в названии одного из фрагментов – «Праздник осла», по поводу которого существуют подробные комментарии Г.Наумана и К.А.Свасьяна.³¹

В конце книги появляется новый символ – символ зрелости и нового времени, который строится на групповом изображении льва и голубей. Для Заратустры появление у пещеры этой группы – знаме-

²⁸ Там же, С.158.

²⁹ Свасьян К.А. Фридрих Ницше: Мученик познаний // Ницше Фридрих. Сочинения: В 2-х тт., Т.2.- М.: Мысль, 1992, С.9.

³⁰ Ницше Фридрих. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого.- М.: Интербук, 1990, С. 228.

³¹ Свасьян К.А. Фридрих Ницше: Мученик познаний // Ницше Фридрих. Сочинения: В 2-х тт., Т.2.- М.: Мысль, 1992, С.776-777.

ние, символ того, что он «созрел», и пришел его час покинуть пещеру и спуститься подобно солнцу к людям:

И вот! Лев пришел, дети мои близко, Заратустра созрел, час мой пришел. –

Это мое утро, брезжит мой день: вставай же, вставай, великий полдень![5:237].

Отношение льва к Заратустре резко отличается от его отношения к гостям пещеры:

«Знамение приближается», – сказал Заратустра, и сердце его преобразилось. ... он увидел, что у ног его лежал огромный желтый зверь, прижимаясь головою к коленям его; из любви он не хотел покидать его и походил на собаку, нашедшую старого хозяина своего. Но и голуби были не менее усердны в любви своей, чем лев; и всякий раз, когда голубь порхал перед носом льва, лев с удивлением качал головою и начинал смеяться [5:236].

*...когда они [высшие люди] подошли к выходу из пещеры, предшествуемые шумом шагов своих, лев грозно наострил уши и, отвернувшись сразу от Заратустры, с диким ревом прыгнул к пещере; а высшие люди, услышав рев его, вскрикнули в один голос и, побежав обратно, исчезли в одно мгновение.*³²

Таким образом, представленные иллюстрации вмещают в себя различные символы: познания (танец), высшей степени развития (полет), гордости (орел), мудрости (змея), воздержанности и терпения (верблюд), силы и свободы для нового созидания (лев), созданных ценностей (дракон), зрелости и нового времени (лев и голуби). Последний символ интересен тем, что его поверхностный ряд строится на групповом изображении, в отличие от остальных, где феноменальный план представлен отдельным изображением единичного объекта.

Символы Ницше растяжимы и вызывают различные ассоциации. С одной стороны, змея символизирует мудрость. С другой стороны, змея – символ врага. Помимо этого, змея – это мучительная мысль, которая приносит исцеление и просветление. В то же время два раз-

³² Ницше Фридрих, Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого.- М.: Интербук, 1990, С.237.

ных слова могут символизировать одно и то же понятие: осел и змея – оба являются символами мудрости.

Для Ницше характерно введение в качестве символов слов различных понятийных категорий – это и пейзажная лексика (восход, закат, лес, снег), и названия отдельных видов фауны (дракон, осел, верблюд), и отвлеченные понятия (высота, глубина, спотыкание). Наряду с символами, где феноменальный план представлен отдельным изображением единичного объекта, встречаются и такие, в которых поверхностный ряд строится на групповом изображении. Так, лев и голуби совместно символизируют зрелость и новое время.

Если образно представить «Заратустру» - «Книгу для всех и ни для кого» полотном, на котором используемые автором символы были бы отмечены светящимися огоньками, то вся картина сплошь была бы усеяна этими мерцающими, «подмигивающими» загадками: море, небо, тишина, мрак, свет, тень, день, ночь, полдень, солнце, бездна и многие другие – поистине огромный материал для исследователей стиля уникальной книги, вызывающей «не столько к осмыслению головой, сколько к переживанию в душе, которое единственно и способно сложиться в некий орган восприятия, необходимый для осмысления всех прочих книг Ницше».³³

Считается, что Фридрих Ницше пока еще не «открыт» до конца. Может быть, именно обращение к музыке ницшевского слова и его символикe смогут послужить маленьким шагом по пути к его «открытию». Прделанный анализ осуществляет еще один шаг восприятия общей картины мира как системного целого, отраженного сквозь призму большого Мастера художественного и поэтического слова, яркой и одинокой звезды в творческом мире исканий, надежд, символов и тайн.

³³ Ницше Фридрих, Сочинения: В 2-х тт., Т.2.- М.: Мысль, 1992, с. 12.

ZUSAMMENFASSUNG

WÖRTERMUZIK UND INTERPRETATION DER SYMBOLIK IM FRIEDRICH NIETZSCHES ROMAN „ALSO SPRACH ZARATHUSTRA“

Die Musik war «dem Nietzsches Wesen» immer beteiligt, weil außer Philosophen, Psychologen und Maler des Wortes in ihm der große Musiker potentiell lebte. Die Musik ist Nietzsches ständiger Gefährte. Der Spürsinn des potentiell großen Musikers bestimmt die eigenartige Originalität seiner Sprache. Nietzsches Sprache ist eigenartig, eigentümlich. Diese Sprache ist eine Musik, die er, nach seiner Meinung nach, nicht mit den Noten, sondern mit den Wörtern geschrieben hat. Nietzsches Wort ist ein gewisses Symbol, ist obere Schicht, die mit sich drei Ebenen abdeckt – Musik, Leidenschaft und Persönlichkeit. Nur die leidenschaftliche Persönlichkeit, wie Nietzsche kann solch eine Musik des Wortes schaffen, die mit Rhythmus, Tempo, Tönen ausgefüllt ist. Gerade deshalb ist Nietzsches Prosa auf andere Sprachen unübersetzbar – beim Übersetzen verliert das Werk seine Wohlklang und Plastizität, paronymische Attraktion, und bleibt nur das Inhaltsgerüst, das keine bezaubernde Tönen hat. Nietzsches poetische Prosa ist von der Musik geboren und schafft selbst diese Musik.

Sehr oft nutzt Nietzsche neben der Musik die psychologischen Aufnahmen der assoziativen Vorstellungen nach Ähnlichkeit, Nachbarschaft, Gegenteil usw. aus. Deshalb wird im Artikel die große Aufmerksamkeit der ungewöhnlichen Nietzsches Symbolik gewidmet. Die psychologischen Parallelen der phänomenalen und noumenalen Schichten, ihr Durchleuchten ein durch anderen, "das Zuzwinkern" geben den energetischen Impuls der Wahrnehmung; der deutlich sichtbare Plan wird auf etwas projiziert, was den neuen "Effekt der

Einsicht" auf Kosten vom zusätzlichen Denkprozeß schafft. Nietzsches Roman "Also sprach Zarathustra" wird auf einer Menge solche "Effekte der Einsicht" gebaut und, dank ihrer großen Kondensation, wird mit geheimnisvollem Schleier eingehüllt. Reiche Symbolik, Suggestivität im Text geben das besondere Kolorit dem Werk und bereichern seinen Stil.

НИЦШЕАНСТВО В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПОСТМОДЕРНИЗМЕ

Key words: *Nietzsche, postmodernism, influence, problematics.*

Идеи Ницше, ставшие неотъемлемой частью русского культурного контекста, играют существенную роль в духовной жизни России. Философия Ницше, как и сто лет назад, переживает взлет популярности. Так удивительно сложилась «русская судьба» Фридриха Ницше, что спустя сто лет после знакомства российских читателей с сочинениями философа он вновь стал одним из самых издаваемых и обсуждаемых авторов в России начала XXI века. Творчество германского философа получило в России специфическую трактовку. Ницше, как он был прочитан российской интеллигенцией, оказался настолько близким традиционной российской мысли, что один из ведущих современных славистов назвал его "самым русским" из западных философов.¹

Представители постмодернизма одним из своих основоположников считают Ницше, который, с точки зрения постмодерна, разрушил господствующее представление о том, что знание о мире есть достояние людей, наблюдающих этот мир с трансцендентных высот. Именно фигура Фридриха Ницше оказала наиболее существенное влияние на формирование и развитие идей постмодернизма. «Вся основная проблематика постмодернистов так или иначе пересекается с главными положениями ницшеанской философии. Более того, многие противоречия, которые присутствуют в постмодернистских

¹ Гройс Б., Поиск русской национальной идентичности. Россия и Германия: опыт философского диалога. Немецкий культурный центр имени Гете. М., 1993. С.45.

учениях, могут быть лучше осмыслены и даже решены с помощью обращения к идейному наследию Ницше.»²

Из «философии будущего» Фридриха Ницше постмодернизм взял идею «бесконечного числа интерпретаций» бесконечного мира. Переосмыслив основные положения ницшеанства, писатели-постмодернисты взяли на вооружение идею бытия как становления, мировой игры и осуществления переоценки ценностей.

Противоречивость человеческой личности в литературе нашего времени доведена не просто до крайности, но до логического конца, за которым обнаруживается абсурд человеческого существования вообще. Исток такого типа личности можно обнаружить и в концепции человека Ф. Ницше: "Человек есть нечто, что должно преодолеть"; "Вы совершили путь от червя до человека, но многое в вас от червя"; "Человек — это грязный поток. Надо быть морем, чтобы принять его в себя и не стать нечистым"; "Величие человека в том, что он мост, а не цель, любви в нем достойно лишь то, что он переход и уничтожение"; "Человек всегда на краю бездны"; "Когда долго вглядываешься в пропасть, пропасть начинает вглядываться в тебя".³ В таком философском обосновании личности заключается не только предвидение Ф. Ницше, но и утверждение как данности противоречивого характера человеческой природы, вмешательство в которую лишено какой-либо перспективы. Такое понимание нельзя сводить к неверию в человеческий разум, активность, силу и ценность личности, скорее, это отказ от абсолютной истины.

Из современных постмодернистских писателей идеи Ницше, показавшиеся ему остроумными или смешными, прогнал сквозь горнило иронии В. Пелевин.

Как считает Д. Фьюче, роман Виктора Пелевина "Чапаев и Пустота"⁴, как, впрочем, и все его творчество, является классическим примером нескрываемого влияния "идей Фридриха Ницше", а также злорадной издевкой над ними. Автор предполагает, что некое по-

² Бешукова Ф. Б. // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – Тамбов, 2008. – № 4(60). С. 269.

³ Ницше Ф., Так говорил Заратустра. М.: Интербук, 1990. С. 211–212, 137.

⁴ Пелевин В., Чапаев и Пустота М.: Вагриус, 2001. С. 5-360.

добие духа Ницше живет в этом романе и даже усиливается к его концу. «Уж не читал ли - перечитывал Пелевин Ницше в перерывах между написанием своего труда?»⁵

Часто упоминаемые в романе имена Шопенгауэра, Вагнера, Юнга, Хайдеггера, Рильке, Мережковского и др. стоят в теснейшей связи с именем Ницше в истории культуры.

В начале романа Петр Пустота убивает фон Эрнена. "Достоевщина", - несколько раз повторяет сам Пелевин. Достоевский и Ницше - эти имена неизменно стоят в духовной близости для русской передовой мысли. Роман фонтанирует экзистенциализмом и абсурдом, которые всегда вырастали из Ницше. Фьюче останавливает наше внимание на некоторых основных и известных "постулатах" ницшеанства и их отражении у Пелевина: Народ - это, в основной своей массе, чернь и отребье, которого следует сторониться. Современная история - это восстание рабов в морали и победа черни в обществе; Не только чернь, но и вообще любой современный, так называемый образованный человек, представляет из себя довольно жалкое, малосодержательное явление; Противоположный идеал - сильный, благородный, самодостаточный человек. Все человечество можно представить в виде огромной иерархической лестницы, где каждый в каждый конкретный момент жизни занимает свою ступеньку в зависимости от своей силы, ценности, зрелости и т.п., и где на верхней ступени появляется венец человечества - сверхчеловек; Смысл является противоположностью засасывающей пустоты. Универсальный смысл человека - движение от нижних ступеней к сверхчеловеку, как смыслу земли. Смысл способен превратить пустоту человека в сверхчеловеческое состояние полноты бытия; Человек - это мост между животным и сверхчеловеком и т.д. Все эти идеи находят свое отражение и у Пелевина.

Имя Фридриха Ницше встречается и в современном творчестве Т.Кибирова. Т.Кибиров дискутирует с Ницше по конкретным вопросам, важным и для поэта, и для читателя. На значимость Ф.Ницше для поэта казывает уже тот факт, что имя этого философа можно

⁵ Фьюче Д., Ницше "у" Пелевин <http://www.pereplet.ru/text/Pelevina.html> Pelevina (95k)

встретить даже в оглавлении сборника Т.Кибирова «Кто куда, а я – в Россию».⁶ Чаще всего Т. Кибиров осмысливает ницшеанские идеи и образы иронически. Основная тема, по которой Т.Кибиров полемизирует с Ф. Ницше, – это ницшеанский имморализм, сформулированный в заглавии книги Ф.Ницше «По ту сторону Добра и Зла». Это наиболее значимая философская идея ницшеанства, и, по сути, все претензии Т.Кибирова к данному философскому направлению могут быть сведены именно к этому вопросу. Два стихотворения Т.Кибирова посвящены этой теме: «Ницше к женщине с плеткой пошел...» и «P.S.»⁷

При этом второе стихотворение служит логическим продолжением первого, поясняя и завершая высказанную в нем мысль. Сам Т.Кибиров относится к женщине совершенно иначе, что видно, например, из стихотворения «Ответ Ю.Ф.Гуголеву»: «Ведь она же человек!! / Уж почеловечней нас»⁸, а также из многих других стихотворений. Поэтому цитата из книги Ф.Ницше «Так говорил Заратустра» вызывает у поэта отторжение и насмешку: «Ницше к женщине с плеткой пошел. / Это грубо и нехорошо. // Да еще и смешно, между прочим, / Если Ницше представить воочью – // Заратустре придется несладко, / Если женщина эта в порядке...»⁹. Продолжая эту мысль, Т.Кибиров дает собственный, по его мнению – оптимальный вариант коллизии в стихотворении «CREDO»: «Ты идешь к женщине? Захвати плетку – / Так говорил Заратустра. / А я говорю – закуску и водку! / тебе будет весело, женщине – вкусно!»¹⁰ Здесь мы снова видим буквальное осмысление метафоры, как прием создания комического. Этот прием типичен для поэзии Т.Кибирова. Метафора, осмысленная буквально и доведенная до логического завершения, превращается в своего рода «антиметафору», доказывающую противоположную мысль.

Несмотря на шуточный, иронический повествовательный модус, значимость для автора высказанных здесь мыслей подчеркивает

⁶ Кибиров Т., Кто куда - а я в Россию... Сб. стихотворений Изд.: Время, 2001.508с.

⁷ Там же, С. 433,434.

⁸ Там же, С. 414.

⁹ Кибиров Т., Кто куда - а я в Россию... Сб. стихотворений Изд.: Время, 2001. С. 416.

¹⁰ Там же, С. 423.

заглавие стихотворения. «CREDO» – католическое (латинское) название молитвы «Верую», которая также известна как «Никео-Царьградский Символ Веры», разрушает иронию и заставляет относиться ко всему сказанному в данном стихотворении всерьез. Сам текст стихотворения не содержит особого философского смысла, однако, будучи противопоставлен философской цитате, приобретает обобщающее значение. Можно предположить также, что здесь Т.Кибилов иронизирует над излишней, по его мнению, легкостью слога «Заратустры». По тому же принципу иронически изображает Т.Кибилов и философ-постмодернистов, как наследников ницшеанских идей и, в какой-то мере, ницшеанской стилистики. Не называя конкретных имен, он рассматривает это философское направление целиком, обобщенно: на данном этапе поэта интересуют не конкретные идеи постмодернистов, а только некоторые общие интенции.

В. Сорокин в «Ледяной трилогии»¹¹ поведал о Братстве Света – последнем прибежище сверхчеловека. Основная цель философствования Сорокина в романе «Лед» – создать основание для диалога между людьми. Для этого он берет на вооружение образ, придуманный Ницше – философствование молотом. Герой находит в лесу крепкую палку, выпиливает из священного Льда кусок, обтесывает его соответствующим образом, привязывает к концу палки – и молот готов. Этим молотом он наносит мощный удар в грудь человеку, который потенциально способен к диалогу сердец. Пробуждает его от сложившейся недиалогичной жизни к новой жизни, диалогичной.

В.Ерофеев в «Благовествовании»¹² воскрешает традицию Ницше как автора книги «Так говорил Заратустра». Здесь рассказано о духовном прозрении автора, внутренние пределы которого безгранично раздвинул Ницше, освободив его дух от власти догм и «бремени измерений». Как отмечает И.Скоропанова, «...история мира открылась новообращенному под углом зрения «философии жизни», дионисийское начало как первооснова становления (способа бытия) было в его сознании реабилитировано, откорректировав выросший из библейской традиции метафизический концепт, на протяжении веков детер-

¹¹ Сорокин В. Г., Ледяная трилогия. Изд. АСТ, 2009. 702 с.

¹² Ерофеев Вен., Оставьте мою душу в покое: Почти всё. М., 1995. С. 139-148.

минировавший европейскую философскую мысль. Даже избранный для восприятия благой вести герой эссе – alter ego автора – использует для открывшегося ему традиционные религиозные обозначения: Сатана, Всемогущий, Всеблагодой Отец. Однако Вен. Ерофеев подвергает эти мифологемы культурфилософскому перекодированию. Ерофеевский Сатана – это дискредитированный христианством, превращенный в преступника Дионис: порождающий хаос бытия, могучее стихийное первоначало жизни. Точнее, это маска Ницше, сквозь которую говорит Дионис. К финалу номинация “Сатана” из эссе исчезает: воспринимающий “благую весть” неофит отказывается от общепринятого языка. Всемогущий у Вен. Ерофеева – Разум (Божественный = человеческий в его высшем измерении), создавший стройную и строгую иерархическую картину мироздания, объявивший себя врагом хаоса-Диониса, отождествляемого со злом, загнанного, как в тюрьму, в преисподнюю. Всеблагодой (Иисус) в “Благовествовании” олицетворяет христианство. Из всех богатств мира-Отца он взял только Логос, отвергнув все другие дары (дары самой жизни), словами Платона “Я есмь истина” утвердил границы познания. Умозрительное, показывает Вен. Ерофеев, было признано более важным, чем жизнь (включая ее глубинные первоистоки)». ¹³

Вместивший в себя “благую весть” бунтует против “кастрации” бытия, диктатуры логоцентризма, всего, что подавляет “святой дух жизни” (Ницше). Раю предпочитают вся полнота, все многообразие бытия, подвижничество вечно ищущего духа: “И светила, выбитые из орбит – тысячью вихрей – чертили вокруг меня бешеные арабески – и Галактика содрогалась в блеске божественной галиматъи.” ¹⁴ В сущности, Вен. Ерофеев дает образ мира-хаоса, открывшегося не в его разрушительной, а в порождающей потенции. Таким образом, можно сказать, что антидогматизм и антипозитивизм Вен. Ерофеева, критика им умозрительных построений, подменяющих жизнь, своими корнями уходят в “философию жизни”.

¹³ Скоропанова И. С., “Благовествование” и “Василий Розанов глазами эксцентрика” Вен. Ерофеева как комментарий к поэме “Москва-Петушки” “Статьи / Материалы Третьей международной конференции ТГУ, Томск, 2003. С. 34.

¹⁴ Ерофеев Вен., Оставьте мою душу в покое: Почти всё. М., 1995. С. 147.

За поэмой последовало эссе “Василий Розанов глазами эксцентрика”¹⁵, в котором автор поведал о перевороте, произведенном в его сознании “русским Ницше”. Немецкого и русского мыслителей Вен. Ерофеев относил к числу своих учителей, оказавших решающее воздействие на формирование его жизненной философии. С ходом времени Ницше у Вен. Ерофеева оказался откорректирован Розановым, “философия жизни” – модернизированным христианством. Из эссе “Василий Розанов глазами эксцентрика” видно, что “русский Ницше” помог ему окончательно избавиться от идеологического дурмана, однозначных характеристик явлений жизни. “Баламут с тончайшим сердцем, ипохондрик, мизантроп, грубиян, весь сотворенный из нервов без примесей, он заводил пасквильности, чуть речь заходила о том, перед чем мы привыкли благоговеть, и раздавал панегирики всем, над кем мы глумимся...” – пишет Вен. Ерофеев.¹⁶

Но Розанов не только довершил начатое Ницше – он дал писателю то, чего тот у Ницше не находил. Ницше опозитизировал сверхчеловека, Розанов (в собственном лице) – юродивого. Ницше защищал силу (как творческую потенцию, способность к свершению), Розанов оправдал слабость, сострадание, жалость. Ницше дал герою “Благовествования” крылья, Розанов Веничке Ерофееву – посох-опору на жизненных дорогах. Воздействие Розанова в “Москве – Петушках” уравнивает воздействие Ницше как защитника жизни, критика моноцентризма /рациоцентризма/ телеологоцентризма, но ниспровергателя христианства. Вен. Ерофеев на плюралистически-релятивистской основе примиряет Ницше и Розанова, трансформирует определенные положения их философии в духе постмодернизма. От Ницше идет переоценка ценностей, враждебных жизни, отрицание исторического фатализма, восприятие мира как дионисийского хаоса. Мысль Розанова: “...нежная идея переживает железные идеи. <...> Истинное железо – слезы, вздохи и тоска”¹⁷ – оказалась потому столь важной для писателя, что наложились на опыт XX столетия с его

¹⁵ Ерофеев Вен., Василий Розанов глазами эксцентрика, журнал «Вече», №8, 1973. С. 160.

¹⁶ Там же, С.169.

¹⁷ Там же, С.171.

господством “железных идей”, опасных, как показало время, для самого существования человечества, и выразила потребность опережаться на непреходящие общечеловеческие ценности, обеспечивающие продолжение жизни.

Рассмотрению типологических художественных связей философии Ницше с творчеством Л. Петрушевской посвящает свое исследование А.Штырова. Она отмечает, что «женское предназначение, по мнению Л. Петрушевской, состоит в том, что ради сохранения потомства женщина осваивает и преобразует мир. Женщина разрушает, устраивает революцию и даже убивает только ради созидания, то есть защиты или помощи, установления справедливости по отношению к ребенку, старику, «маленькому человеку». При этом она движима материнским инстинктом – защитить свое потомство, а также любого слабого, несправедливо обиженного.»¹⁸ Как писал Ницше, «Величайшее в великих — это материнское. Отец — всегда только случайность.»¹⁹

О стремлении спасти мир как о истинно женской черте философ пишет в своей книге «По ту сторону добра и зла»²⁰. Ницше говорит о женщине как о существе, «отличающимся ясновидением в мире страданий и, к сожалению, одержимом страстью помогать и спасать, страстью, далеко превосходящей ее силы.»²¹ У Петрушевской есть героини, которые обладают схожими установками и поступают по-ницшеански.

В повести Л. Петрушевской «Время ночь»²² жизненное кредо героини – «пифии», «воплощенной совести народа» – «не дорожить покоем ради подлинной жизни». Только в борьбе за добро она обретает громкий голос: например, когда ночью спасает женщину от бандитского нападения.

¹⁸ Штырова А., “Ницшеанская” личность и ее гендерная специфика в интерпретации Л. Петрушевской. // Филология и литературоведение. – № 8 Август 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.snauka.ru/2013/08/532>

¹⁹ Ницше Ф., Человеческое, слишком человеческое, "Попурри", 1997. 704 с.

²⁰ Ницше Ф., Сб. произведений — “По ту сторону добра и зла”, “Казус Вагнер”, “Антихрист”, “Ессе Номо”, “Злая мудрость”. Минск, 2005, Изд. “Харвест”. 847 с.

²¹ Там же, С.269.

²² Петрушевская Л., Время ночь. М.: Вагриус, 2001, 174 с.

Героиня повести «Свой круг»,²³ находясь на пороге смерти, делает отчаянную попытку сохранить благоприятные условия жизни для своего сына. Тут, как справедливо замечает Штырова, Петрушевская «показывает «женский» вариант ницшеанства: героиня, которая идет против толпы, против коллективной морали, общепринятых убеждений. Она выше своих друзей и сознательно встает «по ту сторону» добра и зла, отвергая конвенциональность их морали и общественных приличий. Она имеет смелость говорить правду, которая вскрывает истинные, тщательно скрываемые ими мотивы действий («я всегда говорю правду»), и в духе ницшеанской личности манипулирует «своим кругом».²⁴ Она смеется над ним, в душе переживая боль от измен мужа (ср. Ницше: «Только несгибаемый вправе молчать о самом себе»²⁵). Но по-настоящему «по ту сторону человеческого», толпы друзей, которую объединяет в «свой круг» нечто вроде стадного инстинкта, она встала только ради ребенка. Женщина встает на путь ницшеанства, только защищая свое потомство от опасности.

Мужское ницшеанство, по Л. Петрушевской, направлено в сферу интеллектуального, духовного освоения мира. Так, герой рассказа «Дорога Д.»²⁶, усвоив на Востоке буддистскую философию, отрешается от жизненных проблем, от общения с людьми. Он считает, что этот путь «от» людей – единственная возможность пути «к» самому себе, к своей духовной сути. Ницше в буддизме видел «идеал человека, полного крайней жизнерадостности и мироутверждения, человека, который не только научился довольствоваться и мириться с тем, что было и есть, но хочет повторения всего этого так, как оно уже было и есть, во веки веков...»²⁷. Но, достигнув высшей ступени освобожден-

²³ Петрушевская Л., Дом девушек: Рассказы и повести. - М.: "Вагриус", 1999. 446 с.

²⁴ Штырова А., «Ницшеанская» личность и ее гендерная специфика в интерпретации Л. Петрушевской. // Филология и литературоведение. – № 8 Август 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.snauka.ru/2013/08/532>

²⁵ Ницше Ф., Сб. произведений — «По ту сторону добра и зла», «Казус Вагнер», «Антихрист», «Ессе Номо», «Злая мудрость». Минск, 2005, Изд. «Харвест». С.356.

²⁶ Петрушевская Л., Как много знают женщины. Дорога Д., М.: АСТ, Астрель, 2013. С.290- 304.

²⁷ Ницше Ф., Сб. произведений — «По ту сторону добра и зла», «Казус Вагнер», «Антихрист», «Ессе Номо», «Злая мудрость». Минск, 2005, Изд. «Харвест». С.356.

но-просветленного сознания, герой Л. Петрушевской в звуках читаемой им мантры слышит напоминание слова «мама». Таким образом, по мнению Штыровой, «Л. Петрушевская предлагает собственную концепцию «ницшеанского» типа личности в двух гендерных вариациях; при всей разнице «мужского» и «женского» типа ницшеанства они имеют единый вектор и парадоксально направлены к вечным, универсальным гуманистическим ценностям.»²⁸

В заключение мы можем сделать вывод, что причины устойчивого интереса к философии Ницше среди русских писателей-постмодернистов – литературная и художественная незаурядность философа, глубокое проникновение его идей в духовную культуру и художественное мышление современности, чутко уловленная самим Ницше законом возвращения эпох и смыслов, гениальных и переломно-критических волн истории, культурных кодов и ментальных парадигм, уходящих и неизбежно наступающих человечество “вечных” проблем и вопросов, меняющих со временем свои обличья и маски, но неизменных по существу.

SUMMARY

Nietzsche's ideas, which have become an integral part of the Russian cultural context, play a significant role in the spiritual life of Russia. The figure of Friedrich Nietzsche had the most significant impact on the formation and the development of ideas of postmodernism. All the major problems of postmodernists one way or another intersects with the main provisions of the Nietzsche's philosophy. Nietzsche's ideas in the works of postmodern contemporary Russian writers are reflected in the works V. Pelevin, T. Kibirov, V. Sorokin, V. Erofeev, L. Petrushevskaya. The reasons of sustained interest to Nietzsche's philosophy among the Russian writers – postmodernists is in literary and artistic originality of philosopher, in deep penetration of his ideas in the spiritual culture and artistic mindset of modernity.

²⁸ Штырова А., “Ницшеанская” личность и ее гендерная специфика в интерпретации Л. Петрушевской. // Филология и литературоведение. – № 8 Август 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.snauka.ru/2013/08/532>

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В. РОЗАНОВА И «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ» Ф. НИЦШЕ.

Key words: *Narration, “diary”, stylization, publicism, Ich-Erzählung*

Автор совпадает с границами художественного мира, он моделирует его, он «последняя смысловая инстанция» (М. Бахтин). И если автор на себя **как на автора** возлагает функцию повествователя, то такой повествователь будет также совпадать с границами художественного мира, но **не находится внутри его**, и вести повествование будет без формального выражения субъекта речи, то есть от третьего лица (auktorial Erzählung, или «IIIФ»). Автор может ввести персонажа, от лица которого будет вести повествование, либо сам «войти» в художественный мир своего произведения, как бы оставив за собой-персонажем функцию повествователя. Тогда повествование начинает вести от первого лица (Ich-Erzählung, или «IФ»), так как автор «передоверил» функцию повествователя персонажу, даже если прототипом его является сам реальный писатель.

В «IФ» автор «надевает маску», и мы видим мир как бы глазами персонажа, однако здесь, как в исполнении музыкального произведения, за личностью исполнителя, за особенностями его мастерства просматривается мир автора произведения, музыкант же – его необходимый формальный «выразитель», который «окрашивает» его. Демонстрация личности посредством «прямого» выражения ее самой имеет определенные преимущества, как имеет преимущество мнение, составленное о человеке при личном знакомстве, а не «навязанное», с чужих слов.

При повествовании в «IФ» система преломляющихся и пересекающихся оценок может усложниться по сравнению с повествованием в «IIIФ». Первичный и все вторичные субъекты речи в этой

форме повествования **всегда** будут объектом для автора. По словам Б. Кормана, «субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» [Корман 1981: 42]. Здесь субъект речи почти всегда будет представлен в двух ипостасях: он в момент описываемого – и он же в момент речи.

«Я-пишущий» (или «говорящий») всегда оценивает «себя-описываемого», себя-персонажа своего рассказа. Сами писатели всегда чувствуют эту двойственность образа повествователя в таких повествовательных ситуациях.

Очевидно, что, с одной стороны, выводить основания для типологии повествователя исходя из типа сознания, концепции произведения не представляется возможным (сколько произведений – столько концепций), с другой стороны, деление всего разнообразия повествовательных инстанций (субъектов речи) лишь на повествователя и рассказчика (на «ИПФ» и «ИФ») недостаточно для анализа произведения и полного представления о концепции личности, представленной в нем. Все предлагаемые в рамках осознанных двух форм повествования типологии не принесли значимых научных результатов – несмотря на то, что попытки выделить в систему типы повествования предпринимались еще в 20-е годы XX века.

Все типологии повествования обычно основываются на «близости – отдаленности» сознания субъекта речи и авторского сознания. Нам представляется, что здесь достаточно определить лишь границы этого спектра, так как все бесконечное множество возможных вариантов в его рамках невозможно объединить в какие-то определённые типы: речь повествователя либо будет выражать авторскую позицию, либо будет – в той или иной степени – **всегда** не совпадать с ней. Исходя из того, что процесс развертывания художественной модели осуществляется собственно человеческой речью, и, по словам В. Хализева, «речь в литературе функционирует <...> не только в

качестве материального **средства** создания образов, но и как важнейший **предмет** художественного изображения (здесь и далее в цитатах любые выделения шрифта, разрядки, пропуски строк – авторов цитат. – *С. Л.*)» [Хализев 1976: 104], типологию повествования нам представляется целесообразным основывать еще и на видах речемыслительной деятельности. Существует пять таких видов: «чтение», «письмо», «аудирование», «говорение» и «внутренняя речь».

Тип повествователя при таком подходе будет зависеть от того, на что будет направлена авторская установка. Н. Кожевникова в своем исследовании повествования в русской литературе замечает (не развывая, правда, эту мысль далее): «Наряду с произведениями, в которых адресат явно выражен – это либо читатель, либо слушатель, развиваются произведения, в которых адресат никак не обозначен» [Кожевникова 1994: 5]. Автор может имитировать «внутреннюю речь», и тогда повествование как бы проговаривается «про себя», без установки на то, что текст записывается или произносится вслух, автор и читатель как бы «сливаются» в одном субъекте сознания. Но автор может имитировать «говорение» (тогда читатель должен «слышать» устную речь, рождающийся сейчас рассказ) или «письмо» (тогда читатель как бы читает заранее написанный для него текст). Заметим: несмотря на то, что мы **читаем** все произведения, в них далеко не всегда присутствует установка на **записанную** речь, на «письмо» (где читатель должен как бы «прочсть» написанное). Чаще всего как раз авторы избегают таких установок и имитируют «внутреннюю речь» (как бы «**проговор про себя**», как это и воспринимается читателем) или – реже – «говорение» (тогда читатель как бы слушает **живую речь**). Иными словами, повествователь может «думать», может «говорить» и может «писать».

В таких случаях персонаж-«посредник» «говорит» с нами не языком автора, а тем языком, которым его автор наделил, который **всегда** будет чужим для автора, так как речь этого героя будет не только изображающей, но и **изображенной**, – а следовательно, и **оцениваемой** автором. Ведя повествование от первого лица, автор всегда как бы «надевает маску», он становится сродни режиссеру, который в своем фильме играет роль, пусть даже главную. Совмещать здесь

сознание режиссера и сознание героя, которого он играет как актер, будет крайне неверным. Используя образное выражение В. Виноградова (употребленное им, правда, по поводу сказа, но применимое к любому повествованию от первого лица), образ повествователя в «ИФ» – это «форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе» [Виноградов 1971: 118].

В художественной речи часто используется **стилизация**, то есть **целенаправленная имитация автором особенностей речи какой-либо общественно-политической, этнографической, социальной группы либо литературного или фольклорного стиля.**

Имитация монолога, который, по словам В. Виноградова, «строится как будто в порядке <...> непосредственного говорения» [Виноградов 1980: 49], – особый тип повествования, единственный, получивший в литературоведении свое название – **сказ**. При его построении требуются определенные «сигналы», показывающие «устность» речи повествователя. Определить то, что позволяет «ощутить» написанное как разговорную речь, не всегда легко. Сказ всегда должны характеризовать присущие живой речи особенности и сказ **всегда** будет стилизацией.

Особенно редко рассматриваемый в научной литературе тип повествования, – когда автор, вводя героя «внутри» созданного мира, не просто наделяет его функциями повествователя, но и для чего-то (для чего? каждый случай требует конкретного объяснения) «заставляет» его не просто «повествовать», а как бы указывать: «Я это *пишу!*» В. Хализев указывает: «Литература XVIII – XX вв. в значительной мере переориентировалась на письменную речь в самом предмете изображения. Появилось множество произведений в форме дневников и писем, мемуаров и официальных документов» [Хализев 1976: 114]. Этот случай требует такого же специального рассмотрения сигналов, свидетельствующих об установке на «письмо», как и случай с сигналами «говорения» в сказе. Следует отметить, что любое обращение в тексте к читателю часто является сигналом, намекающим на имитацию устной или письменной речи. С другой стороны, обращение к читателю именно как к **читателю** может быть «обманчивым», если

сам текст будет не выдержан в духе «письменно фиксируемого события», в нем могут не присутствовать речевые сигналы, свидетельствующие об этом. (**Отсутствие** установки на развертывание художественной модели мира именно как **записанной** исторически **возникло позже** имитации «записи». Непосредственность «записывания» как творческого акта долгое время не позволяла авторам имитировать другие виды речемыслительной деятельности в самом письме.)

Стилизованное «письмо» в «ІФ» мы встречаем у А. Чехова в «Письме к ученому соседу», во многих рассказах из «Голубой книги» М. Зощенко и др. У нестилизованного под характерную речь «письма» возможности несколько ограничены. И оно по тем же причинам готово в каждый момент повествования разрешиться просто в повествование «ІФ» без установки на «письмо» и стилизацию, однако примеры такой формы повествования все же встречаются, и в первую очередь – в произведениях, имитирующих дневники, записные книжки, письма и т.д. («Дневник 1920 года <конармейский>» И. Бабеля, «Ни дня без строчки» Ю. Олеши и др.).

Использование несвойственного для литературы «языка» пространственных искусств («каллиграммы» Г. Аполлинера, «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери) тоже является своего рода потребностью видеть читателя именно как **читающего** – а не «слушающего» или «думающего» данный текст – субъекта восприятия. Установка на «говорение» или «письмо» «вводит» в художественный мир произведения не только читателя, но и как бы сам процесс порождения текста повествователем, его **речь**. В любом случае, как и во всех типах повествования в «ІФ», здесь происходит «вторичная персонализация»: как бы «смещение» от «личности всего произведения» – к **персонажу**, отображение которого является, с одной стороны, целью повествования, а с другой, – им выражается «основная» личность, для которой он и его сознание – лишь **средство** выражения, в котором она нуждается только как в средстве.

«Чтение» (восприятие текста) – тип речемыслительной деятельности, «встречный» «письму» (производству текста). Произведение литературы может имитировать некий **письменный документ**, воспроизводящий мир, в который входит сам происходящий как бы

здесь и сейчас процесс «писания». Произведение такое подразумевает именно **прочтение**, а не «прослушивание» или **говорение «про себя»**, и эта «письменность» будет неотъемлемой частью его художественности, моментом эстетической целостности. Без учета именно этой его специфики будет утерян целый пласт образной информации.

При повествовании от первого лица автор всегда «надевает маску», даже если эта маска – персонаж, чьим прототипом является реальный писатель, написавший данное произведение. Маска эта часто как бы нейтральна с точки зрения **особенностей ее речи**. Однако автор может вести повествование не просто от лица персонажа, наделенного своим темпераментом, характером, мировоззрением, но и наделить его характерной устной речью (как бы зафиксированной автором и «переведенной» им в письменную – это будет сказ) или речью, как бы **письменно фиксируемой самим персонажем**. В последнем случае, так же, как и в сказе, «маска» персонажа будет видна читателю в первую очередь «сквозь призму» его речевых особенностей, а иногда будет являться не просто типом развертывания художественной модели мира, но и становиться организующей весь текст стилевой доминантой, без которой было бы невозможным воспроизведение именно этого мировоззрения субъекта повествования (например, «Цветы для Элджернона» Д. Киза). Такие произведения чаще всего написаны в форме дневников, писем, записок, мемуаров, «набросков» и т.д.

Письменная речь так же, как и устная, обладает своими характерными особенностями, которые будут отражены в тексте в виде «сигналов», подобных тем «сигналам», о каких говорил В. Виноградов применительно к сказу (см. [Виноградов 1980: 51]). Так же, как обращения к слушателю в письменно зафиксированной устной речи, в тексте «письма» любые обращения к читателю являются сигналом, свидетельствующим о его «записанности». Однако обращение к читателю именно как к **читателю** может быть лишь формальным долгом традиции «литературности». Такой текст можно лишь условно считать имитирующим запись, сам он может быть не выдержан в духе **«письменно фиксируемого события»**: в нем могут отсутствовать иные речевые особенности, именно об этом свидетельствующие. Основные

сигналы «записанности» текста в качестве доминирующего момента стиля (использование визуальных средств создания образа без «перевода» их в собственно литературно-словесный образ, особенности графики, целенаправленно «ошибочные» орфография и пунктуация) встречаются в произведениях крайне редко.

При установке на записывание и отсутствии установки на стилизацию происходит определенное «стирание» грани между «художественным» и реальным человеком. Автор, избравший такой способ духовного освоения действительности, испытывает желание выразить себя непосредственно, без введения «другой», выдуманной личности. При введении повествователя-**персонажа** автор вынужден будет наделить его не только отличными от себя личностными особенностями и чертами характера, но и речью, специфически характеризующей именно **этого** персонажа; такой персонаж должен будет «записывать» свои чувства и мысли не так, как это сделал бы автор, ведя письменное повествование непосредственно **от своего имени**. Поэтому при моделировании любой художественной действительности речь «записывающего» персонажа всегда будет в той или иной степени стилизована, даже если герой произведения по личностным, социальным характеристикам близок писателю, создавшему текст. Персонаж-повествователь всегда будет «другим» по отношению к автору, и «чужой» для автора будет его речь. При ярко выраженном, «отчетливом» противопоставлении автора и повествователя стилизованность речи последнего всегда очевидна для читателя, как, например, в случае с «Голубой книгой» М. Зощенко. Несколько по-иному обстоит дело в произведениях, где повествователь, выраженный в имитирующей записи речи, не так отчетливо противопоставлен автору, и для демонстрации несовпадения его речи с речью автора, его мировоззренческой позиции с мировоззрением, представленным во всем произведении (то есть с авторской позицией), требуется более тщательный анализ. Однако, повторимся, точка зрения одного персонажа никогда не может совпадать с точкой зрения, выражением которой является вся художественная модель.

В произведениях, «развертываемых» перед нами речью, имитирующей записывание, повествование может не носить ярко выражен-

ных признаков отличия от «нормы», под которой подразумевается именно авторская речь. «Неизвестный друг» И. Бунина, «Мысль», «Мои записки» и «Два письма» Л. Андреева, «Богема» и «Морфий» М. Булгакова, «Письмо в Россию» В. Набокова – все эти и многие другие произведения имитируют именно письмо. Речь персонажей, от имени которых фиксируется в «записи» художественный мир, кажется максимально приближенной к речи автора – и в первую очередь в связи с их (персонажей) социальной близостью к писателям, то есть реальным людям, создавшим эти тексты. Однако автор, «надев маску», не совпадающую полностью с личностью писателя, вынужден «писать» отлично от того, как бы писал реальный писатель «от своего имени»; автор вынужден надевать и «речевую маску», характеризующую персонажа, «взявшего перо». Иначе незачем вводить персонажа, являющегося основным носителем речи. Автор здесь всегда «соблюдает дистанцию» по отношению к такому персонажу-повествователю, относится к нему несколько снисходительно, несмотря на свою «близость» последнему (сам персонаж, заметим, так к себе относиться не может). Таким образом, любое «письмо», как и «говорение», в качестве основного повествования художественного произведения **всегда будет в той или иной степени стилизовано** – это будет стилизация под речь того, от лица кого оно ведется. Предполагаемый **диалог «на равных» автора и читателя** ставит такого повествователя «ниже» их уровня. Поэтому стилизация «письма» и «говорения» очень часто иронична.

Однако – в отличие от сказового повествования – «записанность» как основная характеристика речи, организующей все произведение, может существовать и без стилизации. Такой тип повествования будет присутствовать в текстах, в которых автор не возлагает функцию посредничества между миром-моделью и реальным миром (миром читателя) на выдуманную личность, под которую он должен «подстраивать» свою речь. В ситуации, когда писатель выступает непосредственно от своего имени, он не есть персонаж «внутри» художественной модели, он принадлежит миру реальному, и, соответственно, не моделирует свой, идеальный мир, а рефлектирует по поводу мира реального – модель не «строится», а текст есть продолжение реаль-

ности. Такие тексты – это те же дневники, записки, «письма», только не построенные по вымышленным, смоделированным законам, а подчиняющиеся законам реальным, где все происходящее имеет непосредственное отношение к жизни и повествователь – не вымышленный персонаж, а реальный писатель. В произведениях, где писатель выступает как субъект речи **непосредственно**, где он – это он, а никто иной, реальность и «выдуманность» смешиваются. **Нет персонажа при повествовании в «ИФ» – нет «полноценной» художественной модели – нет «полноценного» художественного произведения.** Такие произведения – не имитации записок и дневников, а «реальные» записки и дневники, являющиеся, с одной стороны, «полудокументами», с другой – «полухудожественными» текстами. Как только такое «письмо» «отходит» от реальности – перед нами возникает именно художественное произведение, модель, субъект развертывания которой есть уже смоделированный, вымышленный персонаж, даже если его прототип – реальный писатель, маску которого «надевает» автор. Поэтому без имитации кого-либо, без помощи какой-либо «маски» (даже «себя прошлого»), выражая себя «настоящего», писатель не создает произведение искусства в полном смысле этого слова.

Текст, разворачивающийся перед читателем в форме «I» «письменной», нестилизованной, будет выражать более **личность**, чем **характер** (то есть **непосредственное выражение внутреннего состояния субъекта речи**), в нем чаще всего отсутствует свойственный романному мышлению «образный анализ», а наличествуют впечатления, сиюминутные «полумысли»-«получувства». Поэтому он парадоксальным образом, с одной стороны, «стремится» от эпоса к лирике как роду, а с другой – к документалистике, публицистичности или философичности, где не столько моделируется художественный мир, сколько писатель рефлектирует по поводу мира реального (повторимся: если изображается письменная рефлексия вымышленного персонажа – то «письмо» **стилизуется** под образ этого персонажа). Понятно, что литературные произведения такого типа нельзя однозначно «поместить» в рамки большого либо малого жанра: при таком повествовании оперирование терминами, относя-

щимися к жанрам **собственно художественного** произведения, представляется не совсем корректным.

Таковой «полухудожественной»-«полудокументальной» литературой можно считать «Уединенное», «Опавшие листья», «Мимолетное», «Смертное» В. Розанова, «Дневники (к материалам о Блоке)» Андрея Белого, «Записные книжки» И. Ильфа, «Дневник 1920 года <конармейский>» И. Бабеля, «Ни дня без строчки» Ю. Олеси и др. Эти тексты, с одной стороны, отличаются образностью – сущностной характеристикой художественности, – но однозначно к произведениям **искусства** их отнести нельзя. Они изобилуют «сигналами», говорящими о том, что их нужно именно читать: это и обращение к читателю именно **как к читателю**, и «включение» в повествование самого процесса рождения текста, происходящего как бы «здесь и сейчас», и какие-то пометки, подразумевающие именно их **прочтение**. Например, повествователь в «Дневнике (1914-1919)» Л. Андреева, находящемся также «на грани» художественного и рационального осмысления действительности, может записать: «Отвлекли меня и другие женщины, вдруг появившиеся на горизонте: загадочная А., А.Н.А. и Давыдова с ее страстью. Но о них **как-нибудь потом**, если захочется, – ибо вздор» [Андреев 1994: 135]; «**Давно не писал**, а любопытного много. **Теперь придется торопиться и сокращать**» [Андреев 1994: 152]; «Вдруг что-то сделалось с глазами: пошли темные пятна, **плохо вижу шрифт. Приходится бросить**» [Андреев 1994: 174].

Этот специфический тип отражения действительности стал очень актуальным именно в первой трети XX века. Вопросы, связанные с ответственностью художника перед обществом, с взаимоотношением искусства и действительности в переломные периоды истории человечества порождали подобные произведения. Произошло «наложение» самого принципа «дневниковости» на «разбитость», «осколочность» сознания и «иррационализм» того непростого времени. Такого типа «запись» – как бы установка на «интимность», на предназначенность «для себя» либо, в крайнем случае, для чтения близкого человека (если это «письма»), которому не требуются пояснения всех пометок, сокращений, «темных» и «зашифрованных»

мест в тексте, которые, как подразумевается, поймет тот, для кого это пишется. Писателем, в творчестве которого наиболее ярко проявились тенденции осваивания мира именно таким образом, безусловно, является В. Розанов (мы имеем в виду указанные выше его произведения, а не собственно философские работы).

Творчество В. Розанова представляется весьма оригинальным. Современные культурологи считают, что в XIX–XX вв. «философское мышление предстает в трех основных формах, адекватных осмыслимому предмету: форма эта может иметь строго научный характер, если исходным пунктом теоретического анализа является объективная реальность (философия уподобляется в этом случае естествознанию и математике); она может приобретать лирико-публицистический характер и ориентироваться на исповедально-поэтические, художественные формы постижения бытия; она способна, наконец, соединять тем или иным образом строго научное познание-объяснение с личностным познанием-пониманием и даже рефлексировать по этому поводу <...> Философия культуры выступает в этих же трех модификациях; на Западе их примерами могут служить учения Гегеля, Ницше и Шпенглера, а в России – Данилевского, Розанова и Бердяева» [Философия культуры 1998: 7]. И действительно, принципиально «роднит» В. Розанова в упомянутых выше произведениях и Ф. Ницше, в первую очередь, в «Так говорил Заратустра» принципиальный отказ от рационального, понятийного осмысления окружающего мира и стремление к иррациональному, образному «вчувствованию» в свои собственные ощущения.

Исследователи художественного творчества В. Розанова отмечают, что «субъективное (иррациональное) восприятие явлений культуры, истории, окружающей действительности – краеугольный камень эстетического освоения действительности Розановым-писателем. <...> Истинную ценность, по Розанову, представляет собой субъективный мир человека, «сошедшее с души» субъективное переживание. Такое художественное миропонимание обуславливает появление особой художественной модели Розанова» [Хаймович 2001: 288]. Само название его книги «Уединенное» (1912) нам как бы говорит о «ненужности» потенциального читателя (заметим: «Дневник» Л. Анд-

реева также имеет подзаголовок «Заметки личного характера, для себя»). Мы можем прочесть прямое указание на это (оформленное специфически по-розановски):

«...С давнего времени мне эти “нечаянные восклицания” почему-то нравились. Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить, – они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листы собрать.

Зачем? Кому нужно?

Просто – мне нужно. Ах, добрый читатель, я уже давно пишу “без читателя”, просто потому что *нравится*» [Розанов 1990: 27].

В. Шкловский сказал по поводу розановских «Опавших листьев»: «Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы» [Шкловский 1995: 326]. Оксюморон, заложенный в этом справедливом утверждении (желание исключить **книгу** из **литературы**), выступает в качестве доминанты всего художественного творчества писателя, решившего отделить само творчество от искусства (спорный вопрос о наличии «героического» в этой установке мы затрагивать не будем). В «Уединенном» также «разрушается» грань между реальным и художественным мирами: в качестве повествователя выступает «реальный» В. Розанов. Принципиальная авторская позиция дает такую установку, при которой категории «писатель – автор – повествователь – персонаж» как бы смешиваются, никакого пересечения «разнородных» оценочных «точек зрения» здесь не происходит. Имея в виду именно это произведение, Д. Мережковский писал: «Бывают, однако, писатели, у которых произведения так сплетены с личностью автора, что невозможно отделить одно от другого. <...> Такой писатель – Розанов» [Мережковский 1995: 408]. По словам исследователей, «выступая против “писательства” (традиционной литературы) с его искусственно воссоздаваемыми “моделями” жизни, Розанов стремится не моделировать в литературе, а “продолжать” жизнь, тем самым как бы “преодолевая литературу”» [Хаймович 1991: 288]. «Непосредственную реализацию в творчестве Розанова находит эстети-

ческая установка на “продолжение жизни” в литературном произведении, на противопоставленность “выдуманному миру” литературы своей субъективной правды» [Хаймович 1991: 289].

Сам процесс рождения мысли и его фиксации в «записи» становится для автора важнейшим принципом создания образа. «Основной целью и одновременно средством создания розановских произведений выступает непосредственная фиксация мыслительного процесса, каждого “движения души”» [Хаймович 1991: 289]. «При этом важную роль имеют авторские “пометки”, сопровождающие многие “опавшие листья” (именно так сам писатель определяет жанр своих произведений, по названию одного из них. – *С. Л.*), указывающие на способ, время, место фиксации той или иной мысли: “за шашками с детьми”, “после разговора с Ге”, “на обороте транспаранта” и т.д. Они создают впечатление достоверности, документальности того, о чем говорится в “основном” тексте» [Хаймович 1991: 290]. Такого типа «записанность», множество «пропусков», постоянные выделения курсивом «входят» в целостность произведения, без восприятия разного рода пометок именно как **записанных** восприятие **всего** произведения неполно. По мнению В. Розанова, огромное значение для восприятия этого его текста играет даже местоположение «отрывков» на листе: он требовал, чтобы при их издании каждый «опавший лист» (а это могла быть всего лишь сентенция из нескольких слов) располагался на отдельном листе. В саму образную систему «Уединенного» органично «вплетаются» как сам «процесс записывания», так и рефлексия повествователя по этому поводу: «Всякое движение души у меня сопровождается *выговариванием* (здесь и далее в цитате курсив автора. – *С. Л.*). И всякое выговаривание я хочу непременно *записать*. Это – инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)? <...> У нас литература так слилась с печатью, что мы совсем забываем, что она была *до* печати и в сущности вовсе *не для* опубликования. Литература родилась “про себя” (молча) и для себя; и уже потом стала печататься» [Розанов 1990: 57].

«Мимолетное» (1915) В. Розанова построено по схожим принципам и выражает мировоззренческую концепцию, почти идентичную той, что представлена в «Уединенном». Здесь также стиливой доми-

нантой является авторская **письменная** речь и композиционное построение текста. При восприятии «Мимолетного» становятся важными не только указания места и способа записывания «отрывков», конкретных дат их записи, но и своеобразная орфография и пунктуация, изобилие выделений (адекватных курсиву и полужирному шрифту), специфические значки, пропуски строк, использование разных шрифтов и заглавных букв при написании целых слов и предложений, рисунки и записи, требующие воспроизведения их ротапринтным способом и т.д.:

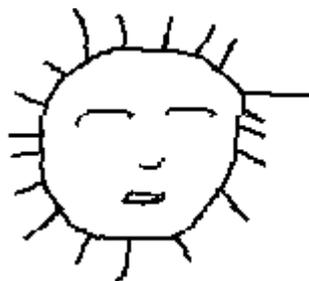
«7.III.1915

...они пришли по душу мою.

...со своей “моралью” они пришли по душу мою.

...со своей “логикой” они пришли по душу мою.

Господи – укрой меня.



Беги в безумие.

(проезжая парком в Нар. Дом) (на В.В.Андреева) [Розанов 1994: 24].

«Странничек:

Голодно, странничек, голодно...

Холодно, странничек, холодно...

– Иди к Розановым. У них тепло. Печь с тараканами. А во щях всего один таракан: ГИГИЕНА. ПО-НОВОМУ.

Странничек ухмыляется, трет красные руки.

– У вас в самом деле ТЕПЛО.

222

Господи: Ты не умертвил меня за 1000 *других* моих грехов. И не раздражает землю, хотя она вообще грешна. Как же я перемещу хотя СОЛОМИНКУ в делах царства Твоего и Храма Твоего и жизни Твоей?

(за корректур. 2 к. “Оп. л.” – о Тане и себе)»
[Розанов 1994: 26].

«13.III.1915

Эта земля, по которой мы *ходим*, – вторая земля. Есть таинственная первая, к которой мы стремимся.

Эта – то сыра, то суха, родит и не родит. Та вечно рождает и всегда сыра. И не по планете, а по той первой, рекут:

МАТЬ-СЫРА ЗЕМЛЯ.

Предвечная сырость... Вечный запах водорослей, нитей, болота, кочек и бактерий.

Всего, где любит “копаться” человек. И ученые, и дети.

Целое солнце не осушит ту землю.

МАТЬ-СЫРА ЗЕМЛЯ.

Что же ее осушит?

– Поцелуй возлюбленного» [Розанов 1994: 27].

«20.IV.1915

Мне не нужно “знакомых читателей”...

И не нужно “друга-читателя” (Щедрин).

Не нужно единомышленных, “с такими же взглядами”. У меня с каждой зорькой “новые взгляды”.

Н е х а - ч у . П р а - т и - в н о .

Мне нужен родной читатель. Чтобы он мне был родной. Единокожный, единокровный» [Розанов 1994: 67].

Именно графическое и пунктуационное оформление розановских «полу-мыслей»-«полу-чувств» (как он сам пишет о своей хаотичной художественности) позволяет с наибольшей ясностью воспринять концепцию личности, представленную в произведении. Один из основных розановских принципов поэтики – принцип «уединенности в себе», возведение субъективного в разряд общезначимого, объектив-

ного. «Рукописность», «единственность» каждого творения непрерывно подчеркивается автором. Таким образом, произведение уподобляется письму, адресант которого одновременно является его адресатом.

«20.X.1915

Страшно, если пожар...

И если разграбили – ужас.

Но всего страшнее, где кончилась любовь.

.
.
.
.

Люди ходят ненужные друг другу.

.
.
.
.

Ой! Ой! Ой! Ой! Ой! Ой!..

.»

[Розанов 1990: 320].

Такого типа письмо соответствует установке писателя на **непосредственное** раскрытие внутренней жизни «я», что позволяет нам увидеть всю «необработанность» зачастую взаимоисключающих впечатлений, иррациональных, алогичных суждений, демонстрацию «разорванности» мышления, его хаотичность. Свойственные искусству модернизма начала XX века абсолютизация субъективности, «освобождение» духовности личности от социального детерминизма, «эстетический максимализм» отчетливо проявились в произведениях В. Розанова; «сошедшее с души субъективное переживание» в розановских «полухудожественных» моделях не подвергается даже «образному анализу» – а по-импрессионистски просто непосредственно выражается. В его произведениях отсутствует **«диалектика души»** – мы можем говорить о выражении иррациональной **«метафизики души»** в них.

Проводя обоснованные параллели между текстами В. Розанова и Ф. Ницше, необходимо, правда, отметить принципиальное их отличие.

«Играя» на одном «художественно-философском» поле, эти два автора не просто по-разному «строили» свои произведения (В. Розанов актуализировал непосредственно речевой уровень стиля, так называемую «лингвистическую реальность текста», а Ф. Ницше – несколько более «глубокие» уровни структуры произведения). Если Ф. Ницше «шел» от философии, от **осмысления** к иррационализму, к образности, то В. Розанов «двигался» в обратном направлении, если так можно выразится, «навстречу» Ф. Ницше: он пытался «уйти» от образности, от литературы – к «жизни», к ощущениям, что, по его мнению, и было самым истинным осмыслением. Именно поэтому они оба и являются одними из самых ярких представителей «художественно-публицистической» философии.

Литература:

1. **Андреев Л. Н.**, S.O.S.: Дневник (1914 – 1919); Письма (1917 – 1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918 – 1919). – М.; СПб.: 1994. – 598 с.
2. **Виноградов В. В.**, Проблема автора в художественной литературе // В. В. Виноградов. О теории художественной речи. – М.: 1971. – С. 105 – 211.
3. **Виноградов В. В.**, Проблема сказа в стилистике // В. В. Виноградов. О языке художественной прозы: Избранные труды. – М.: Наука, 1980. – С. 42 – 54.
4. **Кожевникова Н. А.**, Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. – М.: Институт русского языка РАН, 1994. – 336 с.
5. **Корман Б. О.**, Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник. – Куйбышев: Издательство Куйбышевского государственного университета, 1981. – С. 39 – 54.

6. **Мережковский Д. С.**, Розанов // В. В. Розанов: pro et contra. Кн. I. – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 408 – 417.
7. **Розанов В. В.**, Собрание сочинений. Мимолетное. – М.: Республика, 1994. – 541 с.
8. **Розанов В. В.**, Сочинения. – Л.: «Всесоюзный молодежный книжный центр», филиал «Васильевский остров», 1990. – 575 с.
9. **Хаймович М. Л.**, В. В. Розанов: эстетика творчества // Філалагічныя навукі: Маладыя вучоныя ў пошуку: Матэрыялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай 80-годдзю Белдзяржуніверсітэта (20 красавіка 2001 г.). – Мінск: ВТАА «Права і эканоміка», 2001. – С. 287 – 290.
10. **Хализев В. Е.**, Речь как предмет художественного изображения // Литературные направления и стили. Сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г. Н. Поспелова. – М.: Издательство Московского университета, 1976. – С. 101 – 114.
11. **Шкловский В. Б.**, Розанов // В. В. Розанов: pro et contra. Кн. II. – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 321 – 342.
12. Философия культуры. Становление и развитие. / Под ред. М. С. Когана и др. – СПб: Издательство «Лань», 1998. – 448 с.

В. РОЗАНОВ И Ф. НИЦШЕ: ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В «ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ».

В художественно-философской прозе В. Розанова произошло «наложение» самого принципа «дневниковости» на «разбитость», «осколочность», иррационализм его художественного сознания. Такого типа «запись» – как бы установка на «интимность», на предназначенность «для себя» либо, в крайнем случае, для чтения близкого человека (если это имитация «письма»), которому не требуются пояснения всех пометок, сокращений, «темных» и «зашифрованных» мест в тексте, которые, как подразумевается, поймет тот, для кого это пишется. В. Розанов в этих своих текстах решил «разрушить» грань между реальным и художественным мирами: в качестве повествователя выступает «реальный» В. Розанов, что свойственно публицистике или философской манере Ф. Ницше. Принципиальная авторская позиция дает такую установку, при которой категории «писатель – автор – повествователь – персонаж» как бы смешиваются, никакого пересечения «разноуровневых» оценочных «точек зрения» здесь не происходит.

**V. ROZANOV AND F. NIETZSCHE:
THE DISTINCTIVE FEATURES OF NARRATION IN
“ARTISTIC PHILOSOPHY”**

In Vasily Rozanov’s artistic and philosophical prose there was “imposition” of the principle of “diary” to “weakness”, “fragmentation” and irrationalism of his artistic consciousness. This sort of “record” – as if setting to “intimacy”, intended either “for himself” or, in extreme cases, for reading by a friend (if it is an imitation of the “letter”), who doesn’t need the explanation of all the marks, abridgements, “dark” and “encrypted” places in the text. They are supposed to be understandable to those for whom it is written. Rozanov decided to “break” the border between the real and the artistic worlds in his texts: as the narrator speaks “real” Vasily Rozanov that is characteristic for journalism or Nietzsche's philosophical manner. The principal author's position makes such a setup in which the categories of “the writer – the author – the narrator – the character” are mixed, no intersection of “multi-level” valuation “points of view” is happening here.

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ՌՈՍԱՆԱԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ
ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

Ֆրիդրիխ Նիցշեի մշակույթի համատեքստում

(Գիրական հոդվածների ժողովածու)

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. սրբագրումը՝ Ա. Առաքելյանի, Վ. Դերձյանի

Տպագրված է «Լուսարաց հրատարակչատան» տպարանում
ք. Երևան, Պուշկինի 46

Չափսը՝ 60x84 ¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 28,375:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն

ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1



ՆՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2015