
ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ

А. А. СЫСОЛЯТИН

ТВОРЧЕСКОЕ НАСИЛИЕ: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ МЕТОДОЛОГИИ «ТАК ГОВОРИЛ ЗАРАТУСТРА»*

Своеобразие стиля «Так говорил Заратустра» в сочетании с исключительной важностью, которую Фридрих Ницше придавал этому своему тексту, заставляет задумываться о том, не является ли художественная форма в данном случае частью определенной философской методологии. В статье проводится анализ отношений Ницше как автора и Заратустры как центрального персонажа произведения. Основным объектом внимания становится насилие как эстетическая форма, организующая внешний и внутренний контексты «Так говорил Заратустра». В рамках самого текста насилие содержательно соединяется с темами самопреодоления, освобождения и создания нового Я. Однако не удается обнаружить исчерпывающего объяснения того, что именно подразумевает достижение свободы, ни в тексте «Заратустры», ни в других текстах Ницше. С помощью выявления в общем контексте философии немецкого мыслителя роли насилия как способа эстетической трансформации вещей и учреждения контрфактической, символической, идеальной реальности мы предлагаем описание творческого насилия автора текста, направленного на него самого. Сходство между указанными самим Ницше эстетическими состояниями, идеализацией и опьянением, и насилием в отношении должника, на котором основываются идеи долга и вины, оказывается не поверхностным. И в том, и в другом случае вещь или человек подвергаются трансформации и превращаются в какой-либо символ. В случае же Заратустры мы не можем однозначно указать, символом чего он является. Ницше и Заратустра в результате проведенного анализа предстают методологической парой, связанной ситуацией вза-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-311-90001 «Принципы философской методологии Ф. Ницше в «Так говорил Заратустра»».

имного насилия. Целью последнего является не создание какого-либо конкретного символа, выражающего смысл произведения, а создание текста, в котором происходит трансформация самой ситуации символизации.

Ключевые слова: Ницше, Заратустра, неопределенность, насилие, эстетические состояния, символ, самость.

The peculiar style of "Thus Spoke Zarathustra" combined with exceptional significance, which Nietzsche ascribed to this particular text, makes us wonder whether an artistic form in that case is a part of some kind of philosophical methodology or not. This article attempts to analyze the relationships between Nietzsche as an author and Zarathustra as a principal character. The main point of our attention is violence as an aesthetical form, organizing inner and outer contexts of "Thus Spoke Zarathustra". Within the text itself violence is substantially connected with such themes as self-overcoming, liberation and creation of the new self. However, it seems impossible to find a comprehensive explanation what is the precise meaning of liberation both in "Thus Spoke Zarathustra" and in other Nietzsche's texts. We demonstrate that in a broader context of Nietzsche's philosophy the violence plays a role of means used to aesthetically transform things and to establish counter-factual, symbolic, and ideal reality. On that basis we propose a description of artistic violence, which the author of text applies to himself. Similarities between mentioned by Nietzsche aesthetical conditions, idealizing and rapture, and violence towards debtor, which lay the basis for ideas of duty and guilt, are not occasional. In both cases whether thing or human is forced to some transformation and finally became a symbol, yet in the case of Zarathustra we cannot define clearly, what symbol it is. As a result of conducted analysis we can argue that Nietzsche and Zarathustra are a methodological pair, tied with mutual violence. The purpose of mutual violence isn't to create any specific symbol, which would represent a meaning of the whole text, but to create a text, which would transform the symbolization itself.

Keywords: Nietzsche, Zarathustra, ambiguity, violence, aesthetical conditions, symbol, selfhood.

Метафорика насилия составляет достаточно заметную часть содержания текстов Ф. Ницше, и «Так говорил Заратустра» предоставляет несколько наиболее известных примеров: «Что падает, то нужно еще толкнуть!» [Ницше 2007б: 213] и «Идешь к женщинам?

Не забудь плетку» [Ницше 2007б: 70]. Эпатажность подобных фраз или рассуждений, однако, не следует принимать за чистую монету. Интерпретация центрального произведения Ницше станет результативной только в том случае, если мы будем считать его философским автором, который осознанно практиковал те или иные формы дискурса. Само возникновение риторики насилия у Ницше и систематическое обращение к ней имеет определенную причину, выявление которой позволит описать методологическую интуицию, руководящую текстом «Так говорил Заратустра».

Прежде всего стоит обратить внимание на то, насколько широко в «Заратустре» представлено насилие. В весьма различных контекстах оно позиционируется как необходимая часть трансформации ценностей, которую проповедует протагонист. Например, глава «О грезящих об ином мире»: «Немало людей шло в пустыню и убивало себя, потому что они уставали быть битвой и полем битвы добродетелей. <...> Человек есть нечто, что должно превзойти, и потому ты должен любить свои добродетели, – ибо от них ты погибнешь» [Там же: 37]. Человек, вступающий в эту трансформацию, занимает специфическую позицию по отношению к остальным людям (вероятно, ее можно назвать позицией судьи), о чем говорят главы «О сострадательных» и «Об отребье»: «Запомните также и эти слова: всякая великая любовь выше всего своего сострадания: ибо то, что она любит, она еще хочет – создать! “Себя самого приношу я в жертву своей любви, и ближнего своего подобно себе”, – такова речь всех созидающих. Но все созидающие тверды» [Там же: 93]; «И, подобно ветру, хочу я однажды еще подуть среди них и своим духом отнять дыхание их духа: так хочет мое будущее» [Там же: 102]. Схожая идея, о предпочтительности гибели для тех, кто не способен преодолеть себя, и привязанность к прежним ценностям, встречается в главе «О прохождении мимо»: «Мне противен этот большой город, не только этот шут. И здесь, и там нечего улучшать, нечего ухудшать! Горе этому большому городу! Мне хотелось бы увидеть огненный столб, в котором сгорит он! Ибо такие огненные столбы должны предшествовать великому полдню» [Там же: 183]. Радикальность предлагаемых Заратустрой пе-

реоценки ценностей и перехода по ту сторону добра и зла становится видна в отрывках, подобных этому отрывку из главы «О старых и новых скрижалях»: «Ты не должен грабить! Ты не должен убивать!» – такие слова считались некогда священными. Но я спрашиваю вас: когда на свете жили лучшие разбойники и убийцы, как не тогда, когда эти слова были священны? Разве во всякой жизни нет – грабежа и убийства? И считать эти слова священными разве не значило – убивать саму истину?» [Ницше 2007б: 206].

Глава «О пути созидающего» из первой части «Заратустры» показывает смежность между насилием, одиночеством и творчеством: «Одинокий, ты идешь по пути к самому себе! И твой путь идет мимо тебя самого и твоих семи демонов! <...> Твоим желанием должно быть сжечь себя в собственном пламени; как же хотел ты обновиться, не сделавшись сперва пеплом! Одинокий, ты идешь путем созидающего: бога хочешь ты создать себе из своих семи демонов! Одинокий, ты идешь путем любящего: себя самого любишь ты и потому презираешь себя, как презирают только любящие. <...> С моими слезами иди в свое уединение, брат мой. Я люблю того, кто хочет в созидании быть превыше самого себя и так погибает» [Там же: 67]. Заратустра предлагает условному собеседнику использовать самого себя одновременно как средство и цель некоего творческого действия, причем использовать себя как средство творчества здесь подразумевает разрушение себя. Насилие в отношении себя самого имплицитно позиционируется в этом отрывке в качестве общей формы жизни человека, желающего стать свободным.

Та же самая смысловая смежность реализуется при описании проповеди самого Заратустры. Глава «Самый тихий час» показывает беспомощного перед лицом «безмолвного голоса» (*sprachesohne Stimme*) [Nietzsche 1883] пророка, который боится собственной проповеди. Следует подчеркнуть, что главный герой боится не опасностей, связанных с его миссией, а проповеди самой по себе. Голос говорит ему: «Скажи свое слово и разбейся!» [Ницше 2007б: 152] – но Заратустра отвечает, что слово вовсе не принадлежит ему. Общий контекст философии Ницше не позволяет хоть сколько-

нибудь адекватно предполагать, что его путь одинокой проповеди восходит к фигуре Бога даже метафорически. Это означает, что источник проповеди Заратустры нельзя позиционировать как трансцендентный в каком бы то ни было смысле, и это создает специфическую трудность для интерпретации. Голос не является руководителем пророка: кажется, что Заратустра вообще не имеет кого-то, кроме него самого, кто отправил бы его проповедовать, и все же он воспринимает собственное учение как источник насилия над ним самим.

Наконец, чтобы завершить первоначальный обзор темы насилия, обратим внимание на пастуха из главы «О видении и загадке» [Ницше 2007б]. После разговора с духом тяжести Заратустра внезапно погружается в состояние, подобное сновидению (то же самое было и в главе «Самый тихий час»), и сталкивается с пастухом, которому заползла в рот черная змея. Ее невозможно было вытащить, и поэтому главный герой стал кричать, чтобы пастух откусил ей голову. Убивший таким образом змею человек описывается затем как освобожденный, тот самый одинокий созидатель. Образ этот важен для нас по той причине, что Ницше в нем устанавливает дополнительное смысловое сопряжение: насилие является не только негативным условием творческого действия (разрушение себя), но и формой позитивного утверждения, полагания себя. При этом Заратустра не указывает на этого пастуха как на предметное воплощение своей проповеди или ее реализацию: он называет его «загадкой».

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

случае является вторая часть «К генеалогии морали», где устанавливается роль насилия в создании мира идеалов. Под этим миром в данном случае подразумевается стратегия регулирования и трансформации человека, которая должна сделать его поведение стабильным: как пишет Ф. Ницше, развить в нем способность давать обещания и держать слово [Ницше 2012]. Одним из элементов моральной селекции является наслаждение насилием. Фактически речь идет об обмене: должник возвращает кредитору убытки, понесенные из-за плохой памяти должника, предоставляя ему свое тело для наказания [Там же]. Этот момент рассуждения Ницше может казаться контринтуитивным: речь идет именно о символическом возмещении через физическое насилие; важно не столько возместить причиненный ущерб, сколько удовлетворить раздраженную волю. Тем самым практика наказания, в рамках которой насилие являлось, по словам Ницше, праздником [Там же], производит в воле эффект, который можно назвать «удвоением мира» [Ницше 2009а]. Реальностью насилия является не физическое страдание, а производимый символ, но при этом он имеет не интеллектуальную, а чувственную природу. Нельзя не заметить, однако, что насилие, к которому, согласно Ницше, восходят все религиозные идеи, осуществляет трансцендирование человека. Не должен ли тогда Ницше избегать дискурса насилия в отношении своего центрального персонажа, проповедующего освобождение от «удвоенного» мира?

Поиск ответа на этот вопрос приводит нас к немногочисленным собственно методологическим рефлексиям Ницше. В отрывке из «Сумерок идолов» он описывает эстетическое состояние как состояние «опьянения»: «...чувство возрастания силы и полноты. Из этого чувства мы отдаем кое-что вещам, мы принуждаем их брать от нас, мы насилуем их**», – это явление называют идеализированием. <... > Идеализирование не состоит, как обыкновенно думают, в отвлечении или исключении незначительного, побочного. Скорее решающим является чудовищное выдвигание главных черт, так что другие, благодаря этому, исчезают» [Там же: 64–65]. Насилие в от-

** Vergewaltigen [Nietzsche 1889] – буквально «изнасиловать».

ношении вещи подобно насилию в отношении должника: оно трансформирует ее существование таким образом, чтобы вещь перестала быть просто тем, что она есть. «Падение ниц перед *petits faits* недостойно цельного художника» [Ницше 2009а: 64], – творческое действие раскрывает вещи, делая их больше того, чем вещи являлись сами по себе. Формой этого действия является насилие: фактическое существование вещи устраняется, обесценивается и перестает приниматься во внимание, но при этом происходит символическое «усиление» вещи.

Интенсификация происходит не только с вещью, входящей в эстетическое состояние, но и с художником: «Ключевой остается легкость метаморфоза, неспособность не реагировать (подобно некоторым истеричным субъектам, которые также, по первому знаку, входят во всякую роль). Для дионисического человека невозможно не поддаться какому-либо внушению, он не проглядит ни единого знака аффекта, он наделен наивысшей степенью понимающего и угадывающего инстинкта, равно как и наивысшей степенью искусства передачи. Он залезает в любую шкуру, в любой аффект: он постоянно преображается» [Там же: 66]. Судя по всему, Ницше считает, что в эстетическом состоянии художник отличается от вещи, которую он трансформирует, лишь некой мерой трансформации. Претерпев насилие и преобразившись, вещь остается в творческом действии в порядке прошлого, тогда как художник является как бы непреходящим моментом теперь. В других текстах [Ницше 2009б] философ замечает, что творческое состояние действительно хорошо описывается термином «вдохновение», то есть открытостью условной «высшей силе» и трансляцией ее могущества на вещи. Это, однако, не изменяет описанной выше позиции художника: внутри эстетического состояния происходит трансформация обеих сторон, а различаются они лишь степенью силы.

Сказанное позволяет лучше понять, как именно наслаждение насилием связано с возникновением мира идеалов. Возмещение долга, который фактически следовало бы вернуть в виде тех же самых благ, какие были ссужены, происходит в ином порядке реальности. Заимодавец получает фантастическое возмещение, так как

право на праздничное насилие, предоставленное ему, не может фактически возместить ему понесенные потери. Из этого возникает и иной смысл наказания для должника: его пытаются не потому, что материальные условия мира требуют пытки для возмещения долга, а ради самой идеи вины. Он должен отдать страдания своего тела не в силу обстоятельств, а ради того, что он в принципе виноват. Таким образом, его конкретный поступок, приведший к потерям благ заимодавца, универсализируется в масштабе всего его существования: он перестает быть просто собой, совершившим определенный поступок человеком, и становится Виновным, то есть существом, которое сделали символом вины вообще. Нельзя не заметить, что эта трансформация подходит под описание трансформации, производимой творческими действиями художника в вещах. И нельзя не заметить также, что люди, осуществляющие наказание и, следовательно, занимающие позицию художника по отношению к пытаемому, оказываются вовлечены в ту же трансформацию, поскольку их действия приобретают вместо фактического некое фантастическое значение. Насилие, тем самым, перестает быть просто отдельным фактом и становится посредством эстетического действия символом Долга и Вины.

Реальность символа, повторим еще раз, имеет фантастический характер, и в контексте связи символической реальности и насилия следует обратить внимание на некоторые ходы мысли Ж. Батая, приводимые им в работе «Внутренний опыт». Терминологически в тексте Батая соответствует обсуждаемой нами паре фактического – фантастического пара замкнутого – заверщенного. Последние являются некими суперобщими онтологическими характеристиками вещей: «Существа не завершены по сравнению друг с другом... человек – по сравнению с Богом, который завершен лишь потому, что воображаем» [Батай 2016: 281–282]. Батай пишет о реальности индивидов как о реальности замкнутой, то есть частичной, полученной путем вычитания и в этом смысле ослабленной. Попытка произвести вместо операции вычитания сложение, достижение завершенности, суммы реальности всегда означает разрыв в индивидуальностях, то есть событие, в котором они наносят себе «рану»

(один из наиболее частых примеров такого события – безудержный смех). Вещи, открывающие раны друг другу, обнажают свою частичность и уязвимость перед полнотой реальности – и в меру этого перестают быть индивидами, охватываются избытком силы [Батай 2016: 281–282]. Достижение этого состояния, которое многим напоминает эстетическое состояние в понимании Ницше, Батай называет «сообщением», а событие, которое позволяет достигнуть его – «жертвоприношением».

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

Действие, подобное действию Бога, то есть добровольное жертвоприношение, является целью индивида, преодолевающего себя, и, на что Батай специально обращает внимание, оно точно так же нуждается в палачах, одновременно играющих роль зрителей, которые не входят в состояние полноты в равной мере: «Замкнутость требует этого нескончаемого скольжения: не было бы никакого сознания смерти (и свободы, которой оно одаривает необозримность человеческих существований), если бы не было к смерти движения, но сознание смерти перестает быть, едва лишь смерть сделает свое дело. Вот почему эта словно бы затянувшаяся агония всего, что есть – человеческого существования в лоне небес – требует, чтобы на нее глазело великое множество тех, кто хоть как-то живет» [Там же: 167]. Иными словами, мучители лишь внешне, фактически владеют телом того, кто подвергается пыткам, однако в качестве вооб-

ражаемого символа он притягивает мучителей к себе, вовлекает их в трансформацию; они составляют необходимую пару.

Попробуем проанализировать схему связи насилия и творческого действия в тексте «Так говорил Заратустра». Выше мы уже отмечали двойственный статус главного героя: находясь в состоянии смысловой неопределенности, он демонстрирует некоторые черты объекта творческого насилия. Речь идет прежде всего о невозможности ясно утверждать, в чем заключается цель проповеди Заратустры. Главный герой не может дать полный отчет о себе и финальном смысле своего учения, как если бы он не вполне владел собой. То, что фактически является его словами, записанный текст, содержащий его речь как персонажа, не является ключом к пониманию его самого. Заратустра больше самого себя: если считать телом персонажа запись, предложенную нам для прочтения, то, изучая это тело, мы не обнаружим искомый смысл героя. Иными словами, Заратустра трансцендируется своей проповедью, а силой, производящей трансцендирование, можно было бы считать Ницше в качестве автора. Но одновременно с этим некоторые черты объекта насилия, уже со стороны Заратустры, демонстрировал и сам Ницше. В письмах и изданных текстах он многократно указывал, что его центральный персонаж является источником его ключевых идей [Ницше 2009б], что Заратустра составляет новый мир, который Ницше приходится в одиночку нести на себе [Его же 2007а], а также что он сомневается в действительной значимости Заратустры [Там же], который может являться всего лишь пустым вымыслом.

Обратим внимание на одно из этих высказываний: «Но с тех пор, как у меня на совести мой Заратустра, я чувствую себя как зверь, которому снова и снова наносят рану <...> Понять и внутренне пережить хотя бы шесть фраз этой книги, – мне кажется, одно это способно возвести каждого в некий высший, незнакомый ранг смертных. Однако нести на себе весь мир этой книги... никогда еще доселе невиданного и неслыханного, а затем, попытавшись поделиться им, то есть облегчить свое бремя, встретиться лицом к лицу с мертвым тупым одиночеством, – это, я скажу, чувство,

с которым едва ли что сравнится» [Ницше 2007а: 322]. Мы видим, что Ницше не занимает по отношению к «Заратустре» позицию автора, обладающего преимущественным правом на смысл произведения. Не будет преувеличением сказать, что в случае данного текста именно произведение владеет своим автором или, иначе – что автор отдает себя во власть своего произведения и соглашается на мучения, связанные с авторством: «Годы во время и главным образом после “Заратустры” были ни с чем не сравнимым бедствием. Дорого расплачиваешься за то, что ты бессмертен: за это не раз умираешь при жизни» [Его же 2009б: 257]. Кроме того, можно заметить, что философ указывает в качестве одной из сторон насилия над собой условную публику, читателей, для которых «Заратустра» не смог стать хоть сколько-нибудь значимым символом. Смысл мучения, осуществляемого зрителями, заключается, однако, не в том, что они отвергают сказанное им Ницше, а в том, что они остаются чужды его произведению. Никто не может проникнуть внутрь отношения насилия, связывающего Ницше и Заратустру, даже если первый, на правах фактического автора, пытается кого-то туда пригласить. Вероятно, в данном случае можно говорить о том, что состояние неопределенности, источник которого нами пока не указан, охватывает равно и автора, и персонажа, то есть эстетическое действие, производшее текст «Так говорил Заратустра», требует взаимного насилия автора и произведения.

Ключевым вопросом, однако, остается следующий: если в случае наказания должника насилие производило символы Долга и Вины, что тогда производится насилием, связанным с текстом Ницше? Нами было отмечено, что одна из основных тематизаций насилия в «Так говорил Заратустра» – это освобождение и создание нового Я. Дополнительный намек на смысл творческой роли насилия содержится в дневниковых записях Ницше, соотнесенных с написанием «Заратустры». Среди них существенными для данного рассуждения являются следующие отрывки: «Причинять боль тому, кого мы любим, – вот дьявольщина. По отношению к нам самим это состояние героического человека – высшее насилие. То же и со стремлением к противоположности. <...> Высшая любовь

к Я, если она подает себя как героизм, предполагает и страсть к самоуничтожению, то есть жестокость, насилие над самим собой. <...> Безусловная преданность и добровольное претерпевание боли от любимого, стремление быть истязаемым. Преданность становится упрямством против самого себя. С другой стороны, любимый, мучающий любящего, наслаждается своим чувством власти – в особенности, если при этом тиранит себя самого: это двойное осуществление власти. Воля к власти становится упрямством против самого себя» [Ницше 2010: 28–29]. Несмотря на то что сказанное здесь не относится прямо к художественному действию, нельзя не заметить соответствие: герой – это человек, который производит наслаждение насилием в одиночку и, следовательно, трансформирует себя в некий символ без участия других. Ницше называет это действие любовью, поскольку любовь является одной из наиболее ярких форм описанных выше эстетических трансформаций, идеализации и опьянения: объект любви всегда больше самого себя, находясь внутри некоего эстетического состояния. В том случае, если обе стороны творческого насилия совпадают в одном лице, то любовь реализуется как стремление уничтожить самого себя для того, чтобы возникла другая самость.

Вопрос, тем не менее, этим еще не может быть закрыт, так как по-прежнему остается неясным, что именно производится в героическом насилии, – что значит создать новое Я? Обратим внимание на два комментария. Первый принадлежит М. Хайдеггеру и касается анализа эстетических состояний. Хайдеггер, раскрывая понимание эстетики у Ницше как воли к власти, указывает на идею формы как на искомое внутри эстетического состояния. То главное, избыточное по отношению к факту, что открывается посредством опьянения в вещи, он называет формой: «Область, в которой состояние нарастающей силы и полноты сущего совершает себя самое» [Хайдеггер 2006: 121]. Существенным моментом раскрытия формы в вещи является выход за пределы наличных границ субъективного и объективного, то есть ни автор, ни его произведение не остаются автономными и равно оказываются охвачены эстетическим состоянием [Там же]. Следует, однако, ввести в эту схему насилие,

так как рассуждение Хайдеггера не включает в себя рассмотрение его творческой роли. Действительно, как мы уже отмечали, создающее насилие, особенно в том случае, когда оно направлено на самого художника, имеет взаимный характер и производит трансформацию обеих сторон насилия. Тем не менее кажется не вполне возможным назвать синонимичными хайдеггеровское описание эстетического действия и то описание, которое было дано нами через ницшевские тексты. Для Ницше насильственный характер эстетического имеет ключевое значение: оно производит символ, создает некую фантастическую реальность, которая должна заменить собой фактическое, уничтожив его. Чего-либо подобного в анализе Хайдеггера не просматривается: говоря о форме как о чем-то открываемом или открывающемся, а не производимом, он предлагает способ понимания, в котором насилие по умолчанию не может стать характеристикой эстетического.

Второй комментарий принадлежит Ж. Деррида и связан с его прочтением предисловия к «Ессе Ното». Он концентрируется на фразе: «Я живу на свой собственный кредит, и, быть может, то, что я живу, – всего-навсего предрассудок?..» [Ницше 2009б: 187], чтобы показать дискурсивную дистанцию, которую Ницше стремился выстроить относительно самого себя. В качестве автора своих текстов он странным образом отказывается от авторства, поскольку фактическое авторство, то есть обстоятельства, в которых он стал причиной появления своих произведений, не может обеспечить текстам их действительную значимость. Например, быть автором «Так говорил Заратустра», как мы уже говорили, должно означать быть автором ранее неизвестного никому мира: нет никакого смысла привязывать этот мир к фактическому существованию Ницше. Именно поэтому ему необходимо создать себе другое имя, фантастическое, имя-символ. Однако, поскольку это именно он является автором своих произведений, только сам Ницше может дать себе имя, соответствующее его текстам. Он становится своим собственным должником, притом долг его заключается в его собственном имени, то есть в том, что едва ли может быть возвращено [Деррида 2012]. Для нашего вопроса о смысле создания нового Я это имеет

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

В этом можно увидеть своеобразный способ переворачивания того «удвоения мира», которое характерно для эстетического производства символов. Заратустра в качестве персонажа трансцендируется своей проповедью: будучи ее голосом, он не владеет смыслом того сообщения, которое должен донести. Ницше, одновременно с этим, трансцендируется своим собственным текстом. Будучи автором, он создает персонажа и в этом смысле владеет им, однако он не может дать исчерпывающий отчет о смысле своего персонажа и его слов: «Есть три одиночества – одиночество созидателя, одиночество ожидающего и одиночество стыда. Я знаю слово и знак сверхчеловека, но не говорю, не открываю этого себе самому. Жить в стыде перед великой истиной» [Ницше 2010: 420]. Оба они, автор и герой произведения, находятся на границе того плана реальности, который является основанием производимого ими символа, но они никогда не указывают на него даже негативно или косвенно. Новая самость, свободное Я, если именно его считать искомой целью текста «Так говорил Заратустра», присутствует всегда в качестве загадки или метафоры, то есть в качестве символа, который не отсылает нас к самой вещи, – или, иначе, который производит бесконечное отсылание. Соответственно этому, творческое насилие приобретает в случае Заратустры новое измерение: оно создает ситуацию, внутри которой символ никогда не оформляется полностью, что позволяет насилию стать бесконечным, то есть трансцендировать без полагания чего-либо трансцендентного.

Описание насилия как одного из руководящих принципов построения текста «Так говорил Заратустра» имеет для его интерпретации и методологического анализа ключевое значение. Мы пони-

маем, исходя из всего сказанного, что вести концептуальную, содержательную интерпретацию текста будет непродуктивно – постольку, поскольку мы стремимся получить некий конечный ответ о целях, вложенных в это произведение. Насилие является не только тематическим, но, что намного важнее, формальным элементом «Так говорил Заратустра», и в этом отношении может рассматриваться как часть ницшевской методологии в целом.

Литература

- Батай Ж. Сумма атеологии. М. : Ладомир, 2016.
- Деррида Ж. Ухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного. СПб. : Machina, 2012.
- Ницше Ф. Письма. М. : Культурная революция, 2007а.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше // Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 4. М. : Культурная революция, 2007б.
- Ницше Ф. Сумерки идолов / Ф. Ницше // Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 6. М. : Культурная революция, 2009а. С. 9–106.
- Ницше Ф. Ессе homo / Ф. Ницше // Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 6. М. : Культурная революция, 2009б. С. 185–284.
- Ницше Ф. Черновики и наброски 1882–1884 гг. / Ф. Ницше // Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 10. М. : Культурная революция, 2010.
- Ницше Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше // Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 5. М. : Культурная революция, 2012. С. 229–381.
- Хайдеггер М. Ницше / пер. с нем. А. Шурбелева. Ницше: в 2 т. Т. 1. СПб. : Владимир Даль, 2006.
- Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. Chemnitz : Verlag von Ernst Schmeitzner, 1883 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/Za-II-Stunde> (дата обращения: 23.12.2021).
- Nietzsche F. Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt. Leipzig : Verlag von C. G. Neumann, 1889 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GD-Streifzuege-8> (дата обращения: 23.12.2021).