

## Языковой кризис Гофмансталя в контексте лингвистическо-семиотического мировоззрения Ницше

Д. В. Барбакадзе

ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ИВ. ДЖАВАХИШВИЛИ

*Аннотация:* Рассматривается программный текст Гуго фон Гофмансталя «Письмо» (1902) в связи с языковыми и философскими взглядами Фридриха Ницше. Подчеркивается, что, несмотря на сильное влияние, которое философия Ницше оказала на поэта, существенно определив его мировоззрение, Гофмансталь не был строгим и догматичным последователем его философии. Позицию, избранную поэтом в отношении Ницше, можно охарактеризовать как классическую форму активного диалога между поэзией и философией. Текст Гофмансталя написан с позиции опытного рационализма, в котором все тезисы, представленные Ницше на философском уровне, не просто психологизируются, но персонализируются в определенном контексте индивидуального творческого духа и индивидуального поэтического существования.

*Ключевые слова:* Венский модерн, языковой кризис, отчуждение, истина, творческий диалог, скепсис.

*УДК:* 821.112.2

*Контактная информация:* Грузия, Тбилиси, пр. И. Чавчавадзе, 1. ТГУ. Тел. (+995)593458136. E-mail: datobarbakadse@gmail.com.

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 (1874–1928) представляет собой явление во многом выдающееся. 1. В лице Гофмансталя мы имеем дело с творцом, созревшим рано как с поэтической, так и с интеллектуальной точки зрения, создавшим все свои поэтические шедевры в очень молодом возрасте. 2. По сравнению с Артуром Рембо, Георгом Траклем, Георгом 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.

*Критика и семиотика.* 2014/1. С.206-216.

3. Интеллектуальный, рациональный характер мышления Гофманстала не оказал отрицательного влияния на чисто лирическое начало его шедевров.  
4. В лирическом творчестве Гофманстала высококультурно ассимилированы теоретические воззрения поэта, а также воззрения тех мыслителей, которые оказали влияние на поэта.

Среди тех поэтов, которые создавали интеллектуальные ориентиры венского модерна, одним из главных духовных учителей Гофманстала был Фридрих Ницше. Эстетика Гофманстала, и в первую очередь его «Письмо лорда Чандоса», дает богатый материал для установления того, какие философемы Ницше оказали влияние на творчество Гофманстала и каково оно было.

Отношение Гофманстала к Ницше – это не только восхищение воззрениями влиятельного философа, возложение на себя роли его иллюстратора или адепта. Позиция, выбранная им по отношению к Ницше, была 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 модерна [Meuer, 2006, S. 13–46]. 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: «Гофмансталу был чужд дифирамбный пафос. Он сохраняет культурную дистанцию по отношению к Ницше. В Ницше его интересует прежде всего артистическая проза» [Meuer, 2006, S. 27]<sup>1</sup>.

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) [Meuer, 2006, S. 27]. Более того, автор утверждает, что Гофмансталь проявляет иронию по отношению к возвышенному пафосу Ницше. Для подтверждения этой точки зрения Майер приводит мысль Гофманстала, высказанную поэтом в программном эссе «Австрия в зеркале собственной поэзии» (1916). Гофмансталь пишет, что в случае летящих высоко немцев – Канта, Голдерлина, Ницше, в отличие от летящей низко «австрийской птицы», уже невозможно увидеть перья [Meuer, 2006, S. 27]. В качестве второго аргумента Майер приводит написанное поэтом в 1927 году еще одно программное эссе – «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» [Meuer, 2006, S. 28].

Для иллюстрации той мысли, что Гофмансталу не чуждо дионисское, Майер обращается к его лирической драме «Глупый и смерть» (1893), в частности к тому месту в драме, где смерть говорит: «Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gertippe! / Aus der Dyonyosos, der Venus Sippe» («Я не страшилище, я не скилет! / Я из рода Венеры и Диониса»), а также к лирическому фрагменту

<sup>1</sup> Все иноязычные цитаты переведены автором статьи.

«Смерть Тициана» (1892), в котором умирающий Тициан есть «рождающее жизнь творческое существование» [Meуer, 2006, S. 28]. 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» [Meуer, 2006, S. 27].

Т. Майер проявляет явную непоследовательность, когда не отделяет ранний, лирический период от позднего, эпико-драматического периода в творчестве Гофмансталя. Такому подходу приносится в жертву то влияние, которое оказал Ницше на поэта. Известные слова молодого Гофмансталя («Ницше есть температура, в которой кристаллизуются мои мысли») 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. Без учета этого обстоятельства и поэтологического мировоззренческого пути, пройденного Гофмансталем вместе с Ницше до «Письма Чандоса», остается непонятным, что подтолкнуло поэта к созданию произведения, которое стало не только самым жизнеспособным манифестом искусства его эпохи, но и породило сильный импульс к философским спекуляциям последующих десятилетий. Речь идет не только об умонастроении, но и 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 мыслителей, в первую очередь Эрнста Маха и Рудольфа Каснера. Что касается дионисского пафоса, образцом которого исследователь считает известные строки из лирической драмы «Глупый и смерть», надо сказать, что в лирическом творчестве Гофмансталя 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<sup>1</sup>.

«Письмо Чандоса» является одновременно теоретически-эссеистическим текстом и художественным произведением, которое можно отнести к эпистолярному жанру. Лорд Чандос пишет письмо своему другу Френсису Бэкону и делится с ним 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 и параллельно в репрезентации этого содержания в чисто негативном пласте. Уникальным своеобразием текста надо считать противоположность и столкновение репрезентационного содержания и репрезентационной формы. Для

<sup>1</sup> Несколько стихотворений Гофмансталя, 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» [Feise, 1945].

уточнения надо сказать следующее: автор письма делится со своим адресатом (также 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 письмо философа Френсиса Бэкона, которое 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 состояние [Hofmansthal, 2000, S. 46]. Оказывается, Бэкон заключил свое письмо афоризмом Гиппократа, который повторяет Чандос (здесь использованы два знаменательных художественных метода: Чандос начинает свое ответное письмо тем, чем Бэкон закончил свое; с другой стороны, Чандос цитирует Бэкона и одновременно цитированного Бэконом Гиппократа; то есть он цитирует Гиппократа и одновременно цитированного Бэконом Гиппократа!). Вот цитата: «Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat» [Hofmansthal, 2000, S. 46]<sup>1</sup>. Эта цитата есть воображаемый мост, проложенный между доступным читателю письмом 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 минимум 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, связанных с исторической темой. 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 эсте-

---

<sup>1</sup> «У тех, кто одержим тяжелой болезнью и не чувствует боли, больная душа».

тическую природу: «...в те счастливые дни из Салустиуса <sup>1</sup>, как из незакупоренных труб, вливалось в меня познание формы – той глубокой, настоящей, внутренней формы, существование которой можно подразумевать прежде всего за пределами заповедника риторических 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» [Hofmansthal, 2000, S. 48].

Подытоживание этого отрезка текста, сделанное Чандосом, который описывает уже утерянное им идеальное духовное состояние, таково: «Мне, объёмному продолжительным состоянием опьянения, бытие представлялось как одно большое целое. Мне казалось, что духовный и телесный мир – а также 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 создавал себя. Когда я в моей хижине утолял жажду пенным 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, впитанной мной из какого-нибудь фолианта. Это было одно и то же. Одно не уступало другому ни внеземной 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» [Hofmansthal, 2000, S. 49–50].

Что касается самой болезни, то проявления ее сформулированы лордом Чандосом лаконично: «Я вполне утерял способность думать или говорить о чем-нибудь складно» [Hofmansthal, 2000, S. 50].

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» [Hofmansthal, 2000, S. 50], – пишет он именно тому Бэкону, кото-

---

<sup>1</sup> В тексте не случайно упоминается живущий в I веке до нашей эры историк и реформатор исторических наук Гай Саллюстин 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: [Крисп, 1981, с. 148–164].

рый 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. 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 «кistiны». 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 общепринятым ложным взглядам; а это, со своей стороны, вызвано дезориентирующим влиянием обыденной языковой семантики, обыденной бытовой речи и языковых клише на мышление человека [Бэкон, 1977, с. 303–309]. 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. Вспоминая первые симптомы своего кризисного состояния, он в первую очередь называет ту беспомощность, которой 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» [Hofmansthal, 2000, S. 51]. По красноречивой характеристике Гофмансталя, «абстрактные слова, которые должны быть использованы языком с соответствующей естественностью, чтобы выстроить рассуждения, разрушались у меня во рту, как гнилые грибы» [Hofmansthal, 2000, S. 52].

Состояние, переданное Чандосом конкретными примерами и описанием собственных физических ощущений, рисует нам его тотальное недоверие 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». Чандос сообщает Бэкону: «Мой дух заставлял меня увидеть в утрашающей близости все вещи, которые выявлялись в таких беседах» [Hofmansthal, 2000, S. 52].

Этот процесс шизофренического разрушения сознания и радикальной фрагментизации семантического мира совпадает с процессом «материализации» слов в сознании протагониста. Эту драму сознания Гофмансталь описы-

вает 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 беспрерывно, и того, кто пройдет сквозь эту пучину, поймет лишь пустота» [Hofmansthal, 2000, S. 52].

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 потере возможности сотворения поэтического мира, закрытию такой перспективы. Эстетизм Гофмансталия и его неоромантическая философия исключают приравнивание опыта поэтической экзистенции к опыту непозитической 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...» [Hofmansthal, 2000, S. 53].

В этой «бездуховной», «бессмысленной», то есть протекающей по подобию обыкновенной для большинства людей, жизни со свойственными этой жизни ритмом и содержанием Чандосу, как будто в напоминание того, как велика его утрата, даются минуты ясновидения и минуты услады общностью мироздания, что, если выразиться медицинским языком, 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 слезами [Hofmansthal, 2000, S. 57–58]. А неким комментарием к этому пассажи 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, отвечу в могиле неизвестному судье» [Hofmansthal, 2000, S. 59].

Отчуждение Чандоса, как мы видим, разветвилось на несколько основных направлений: 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 в письме – от поэтических шедевров, признанных

просвещенными и обладающими вкусом читателями, а также 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 прежде всего по отношению к поэтическому языку, осознание того, что язык бессилен передать полноту мира. Но проблема не исчерпывается этим. Осознание беспомощности языка является само по себе новым знанием, которое создает для человека думающего, тем более для философа (а 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, также оказалось основой решения, невозможного до получения этого 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. 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 неморальном смысле» он со свойственным ему революционным пафосом рассмотрел язык как основной аспект философской проблемы<sup>1</sup>. 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» [Nietzsche, 1954, S. 309]. 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, фарисейство, ложь и соблазн, разговор за спиной, надутость, жизнь со взятой взаймы роскошью, маскировка, скрытое соглашение, игра на сцене перед самим собой и

<sup>1</sup> Сколь бы удивительным 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 впервые он был опубликован в 1896 году в Лейпциге в десятом томе изданного Фрицом Кёгелем собрания сочинений Ницше. См.: [Pfothenauer, Schneider, 2006, S. 112].



другими – 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» [Nietzsche, 1954, S. 310].

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» [Nietzsche, 1954, S. 310], – 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» [Nietzsche, 1954, S. 311], 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 также 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» [Nietzsche, 1954, S. 311].

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. Иначе говоря, 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 поднимает чисто семиотическую проблему лингвистической, скорей языковой, конвенциализации. В частности, Ницше 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 удовлетворится этими тавтологиями, никогда не сможет 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» [Nietzsche, 1954, S. 312].

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,

деления 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 таковая [Nietzsche, 1954, S. 312]. 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 каждый раз прыжок в самое сердце в совсем другой, новой сфере» [Nietzsche, 1954, S. 312].

А обобщающий вывод звучит так: «А что же такое истина? Движущаяся армия метафор, метонимов, антропоморфов, а короче говоря, сумма человеческих отношений, которые были поэтически и риторически облагорожены, перенесены, приукрашены и которые после длительного употребления людьми кажутся незыблемыми, каноническими и обязательными: истины – это иллюзии, суть которых (иллюзорность. – Д. Б.) была забыта, метафоры, которые выцвели и потеряли силу, нужную для чувственного восприятия, монеты, на которых истерто изображение и они теперь уже рассматриваются не как монеты, а как металл» [Nietzsche, 1954, S. 314].

Так что потеря Чандосом «способности о чем-либо складно думать и говорить», то есть языковой кризис (как это принято называть 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 Гофманстала и что в ней символически описан 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 течение последующих двадцати семи лет, не были равны его лирическим шедеврам по художественной ценности и литературному значению.

### Литература

- Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1977. Т. 1.  
Крисп Гай Саллюстий. Соч. М.: Наука, 1981.  
Feise E. Philosophische Motive im Werk des jungen Hofmannsthal // Monatshefte für deutschen Unterricht. 1945. Bd. 37, № 4/5.  
Hofmannsthal H. Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte. Philipp Reclam, Stuttgart, 2000.

Meyer T. Nietzsche und die klassische Moderne // Nietzsche und Schopenhauer: Rezeptionsphänomene der Wendezeiten / Hrsg. von M. Kopji, W. Kunicki. Leipziger Universitätsverlag, 2006.

Nietzsche F. Werke in drei Bänden / Hrsg. von K. Schlechta. München, 1954. Bd. 3.

Pfotenhauer H., Schneider S. Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2006.

#### Article metadata

*Title:* Hugo von Hofmannsthal's language crisis in the context of linguistic-semiotic ideas of Friedrich Nietzsche.

*Author:* D.V. Barbakadse.

*Author's e-mail:* datobarbakadse@gmail.com

*Author affiliation:* Ivane Javakhishvili Tbilisi State University.

*Abstract:* «The Lord Chandos Letter» (1902) – Hofmannsthal's programmatic text – is considered in the article in connection with the linguistic – philosophical views of Friedrich Nietzsche. It is accentuated that despite a strong influence that Nietzsche's philosophy practiced on Hofmannsthal and his belief in the essential particular, Hofmannsthal was not strict follower of his philosophy. Position, elected from him in terms of Nietzsche could be described as a classic example of an active dialogue between poetry and philosophy. Hofmannsthal's text is written from the position of experienced rationalism, in which all the theses presented by Nietzsche on the philosophical level are not simply psychologized but are personalized in a particular context of the unique creative spirit and unique poetic existence.

*Keywords:* Viennese modernism, language crisis, alienation, truth, creative dialogue, skepticism.

*Reference (in transliteration):*

Bekon F. Sochinenija v dvuh tomah. Moscow, Mysl' Publ., 1977. Tom. 1.

Krisp Gajj Sallijustij. Sochinenija. Moscow, Nauka Publ., 1981.

Feise E. Philosophische Motive im Werk des jungen Hofmannsthal. *Monatshefte für deutschen Unterricht*, 1945, vol. 37, № 4/5.

Hofmannsthal H. Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte. Philipp Reclam, Stuttgart, 2000.

Meyer T. Nietzsche und die klassische Moderne. *Nietzsche und Schopenhauer: Rezeptionsphänomene der Wendezeiten* (Hrsg. von Marta Kopji, Wojciech Kunicki). Leipziger Universitätsverlag, 2006.

Nietzsche F. Werke in drei Bänden. (Hrsg. von Karl Schlechta). München, 1954. Bd. 3.

Pfotenhauer H., Schneider S. Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2006.