

РЕВОЛЮЦИЯ
КУЛЬТУРНАЯ

The word 'РЕВОЛЮЦИЯ' is written in a bold, sans-serif font, tilted upwards from left to right. Behind the letters are three stylized lightning bolts of varying lengths and orientations, creating a sense of energy and movement. Below this, the word 'КУЛЬТУРНАЯ' is written in a similar bold, sans-serif font, oriented horizontally.

Институт философии
Российской академии наук

Фридрих Ницше

полное собрание
сочинений
в тринадцати томах

Редакционный совет
*П. П. Гайденко, А. А. Гусейнов,
С. В. Казачков, В. Н. Миронов,
Н. В. Мотрошилова, Т. И. Ойзерман,
В. А. Подорога, В. А. Попов,
К. А. Свасьян, Ю. В. Синеокая,
В. С. Стёпин, И. А. Эбанюидзе*

Издательство
«Культурная Революция»
Москва

Институт философии
Российской академии наук

Фридрих Ницше

полное собрание
сочинений

Седьмой том

*Черновики
и наброски
1869–1873 гг.*

Перевод с немецкого
А.И. Жеребина

Издательство
«Культурная Революция»
Москва 2007

ББК 87.3 Герм
Н70

Перевод А.И. Жеребин
Научное редактирование В.А. Подорога
Оформление И. Бернштейн
Подготовка примечаний А.А. Карельский

Ницше, Фридрих.

Н70 Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии.— М.: Культурная революция, 2005—

Т.7: Черновики и наброски 1869–1873 гг. / Пер. с нем. А.И. Жеребина; науч. ред. В.А. Подорога.— 2007.— 720 с.— ISBN 5–250–06002–1.

Предлагаемый перевод воспроизводит все содержание рабочих тетрадей Ницше 1869–1873 гг., в том числе наброски к «Рождению трагедии» и «Несвоевременным размышлениям», прозаические и драматические опыты Ницше, его дневниковые записи времен франко-прусской войны. Выполнен по немецкому академическому изданию под редакцией Д. Колли и М. Монтинари (Kritische Studienausgabe) и включает в себя с 1-й по 31-ю группы 7-го тома этого издания.

На русском языке издается впервые.

© Культурная Революция. 2007

© В.А. Подорога. Редакция перевода, 2007

© И. Бернштейн. Оформление, 2007

Содержание

7	Черновики и наброски 1869—1873 гг.	
	1. Осень 1869	9
	2. Зима 1869—1870 — весна 1870	43
	3. Зима 1869—70 — весна 1870	55
	4. Август—сентябрь 1870	83
	5. Сентябрь 1870 — январь 1871	89
	6. Конец 1870	121
	7. Конец 1870 — апрель 1871	129
	8. Зима 1870—1871 — осень 1872	203
	9. 1871	247
	10. Начало 1871	303
	11. Февраль 1871	319
	12. Февраль 1871	325
	13. Весна—осень 1871	335
	14. Весна 1871 — начало 1872	339
	15. Июль 1871	351
	16. Лето 1871 — весна 1872	355
	17. Сентябрь—октябрь 1871	369
	18. Конец 1871 — весна 1872	373

19. Лето 1872 — начало 1873	379
20. Лето 1872	471
21. Лето 1872 — начало 1873	473
22. Сентябрь 1872	481
23. Зима 1872–1873	485
24. Зима 1872–1873	505
25. Зима 1872–1873	509
26. Весна 1873	515
27. Весна–осень 1873	531
28. Весна–осень 1873	555
29. Лето–осень 1873	561
30. Осень 1873 — зима 1873–1874	655
31. Осень 1873 — зима 1873–1874	675

681 Примечания

Черновики и наброски
1869–1873 гг.

1. Осень 1869

¹ [1]

Тот, кто сегодня говорит или слышит об Эсхиле, Софокле, Еврипиде, невольно думает о них прежде всего как о поэтах, представителях литературы, ведь он знаком с ними по *книгам*, читал в оригинале или в переводе: но это приблизительно то же самое, как если бы кто-то говорил о Тангейзере, имея в виду либретто и ничего другого. Об этих мужах древности следует говорить не как о либреттистах, а как о композиторах, сочинявших оперы. Правда, я знаю, что, произнося слово «опера», я даю вам в руки карикатуру, пусть даже лишь немногие из вас готовы это сразу же признать. Но с меня будет довольно, если в конце концов вы убедитесь в том, что по сравнению с античной музыкальной драмой наши оперы и есть всего лишь карикатура.

Характерно уже происхождение. Опера возникла без опоры на чувственно-конкретный материал, из отвлеченной теории, из сознательного стремления добиться с ее помощью эффекта античной драмы. Следовательно, она есть искусственный гомункулус¹, а на самом деле — злобный кобольд, порожденный нашим музыкальным развитием. Мы имеем здесь предостерегающий пример того, как может навредить прямое подражание античности. При таких неестественных экспериментах перерезаются или, во всяком случае, оказываются искалеченными корни искусства стихийного, вырастающего из глубин народной жизни. Примером может служить возникновение французской трагедии, которая с самого начала была продуктом учености и должна была содержать квинтэссенцию трагического в чистом виде, в виде отвлеченного понятия. Так и в Германии со времен Реформации были подрывы

¹ Homunculus — гомункул (*лат.*), алхимический термин, означающий искусственно созданного человека.

корни народной драмы, берущей свое начало в масленичных играх. Вплоть до периода классики включительно попытка создания новой драмы предпринималась на основе учености. Это доказывает, насколько неискореним немецкий гений, утверждающий себя даже в таком искусственном, таком неорганически развившемся жанре, какова гётево-шиллеровская драма; о том же свидетельствует и история оперы. Когда дремлющие в глубине ее силы действительно всемогущи, она справляется со всеми чуждыми примесями: в результате тяжелейших, порой даже судорожных, усилий все же торжествует, пусть и с большим опозданием, природа. Если попытаться определить, что же является той невыносимо тяжелой броней, под которой все искусства современности так часто теряют силы и движутся вперед медленно и пошатываясь, то это — ученость, осознаваемое знание и многознание. У греков истоки драмы теряются в непостижимой глубине народных влечений: во время древних оргиастических празднеств в честь Диониса люди до такой степени выходили из себя, переживали такое *ἔκστασις*¹, что чувствовали и вели себя как околдованные и безумные — состояния, не оставшиеся чуждыми и немецкой народной жизни, хотя и не достигшие такого расцвета. Таковы, по крайней мере, поющие и пляшущие толпы, обуянные пляской Св. Иоанна и Св. Витта, которые, обрстая все новыми участниками, перетекали из одного средневекового города в другой. Вопреки современной медицине, рассматривающей это явление как эпидемию массового психоза, я узнаю в них все те же древние дионисийские оргии. Из такого массового психоза родилась музыкальная драма античности. В том и беда современного искусства, что оно не происходит из этого таинственного источника.

¹ [2]

Ошибочно представление, будто возвышенный, напряженно лирический характер драмы развивался постепенно, будто корни драмы следует искать в фарсах. Напротив, она коренится в возбужденном, экстастическом настро-

¹ Исступление (букв.: смещение, перемещение) (*греч.*).

ении масленичных карнавалов. Чем больше отмирает этот инстинкт, тем холоднее становится драматическое представление, тем больший вес приобретает интрига, буржуазно-семейная тема. *Драматическая игра* становится *шахматной*.

1 [3]

Ценность греческой веры в богов: она не мешала размышлению.

1 [4]

Трагедией была эллинская вера в бессмертие, до рождения трагедии. Когда эту веру потеряли, исчезла и надежда на эллинское бессмертие.

1 [5]

Одиссей постепенно превратился в лукавого раба (в комедии).

1 [6]

Насмешка была душой комедии,
ужас — душой музыкальной драмы.
 Софокл как старец трагедии.
 С Эдипом в Колоне умерла и трагедия, в роще фурий.
 Софокл единственный достигает покоя. «Неистовствующий владыка».
 Время Софокла — распад.
 Риторика побеждает диалог.
 Дифирамб становится местом, где толпятся музыканты-специалисты: происходит второе искусственное рождение музыкальной драмы. Позднее цветение. После этого музыка совсем уходит из трагедии, и вся склонность к идеализму.

1 [7]

Сократ и трагедия.

— Еврипид пользовался любовью и влиянием у авторов поздних комедий; он дал этим людям язык, он пустил зрителя в трагедию. До тех пор идеальное прошлое эллинизма: теперь Афины видели себя в

зеркале. Софокл, Эсхил *κομποί*¹, Еврипид *κατάτεχνον*². Его позиция как сочиняющего критика и зрителя: во всем, в прологе, в музыке и т.д., риторические диалоги.

- Аристофанова иерархия. Софокл – «второй».
- Он делает то, что правильно, сознательно.
- Сократа подозревали, что он ему помогал: его друг и любитель театра.
- Согласно оракулу еще мудрее, со стороны сознания.
- Презрительное отношение к бессознательному в человеке (в диспутах) и в художнике (апология). Изгнание художника из платоновского государства: Платоном, который *признает неистовство*, но над ним иронизирует. Трагические поэты одновременно и комические. Только философ – поэт.
- По этим признакам Сократ относится к софистам. Демон («занимаюсь музыкой»), мир, вывернутый наизнанку. (Его смерть нетрагична).
- Влияние сократизма на уничтожение форм у Платона, у киников. (Он сам не-пишущий.)
- Диалог в трагедии: диалектика проникает в сценических героев, они умирают от переразвитости логического. Еврипид в этом наивен. Диалектика распространяется на построение: интрига. Одиссей: Прометей. Раб.
- Незрелая этика: сознание, а именно сознание оптимистическое, имеет слишком большую силу. Это уничтожает пессимистическую трагедию.
- Музыку не втиснуть в диалог и в монолог: иначе у Шекспира. Музыка как мать трагедии.
- Распад на отдельные искусства: эпоха до Софокла. Абсолютное искусство есть знак того, что дерево больше не может выдержать тяжести плодов. Одновременно упадок искусств. Поэзия становится политикой, речью. Настает царство прозы. Раньше и в прозе была поэзия. Гераклит, Пифия. Демокрит. Эмпедокл.

1 Надменные (*греч.*).

2 Искусное, совершенное (*греч.*).

1 [8]

Сократизм нашего времени — это вера в готовое, законченное: искусство завершено, эстетика завершена. Диалектика — это пресса, этика — оптимистическое подравнивание христианского мировоззрения. Сократизм не знает отношения к отечеству, только к государству. Лишен заинтересованности в будущем германского искусства.

1 [9]

Поразительное здоровье греческой поэзии (и музыки): роды существуют не рядом друг с другом, а только как подготовительная ступень и полнота воплощения, а затем упадок, т. е. тогда распадается выраставшее до тех пор из одного корня.

1 [10]

Введение в *греческую литературу*.

Все ее тело в стадии роста и в стадии распада.

1 [11]

Я показываю карикатуру. Не потому, что думаю, будто бы все поймут ее как карикатуру: в надежде, что в конце это поймет каждый.

Сущность, позднее упадок.

1 [12]

1. Естественное происхождение
2. Религиозное содержание и торжественное настроение.
3. Периодические представления.
4. Народный театр, отсюда огромные масштабы.
5. Внутреннее единство, в том числе между музыкой и словом.

1 [13]

Эсхил ввел в моду свободную, как у *тоги*, складку характера.

1 [14]

Декорации античной сцены были чрезвычайно похожи на освященное древностью оформление территории храмов.

1 [15]

Сократ был элементом трагедии, вообще музыкальной драмы, который ее разлагал: еще до того, как Сократ жил.

Недостаток музыки, а, с другой стороны, преувеличенное монологическое развитие чувства с необходимостью вызвали появление диалектики:

в диалоге отсутствует музыкальный пафос.

Античная музыкальная драма погибает из-за недостатков принципа.

Отсутствие оркестра: не было средства, чтобы удержать ситуацию поющего мира.

Музыкальное господство хора.

1 [16]

Музыкальная драма и опера

Первая заключает в себе росток истины, вторая ведет свою жизнь не в сфере искусства, а в сфере искусственности.

1 [17]

Эсхил изобрел изящество и достоинство тоги, которые переняли священнослужители и факельщики. Прежде греки носили варварские одежды и не знали свободно падающих складок.

Три основные формы: передник, рубаха, накидка.

Женская юбка и мужские брюки произошли от передника.

Хитон из рубахи: наряд католических священников — это азиатский двойной хитон.

Накидка в Азии накинута на плечи платок (кашмировая шаль у наших дам).

Переход к свободным драпировкам был результатом внезапного постижения художественно прекрасного: весь подъем Греции был внезапным, после того, как она

долгое время отставала от соседних цивилизованных народов.

Полихромное видение античной архитектуры и скульптуры, при котором они предстают не нагими, окрашенными в цвет использованного материала, а в цветном облачении.

Суверенное презрение к варварскому искусству, несмотря на дань восхищения, которую эллины, в том числе и Геродот, Ксенофонт, Ктезий, Полибий, Диодор, Страбон, платили величию и гармонии варварских творений.

Эллинский мировой суд должен служить масштабом оценки этих произведений. Но хотят быть более эллинами, чем сами эллины. Варварство как род модифицированного людоедства.

1 [18]

Авторитет произведения искусства крайне зависел у древних от пышности постройки, стоимости материалов и трудностей обработки.

Дороговизна, трудность обработки, редкость материала.

Дельфийский храм завершен приблизительно в 520 г. до Р. Хр.

1 [19]

Знаменитое состязание между Апеллесом и Протогенесом

Семпер, «Техническое искусство», стр. 470, Плиний XXXV 10

1 [20]

Должно быть, только немец заново открыл область, требующую невероятной старательности, но не духовного взлета. Правда, этого достаточно для того, чтобы стать знаменитым и найти бесчисленных последователей. Отсюда слава Отто Яна, такого добродетельного, ограниченного, без полета воображения.

1 [21]

«Запах карнавальных свечей — подлинная атмосфера искусства». Семпер, с. 231.

1 [22]

Какое же это было *время актерства*, когда Софокл и Эсхил сами исполняли первые роли!

1 [23]

О греческой философии и истории поэзии.

Тетрадь I.

Гомер как участник соревнования.

Тетрадь II.

К истории философов.

Тетрадь III.

Эстетика Эсхила.

Тетрадь IV.

— — —

1 [24]

Сократ — идеальный пример «любопытствующего»: выражение, которое следует понимать с необходимой долей деликатности. Сократ как «непишущий»: он ничего не хочет сообщить, а только выспросить.

1 [25]

Тривиальность процесса: крайняя наивность Сократа, фанатичного диалектика.

Уничтожение формы содержанием: вернее, художественной арабески прямой линией.

Сократизм уничтожил форму уже у Платона, еще больше — стилевые жанры у киников.

1 [26]

Развитие оперной мелодии — язычество в музыке.

1 [27]

Абсолютная музыка и бытовая драма — два оторванные друг от друга куски музыкальной драмы.

Счастливейшей ступенью был дифирамб и еще древнейшая эсхилова трагедия.

В Сократа проникает принцип научности: тем самым борьба с бессознательным и его уничтожение.

1 [28]

Греческая музыкальная драма.

Музыкальная драма как таковая: 2-я ч. Уничтожение.
Недостаток
углубленной этики.

Развитие современной музыки *искусственно*.

Бесконечная дистанция между эстетическим познанием и действительным творчеством у греков.

Отсюда правильный, естественный рост жанров искусства.

Вырастание жанров искусства один из другого:
каждый вновь расцветающий уничтожает более раннюю ступень.

Мы имеем только подражательные виды поэзии.

Музыкальная драма — высшая точка, она разлагается в результате последующей рефлексии и *остановившегося* этического развития.

1 [29]

Все греческое имеет для нас такую же ценность, как святые для католиков.

1 [30]

Лучшие немецкие высказывания о человеке чести (XIII век, Крестьянина Гельмбрехта): «Если ты хочешь мне следовать, то воздвигай плугом! Тогда дашь наслаждение многим, и бедному и богатому, и волку, и ворону, и воистину всякой твари». Уланд, стр.72.

Трогательное крестьянское заклятие 1519 г. против полевых мышей: «Покидающим предоставляется надежная защита от собак и кошек, а беременным и совсем маленьким мышкам разрешается оставаться еще четырнадцать дней».

1 [31]

Законы поэтического, выведенные из эпоса и лирики, не могут отвечать одновременно сущности драматической поэзии. Там все ориентировано на воспроизводящую фантазию слушателя: здесь все происходит в настоя-

щем времени и всё наглядно: фантазия подавляется смелой картин.

1 [32]

Германцы усматривали в судебной тяжбе и в диалоге драму: их древнейшие драматические произведения созданы по этой аналогии, напр. Диалог лета и зимы, заканчивающийся вмешательством Госпожи Венеры, которая примиряет стороны (Уланд, с. 21).

1 [33]

Падение с Левкадской скалы находит себе параллель в плясках Св. Витта, когда пляшущие бросаются в бурные потоки; у танцующих тарантеллу: «к морю несите меня, если хотите исцелить, через все и вся к морю! Так *любит меня моя красавица*. К морю, к морю! Пока я живу, люблю тебя!» Уланд, с. 402.

1 [34]

Оргиастические процессии Диониса отражаются в плясках св. Иоанна и св. Витта (Кельн, Хрон., напечатана в 1491 г.): «Господин мой святой Иоанн, очищающий и радостный господин св. Иоанн» — таков был рефрен их песен. К. Геккер «Пляска св. Витта как народная болезнь средневековья», Берлин, 1832.

1 [35]

Способность птичьих голосов пробуждать героический дух. Соловей поет фью-фью, бей-круши.

1 [36]

Греческий сколион¹: «Если б я был только золотой арфой и т.д.» имеет много общего с немецкими песнями-пожеланиями (Wunschlieder). Уланд, с. 282.

1 [37]

Плоский и глупый Гервинус считал «странный ошибкой» Шиллера то, что он пророчил гибель земной красоте.

¹ σκολιόν — застольная песня (греч.).

1 [38]

«Поэтическую музу Шекспира сопровождает еще одна подруга — музыка, музу Гёте — пластика». Превосходно!

1 [39]

Утонченность ощущений и склонность к символике придавали в его глазах значение даже самому незначительному действию. Потому несценичность.

1 [40]

Греческий хор был вначале живым резонатором, потом рупором, через который актер выкрикивал свои чувства в направлении зрителя, а в третьих, расшумевшись, лирически настроенным, охваченным страстью, поющим зрителем.

1 [41]

В 1549 г. один итальянец говорит: они напоминают скорее январских кошек, чем благоухающие цветы майской ночи.

В 1564 г. комиссия из восьми кардиналов потребовала, чтобы священные слова песнопения были слышны непрерывно и отчетливо. Этому требованию соответствовал Палестрина.

Композиции Палестрины рассчитаны на определенное окружение, должны занимать определенное место в богослужении. Драматический характер литургического действия. Художественные формы перестали быть самоцелью: они стали средством.

Выразительность следует искать в тотальности произведения. Последние повторялись регулярно, воскресенья за воскресеньем и от этого стали очень знакомыми.

Важно, создано ли произведение для однократного исполнения или для повторяющегося: греческие драмы сочинялись исключительно для однократного прослушивания и непосредственно вслед за этим оценивались.

Плодотворная борьба мелодии и гармонии: последняя проникала в народ и повсюду способствовала распространению многоголосового пения, так что одноголосое совершенно исчезло и вместе с ним мелодия.

Драматическая хоровая музыка греков также моложе, чем сольное пение и все же нечто совершенно иное, чем упомянутое хоровое пение: она была *unisono*¹: т. е. только в пятьдесят раз усиленный один голос. Греки никогда не переживали борьбу мелодии и гармонии.

1 [42]

Мелодия была открыта около 1600 г.

1 [43]

Греческая трагедия нашла свою погибель в Сократе. Бессознательное могущественнее незнания Сократа. Демон — это бессознательное, которое выступает иногда только как *препятствующее* сознанию: но это влияет не *продуктивно*, а только *критически*. Странный, вывернутый наизнанку мир! Во всех других случаях бессознательное продуктивно, а сознательное критично.

Изгнание *художников* и поэтов у *Платона* есть следствие.

Дельфийский оракул раздает хвалу мудрости в зависимости от сознательности.

Процесс не имеет ничего всемирно-исторического.

1 [44]

Сократ и греческая трагедия.

Еврипид как критик своих предшественников. Частности: пролог, единство.

Еврипид — Сократ драмы.

Сократ — фанатик диалектики.

Сократ — губитель трагедии.

Прав Аристофан: Сократ относится к *софистам*.

Эсхил все делает правильно, не зная об этом: Софокл же думает, что делает правильно, *зная*. Еврипид думает, что Софокл бессознательно делал неправильное: а он сам *знает* и делает правильно. *Знание* Софокла было только технического свойства, Сократ имел полное право ему возражать.

На иерархической лестнице божественной мудрости дельфийский оракул поместил Софокла ниже, чем Еврипида.

¹ Unisono — однозвучной (*ит.*).

¹ [45]

К сожалению, мы привыкли наслаждаться искусствами по отдельности; сумасшествие картинных галерей и концертных залов. *Абсолютные искусства*— вот печальное следствие современного вырождения. Все распадается на части. Отсутствует организующее начало, которое соединило бы искусства в искусство, т. е. в область, где искусства идут об руку друг с другом.

Каждое искусство проходит часть пути в одиночку, а другую часть вместе с другими искусствами.

В Новое время таким соединением искусств являются, напр. великие итальянские *trionfi*¹. Музыкальная драма античности имеет аналогию в католической службе: с той разницей, что действие становится символическим или вообще только повествующим. Одно это дает представление об удовольствии от античного театра в эпоху Эсхила; с той разницей, что все было светлее, солнечнее, яснее, вызывало больше доверия, правда, также и менее душевно, интенсивно, менее таинственно-бесконечно.

¹ [46]

Чем отличаются друг от друга ритмика движения и ритмика покоя (созерцания)? Большие движения ритма могут быть осмыслены только на пути созерцания. Зато ритмика движения в частностях и мельчайших деталях намного более точная и математическая. Ей присущ *такт*.

¹ [47]

Что есть искусство? Не способность ли создавать мир воли без воли? Нет. Творить мир воли заново так, чтобы сотворенное, в свою очередь, было лишено воли. Итак, важно создание безвольного посредством воли, *инстинктивно*. Когда это происходит с участием сознания, это называется ремесло. Вопреки этому, брезжит родство с актом рождения, хотя в нем снова возникает носитель воли.

¹ Триумфы (*ит.*).

1 [48]

Только ли утонченность чувств сказывается в том, что все захватывающее не выносится на аттическую сцену? Следовательно: действия в собственном смысле не производились, но совершалось и говорилось только то, что действию предшествовало или за ним следовало. Английская сцена наоборот.

1 [49]

Что делает музыка? Она растворяет созерцание в воле. Она содержит всеобщие формы всех состояний желания: она в высшей степени есть символика влечений и как таковая понятна в своих простейших формах (такт, ритм) всем и каждому.

Она, следовательно, всегда несет в себе более общее, чем каждое отдельное действие, вот почему она и понятнее, чем каждое частное действие: оттого музыка — ключ к драме.

Требование единства, как мы видели, несправедливое, является источником всех искажений в опере и в песне. Невозможность создать единство *целого* стала теперь очевидной: тогда перешли к тому, чтобы вкладывать единство в *куски* и *дробить* целое на сплошные, поддающиеся разъятию абсолютные куски.

Сходным образом поступает Еврипид, который закладывает единство и в отдельный кусок драмы.

Греческая музыкальная драма является предварительной ступенью к абсолютной музыке; одна форма в целом процессе. Лирико-музыкальные партии имеют в первую очередь всеобщее, наглядно-объективное содержание, представляя присущие *всем* страдания и радости, влечения и разочарования. *Повод* для этого был поэтом *вымышлен*, потому что он не знал абсолютной музыки и лирики. Он творил фикцию былого состояния, в котором то или иное всеобщее настроение требовало лирико-музыкального выражения. То должны были быть состояния близких, родственных существ: но нет ничего роднее, чем мифический мир, отражение наших всеобщих состояний, воспринятое в перспективе идеального или идеализированного прошлого. Тем самым поэт утверждает всеобщность музыкаль-

но-лирических настроений для любого времени, и делает шаг к абсолютной музыке.

Такова граница античной музыки: она остается музыкой по случаю, т. е. предполагается, что имеют место определенные музыкальные состояния и, соответственно, немusикальные. Состояние, в котором человек *поет* служило масштабом.

Таким образом, мы получили два мира, существующие рядом и друг другу противоречащие так, что мир глаза исчезал, когда начинал существовать мир слуха, и наоборот. Действие служило лишь тому, чтобы добраться до страдания, и *излияние* пафоса снова делало необходимым действие. Следствием явилось то, что стали искать не связь двух миров, а их противопоставленность. Если отвели свое царство душе, то и рассудок должен был получить свои права. Еврипид ввел в диалог диалектику, тон судопроизводства.

Мы видим здесь обидную последовательность: если душу и рассудок, музыку и действие, интеллект и волю оторвать друг от друга противоестественным образом, то и каждая отдельная часть тоже погибает. Вот так возникли *абсолютная музыка* и *семейная драма*, из разорванной на части музыкальной драмы древних.

1 [50]

Единство поэта и композитора. Наша современность была бы вполне способна осмыслить это единство, так как существует посредник между нами и идеей (тот, которого католики называют святым, классический *exemplum*¹), если бы оно не ужаснулось при виде наступающих всемогущих сил природы и не пыталось бы избавиться от своего страха посредством корибантовых плясок: между тем святой живет и умирает, неузнанный, и все же останется в растроганной памяти потомков!

1 [51]

Трогательное сочувствие к животным доходит у Рихарда Вагнера до судорог. — Один из еврейских вра-

1 Примером (*лат.*).

гов Рихарда Вагнера адресовал ему письмо, в котором провозгласил новую германскую идею, еврейское германофильство.

¹ [52]

Высшее, чего достигла *сознательная* этика древних, — это теория дружбы: конечно, это признак явно бокового развития этической мысли благодаря Мусагету Сократа!

¹ [53]

Требование единства в драме — это требование нетерпеливой воли, которая не желает спокойно созерцать, а хочет беспрепятственно пройти до конца по избранному пути. Прекрасная драматическая композиция: возникает искушение расположить сцены, как на картине, одну подле другой, и исследовать эту картину в целом с точки зрения композиции. Но это подлинно смешение художественных принципов: поскольку законы соседства применяются к последовательности.

Чистую последовательность не следует оставлять *незамеченной*, напр. музыкальная пьеса: говорить об архитектонике целого было бы ошибкой; так же и по отношению к драме. Каковы законы последовательности? Например, в красках, образующих контраст, в диссонансах, требующих разрешения, в следующих друг за другом душевных состояниях.

Кажущиеся единства, напр. многие симфонии. Четыре части, образующие в силу своего основного характера шаблонное единство. Мы требуем бурного аллегро после возвышенного и нежного адажио; а потом, возможно, юмора; а под конец — вакханалии. Подобные контрасты встречаются уже в *Nomos Pythios* Сакада.

Последовательность выражает волю, соседство — покой созерцания.

Где берет начало стремление греческих драматургов к единству? В особенности, когда этого требует философия?

Удивительное время, когда искусство развивалось независимо от эстетических теорий, которые художник находит в готовом виде, прежде чем начинает творить!

Итак, античная драма это великое музыкальное произведение. Но музыкой никогда не наслаждались *абсолютно*, а всегда, вставив ее в рамку культа и окружения или общества. Коротко говоря, это была *музыка на случай*. В высшей степени важное открытие! Связующий диалог только предоставляет случай; а именно для музыкальных пьес, каждая из которых сохраняет свой резко выраженный случайный характер: единство ощущения, высокая степень возбуждения.

¹ [54]

Первоначальная трагедия содержит и предполагает различные единства: единство музыкально-лирической части, единство эпического повествования, единство мимических образов.

Так же и для глаза имеется два мира, существующих рядом друг с другом, параллельно, а не в единстве: мир сцены и мир оркестра.

Но греки не знают и *совершенной статуи*: она находится в таком же отношении параллелизма с архитектурой, как сцена с хором.

Современная ошибка — теоретически разводить искусства и наслаждаться ими порознь: она связана с развитием частных способностей. Для эллинизма характерна гармония, для современности — мелодия (как абсолютный характер).

¹ [55]

Трагический поэт больше рискует казаться скучным, чем эпический, так как последнему позволено вносить больше перемен.

¹ [56]

Почему греческая драма не развивалась как представление эпического содержания?

Важно. Действие вошло в трагедию только с *диалогом*. Это показывает, что этот род искусства был ориентирован с самого начала не на *δρᾶν*¹, а на *πάθος*². Изна-

¹ Действие (*греч.*).

² Эмоциональное воздействие (*греч.*).

начально он был ничем иным, как *объективной* лирикой, т.е. песней, исполнявшейся от лица определенных мифологических существ, а потому и в их костюмах. Вначале они сами указывали на причину своего лирического настроения: позже выделился персонаж: благодаря этому появилась возможность объединить цикл хоровых песен общим материалом. Выступивший на первый план персонаж рассказывал основное действие: за каждым из рассказанных значимых событий следовала лирическая вставка. Этого персонажа постепенно стали одевать в костюм: он замышлялся как хозяин хора, как Бог, рассказывающий о своих деяниях. Итак — *песенные циклы для хора, со связующим повествованием*: вот происхождение греческой драмы.

Художественно организованная процессия, *προσβδιον*¹; не повлияло ли это на драму? Только что зритель стал не сопровождающим, а сидящим? Может быть, отсюда возникла комедия, может быть, и трагедия: Смысл вот в чем: все новые группы с новыми песнями, но все в целом единство, представление одной истории. Сравни изображения на барельефах.

Предпосылкой таких шествий в масках была общепонятность основы, мифического материала.

¹ [57]

О сатирах. Исполнялись после трагедии, в одном или двух актах, приняты у французов. Таковы и маленькие фарсы Гаррика. Гамлет, говорит Рапп, это почти пародия на античную драму (Орестея).

¹ [58]

В качестве основного недостатка древних греков Шекспир указывает в «Троиле и Крессиде» на еще не укрепившиеся нравственные силы.

¹ [59]

Эпоха Еврипида — сумерки богов: у него было это чувство.

¹ Просодий (*греч.*).

Он энергично выступает против Дельфийского оракула и оспаривает правдивость Аполлона.

Вакханки, представленные на *сцене при дворе* Архелая.

1 [60]

Римляне долгое время смотрели представления *стоя*: смотреть сидя считалось изнеженностью.

1 [61]

В могилу Еврипида попала молния, т. е. покоящийся там — любимец богов, и место священо.

1 [62]

«Искусство, согласно античным представлениям, предназначено не для индивидуального удовольствия: место ему на агонах, и оно для развлечения многих. Публика, выносящая приговор, стаскивает художника вниз». Еврипид предпринял необычную попытку поплыть против *потока и изменить его течение*. Философ мог посвятить свои творения вечности, поэт должен был считаться с современностью.

1 [63]

трилогия является более древней ступенью: связь эпических песней рапсодов и лирики. Рапсод выступал трижды и рассказывал о великом прошлом. Он чередовался с хором, который воспевал лирические моменты. Важно, что эпический рапсод выступал в costume: позднее это перешло в театр.

1 [64]

Подходящие заключительные слова для Еврипида (Платон, Федр, 245, Шлейермахер): «Третий вид одержимости и неистовства — от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, послан-

ного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых».¹

1 [65]

По Аристотелю, наука не имеет ничего общего с энтузиазмом, так как на эту необыкновенную силу нельзя положиться. Произведение искусства есть результат знания его законов при условии поэтического таланта. Мещанство!

1 [66]

Изначально единство не является свойством трагедии как ее *τέλος*: но оно несомненно лежит на пути ее развития и должно быть обретено.

Что есть единство в лирическом стихотворении? Это единство переживания. А в больших лирических композициях?

1 [67]

Очень показательное древнее название комедии *τρυγῳδία* «песнь молодого вина»: оно подводит меня к новому слову, производному от *τραγῳδία*, а именно «уксусная песнь». *τάρρανον* означает «уксус», т. е. *ταρῳδία*, трансформировавшаяся в *τρυγῳδία*. Тогда проясняется происхождение из сатирической драмы: вот в чем суть! Древнейшие песни виноградарей, одни сладкие и расслабляющие как молодое вино, другие терпкие и крепкие как уксус. Это только образы, бессмыслица, что молодое вино служило наградой победителю.

Важно, что в Сикионе Адрасту посвящали песни, которые лишь официально были перенесены на Диониса. Это ведь не были сатирические драмы: что общего у Адраста с сатирами? То были именно мистерии.

¹ Цитата приведена в прямом переводе с греческого А.Н. Егунова. – Прим. редактора.

² Цель (*греч.*).

³ Комедия (*греч.*).

⁴ Трагедия (*греч.*).

Существовала ли поэтическая форма, в которой, как в зародыше, содержались и трагедия, и сатирическая драма, и комедия?

Следует ли рассматривать сатирическую драму как предшественницу трагедии и комедии?

Не является ли рождение трагедии из дифирамба ложным выводом из действительного факта развития драмы из дифирамба во времена Тимофея и т. д.? Может быть, отсюда и возникла ложная этимология *τράγων ὀδῆς*? Важен толчок, который дали, видимо, мистерии. Священнодействие с театральными эффектами в замкнутом помещении, при свете, с эффектами освещения. Вероятно, драма возникла как *публичная* мистерия, как реакция на таинственность священников, в защиту демократии по воле верховной власти. Я думаю, эти публичные мистерии были введены тиранами и были оппозицией против священнических мистерий. Мы знаем, что Писистрат благоволил к Феспиду.

1 [68]

Древнейшие органы Средневековья имели клавиши шириной в полботинка и заметные промежутки между ними; в действие клавиши приводились кулаками или локтями.

Противоположность одноголосому светскому пению и ученой музыке, которая знала только многоголосие. Аккомпанемент *unisono*¹ с голосом.

Хоровая музыка развивается вначале по правилам искусства. Но нигде нет согласования между текстом и музыкой. Все это справедливо применительно к нидерландцам. Абсолютное безразличие, даже ненависть к словам текста, которые искажается и так перепутываются, что теряют всякий смысл.

Очень оригинально боролись с недостатком выразительности: ноты окрашивали в цвета вещей, о которых шла речь, растения, поля, виноградники в зеленый цвет, свет и солнце в пурпур и т.д. Это была *литературная* музы-

1 «Козлиная песнь» (*греч.*).

2 Однозвучно (*лат.*).

ка, музыка для чтения. Чрезвычайно важно, что и развитие музыки пошло этим *нестественным* путем, так же как и немецкая драма.

Вопреки всем этим явлениям греки остаются несравненным образцом.

Кардинал Доменико Карпаника говорил папе Николаю V: «Когда вы поете все вместе, мне кажется, что передо мной мешок с маленькими поросятами, ибо я слышу страшный шум, визги и крики, но не могу различить ни одного ясно артикулированного звука».

1 [69]

Мысль о происхождении из комедии мне, на удивление, чужда: ведь говорит же об этом название. Во всяком случае дифирамб и фаллические песни должны различаться.

И что комедия была затем снова восстановлена по официальному произволу? Разве это не *μυθοποιία*¹?

*τραγωδία*² представляла собой вначале, должно быть, поющую группу в костюмах.

Фаллическое действо — процессия, движущаяся с песнями и шутками. Значит, с самого начала присутствовал диалог при меняющейся обстановке и все новыми поводами для веселья и насмешек очень личного свойства: масленичные шествия в масках, карнавал, бушующий в городе.

Не являются ли *ἐξάρχοντες τοῦ διθυράμβου*³ теми, кому предназначалось объяснить целое, поющую группу? Например, в еврипидовском прологе? Или последний лишь ошибочно называется архаическим прологом? Думаю, так. Почему элементы представления соединились только с дифирамбом, а не с пэаном и т.п.?

1 [70]

Греческая трагедия отличается весьма умеренной фантазией: не от недостатка последней, как это доказывает комедия, а, исходя из сознательного принципа. Противоположностью этому является английская трагедия с ее

1 Мифотворчество (*греч.*).

2 Трагедия (*греч.*).

3 Зачинатели дифирамбов (*греч.*).

фантастическим реализмом, она намного моложе, чувственнее, в ней больше дионисийства, опьяненности мечтой.

Религиозный хоровой танец с его анданте ограничивал фантазию греческого трагика: живые картины по образцу нарисованных на стенах храма.

К живым картинам музыки, длящимся: это обуславливает ход развития и патетическое чувство в *andante*¹. Еврипид подчеркнуто не хочет увлекать новизной материала, ошеломляющими поворотами сюжета, но патетическими сценами, которые он извлекает из скудной фабулы. Прежде всего он хочет наставлять слушателя посредством пролога, моделирующего действие, для того, чтобы слушатель не сидел с ложными предположениями.

1 [71]

Очень важно, что драма не произошла непосредственно из эпоса так, как это имеет место в английской, немецкой, французской драме, но из музыкально-лирической эпики. Вспомним *Pythios Nomos* Сакада: к тому, что представляла здесь музыка, присоединялись картины. Разумеется, брались известные сюжеты, с тем, чтобы оставалось не так много рассказывать, а лишь оправдать чистое изливание чувств. Мне кажется, что комедия имеет существенно другое происхождение: под ее влиянием трагедия включает в себя диалогически-диалектический элемент.

1 [72]

К *deus ex machina*². В монархических государствах в роли *deus ex machina* драматического представления, видимо, часто выступал государь, в Афинах — никогда. Греческие цари могут одни только правильно понимать трагизм жизни, потому что они стоят достаточно высоко над нею, потому персы играют при дворе Дария-Ксеркса.

1 [73]

Благородные молодые люди на английской сцене курили (1616 — год смерти Шекспира): их кресла стояли на

1 Легком, плавном ритме (*ит.*).

2 Бог из машины (*лат.*).

сцене. Флетчер жалуется.— Спектакли игрались во второй половине дня, сословие, игравшее в бридж, обедало в 11 часов, ужинало в 6, спектакль приходился на это время.

¹ [74]

Очевидно, Шекспир был недостаточно понят своими современниками. Это доказывают пристрастия публики, пародирование его вещей и т. д.

¹ [75]

Разрешение коллизии перед королевским тронном как высшей судебной инстанцией, очень часто в английской комедии, своего рода *deus ex machina*.

¹ [76]

Важные отличия *греческого театра*: представления были периодическими — с большими промежутками времени; зрители рассаживались не по рангу; все в целом было созвучно и гармонировало с народной религией, со священным служением; поэт не рассчитывал на денежное вознаграждение; слушателями были мужчины: судьями — мужчины старшего возраста; добропорядочные женщины не допускались; играли всегда на природе; время представления — светлый день; небольшое количество актеров, которые исполняли много ролей и должны были иметь время для отдыха; маски, отсутствие индивидуальных черт: колоссальные размеры, отсюда много пластических подолгу неподвижных сцен; медленный ритм; преобладание *andante*. Во всем дух народного театра.

¹ [77]

Страсти Христовы на дорогах к местам паломничества. Если представить их в движении, а зрителей неподвижными, то это форма, подготовлявшая драму.

¹ [78]

Я постоянно возвращаюсь к мысли, что Еврипид хотел в преувеличенном виде выставить на белый свет крайности народных верований, особенно в «Вакханках». Он предостерегает от веры в мифы, показывает, напр.

Афродиту, которая губит чистого юношу, Геру и Ирис, превращающих Геракла в безумца, который душит жену и ребенка. Разве не ироничен такой стих в «Вакханках»:

«Все, чему учили нас благочестивые отцы
Все, что священно с давних пор, не разрушить умничаньем
Хотя бы и высшего человеческого ума?»

1 [79]

Бернгарди называет Еврипида рупором и описателем нравов охлократии, его поэзию — почтительным ей памятником.

О. Мюллер замечает, что Еврипид уже не воспринимает миф как основу и предсказание настоящего, а пользуется им лишь для того, чтобы понравиться афинянам, восхваляя их национальных героев и позоря героев, им враждебных.

1 [80]

Быстрота развития трагедии: на глазах королевы Елизаветы Английской, т.е. за годы ее правления, поднялась от марионеток до высочайших вершин.

Французский средневековый театр, мистерии духовного и светского содержания вымирают вместе с диалектом. Расцвет немецкого масленичного фарса приходится на XVI столетие. Он живет еще и в XVI-м и умирает в боях за Реформацию. Та и другая литературы диалогичны: они цвели без последствий.

Испанский театр, берущий свое начало в Португалии XVI века, переходит через Андалузию в Кастилию, где и развивается, начав с малого, почти одновременно с английской сценой. Он развивается непрерывно, переживает расцвет на протяжении всего XVII века и только в начале XVIII-го умирает от истощения. Его жизнь длилась почти 200 лет.

Старый английский театр возвышается в середине XVI века и достигает апогея с наступлением века XVII-го. Он умирает в середине этого века насильственной смертью в результате политической революции. Его расцвет длился менее 100 лет.

1 [81]

Важность *народного театра*. В Испании и Англии театр зарождается на народной основе и мало-помалу становится придворным. Во Франции средневековая народная драма вымерла вместе с диалектом. Корнель овладевает сценой путем учености и перенимает готовые формы из Испании. Несчастье заключается в том, что его театр был с самого начала придворным и никогда больше не обрел народной основы. Немецкий масленичный фарс был дискредитирован Реформацией, затем последовали изолированные попытки ученых вплоть до Лессинга. Затем влияние Шекспира. Благодаря ему немецкий театр не ограничился подражанием античности, которое сковывало первоначально восходивший к испанскому театр французов (благородство аттических театральных представлений).

Влияние *женщин*. На староанглийской сцене женские роли исполнялись мальчиками, и именно вследствие этого, первоначально мыслившегося как высоконравственный, обычая актерская игра все больше выходила за рамки приличий. Непристойные шутки Аристофана — лишь отдельные всплески дикого озорства по сравнению с безграничным имморализмом староанглийской театральной школы на последней стадии ее существования.

1 [82]

Винкельман говорит, что красота у древних — это язык, не рискующий быть выразительным.

1 [83]

Обаяние ужасного — «ужасающие грации»: явление, хорошо знакомое только древним.

1 [84]

Отчаяние с чертами фавна: напр. у Клейста, смотри прощальное письмо, или нарисованная Лессингом картина смерти ребенка вместе с матерью.

1 [85]

Философ, подобно измученному и смертельно усталому Эдипу, находит покой и мир только в роще фурий.

1 [86]

Шлегель называет поэзию Софокла священной рощей темных богинь судьбы, где зеленеют лавр, смоковница и виноградные лозы и непрестанно звучит пение соловья.

1 [87]

«Совершенство в искусстве и поэзии сравнимо с вершиной *крутой* горы, на которой поднятый груз не может удержаться долго, а сразу же неудержимо скатывается вниз по другому склону. Это происходит быстро и с легкостью, смотреть на это скорее приятно, ибо груз следует своей естественной склонности, тогда как затрудненный подъем к вершине вызывает у наблюдателя тяжелое чувство».

1 [88]

Платон обвиняет трагических поэтов в том, что они предают человека во власть страстей и представляют его слишком изнеженным, вкладывая в уста своих героев бесконечные жалобы.

1 [89]

«Еврипид позволяет себе доверительное обращение с богами».

1 [90]

Лессинг о прологах: Еврипид полагается на эффективность ситуаций и не рассчитывает на напряжение, вызываемое любопытством. — Шлегель говорит, что этот способ напоминает о старых картинах, где фигуры людей снабжались надписями, пририсованными к их ртам. Очень несправедливо: историческая картина не производит впечатления до тех пор, пока мы не поставим персонажей в связь с действием: этого можно требовать от картин, но не от преходящих спектаклей, ибо пока мы вычисляем, мы не наслаждаемся.

По Шлегелю, *dei ex machina* возвышались над людьми только благодаря подъемному механизму.

1 [91]

II. Комик Филемон говорит: «Если бы мертвые, действительно что-нибудь чувствовали, как полагают некоторые, то я велел бы себя повесить, чтобы увидеть Еврипида».

1 [92]

Необычайная отвага Еврипида в том, что он провозглашает свободу от *дельфийского оракула*. Несмотря на это, оракул объявляет его почти столь же мудрым, что и Сократ.

1 [93]

II. Аристофан говорит: «О, жизнь и Менандр, кто из вас двоих подражал другому?»

1 [94]

Лессинг говорит: весьма отвратительное зрелище представляет собой паук, пожирающий другого паука (два критика, стремящихся уничтожить друг друга).

1 [95]

Шлегель говорит, что страх перед смешным, это совесть французских трагиков. А совесть трогательной обывательской пьесы у греков — это страх перед ужасным.

1 [96]

О риторике у Еврипида: «Условное достоинство есть панцирь, который препятствует тому, чтобы боль проникала в глубину души. Герои французской трагедии напоминают королей на старофранцузских гравюрах, которые ложатся спать в мантии, короне и со скипетром».

1 [97]

Шлегель находит, что недостаточно подчеркнута «святость момента». В древней трагедии этому служили лирические партии.

1 [98]

Каждый герой и каждая героиня таскают за собой доверенное лицо как прислуживающего камергера.

1 [99]

Ко многим еврипидовским прологам относится то, что Шолье сказал о Радамисте Кребийона: «пьеса была бы абсолютно понятна, если бы не было экспозиции».

1 [100]

Трагедия Еврипида построена, подобно французской, на отвлеченном понятии. Шлегель: «они требовали трагического величия и достоинства, трагических ситуаций, страстей и пафоса в совершенно обнаженном и чистом виде, без всяких чужеродных примесей».

1 [101]

Еврипид рассуждал так: предпосылки для понимания каждый должен иметь заранее, чтобы живо сочувствовать увиденному. Если приходится медленно выводить и сводить смысловые моменты, то за этим занятием будет потеряно чувство, и что еще хуже, зритель может понять пьесу неправильно. Вот зачем нужен пролог.

1 [102]

Чем заполнялись во французской драме лакуны, образовавшиеся на месте лирических пассажей? Интригой.

1 [103]

Глупое учение о поэтической справедливости присуще буржуазной семейной драме, отображающей жизнь филистера: для трагедии это смерть.

1 [104]

Обычай, чтобы благородные зрители сидели на сцене по обе стороны от актеров, оставляя им пространство в десять шагов. В угоду этому «хору» не меняли декорации! Все театральные эффекты требуют дистанции: так они были невозможны. Задача была в том, чтобы картину, написанную маслом, заставить воздействовать на зрителя, который рассматривает ее под микроскопом. Сцена становится буквально приемной.

1 [105]

Дух, являющийся во время обеда, делается смешным. Блистательный образ Шлегеля: гомеровский эпос в поэзии — то же, что не до конца высеченная скульптура, трагедия — то же, что отдельная скульптурная группа. — Барельеф безграничен, его можно продолжать вперед и назад, из-за чего древние охотнее всего изображали на нем предметы, уводящие в бесконечность, процессии с жертвоприношениями, танцы, ряд поединков и т.д. По этой же причине они наносили барельефы на круглые поверхности, на вазы, фризы ротонды, чтобы оба конца скрывались закруглением и по мере нашего движения одно появлялось, а другое исчезало. Чтение гомеровских песней очень похоже на такой обход, поскольку оно заставляет задерживаться на том, что показывается в данный момент, а предшествующее и последующее заставляет исчезнуть.

1 [106]

- П. У Сократа *наивный рационализм в этике*. Все должно быть сознательным, чтобы быть этическим.
- П. Еврипид — поэт этого наивного рационализма. Враг всего инстинктивного, он ищет преднамеренное и сознательное. Люди — это то, что они говорят, не больше.
- П. Фигуры Софокла и Эсхила намного глубже и больше, чем их слова: они невнятно *лепят* о себе и своих делах
- П. Еврипид создает образы, которые возникают по его воле *анатомически*: в них нет ничего потаенного.
- П. Сократ в этике то же, что Демокрит в физике: восторженная душевная узость, исполненная энтузиазма поверхностность, причем суждения об узости и поверхности высказывают наследники-немцы, которые инстинктивно богаче и сильнее чем наследники-эллины: фанатик познания.
- П. Еврипид — первый драматург, сознательно следующий эстетическим нормам.
- П. Мифология Еврипида как идеалистическая проекция этического рационализма.
- П. Еврипид научился у Сократа *отдельности* индивида.

1 [107]

I. Хор в трагедии: публичность всего происходящего: все обсуждается на улице.

I. Необходимость выдумать группу мужчин или женщин, тесно связанных с действующими лицами. Не идеальные зрители, а лирико-музыкальный резонатор драмы, т.е. *участники действия*

I. Следует искать частые поводы к порывам *массового чувства*, преимущественно молитвенные настроения.

I. Религиозное происхождение и отправление культа определяли содержание хоровых песней. Сатиры первыми трансформировались в серьезные, невакхические фигуры. Трагически-серьезное ведет свое происхождение из хора. Трагедии *углубляют* всю гомеровскую олимпийски светлую народную мифологию. В противоположность времени Эсхила, сентиментальной эпохе, киклически-гомеровское время наивно.

I. Прототипами великих трагических фигур служили великие мужи современности: герои Эсхила имеют родство с Гераклитом.

1 [108]

Этическая философия трагических поэтов: как она соотносится с этикой признанных философов? Внешне совсем никак (за исключением Еврипида), поэзия и философия были разделены. Этика относилась к первой; потому она была частью педагогики.

II. Философская драма Платона не относится ни к трагедии, ни к комедии: отсутствуют хор, музыкальное, религиозное в мотивах. Скорее она близка к эпосу и к школе Гомера. Это — античный роман. Прежде всего предназначенный не для представления, а только для чтения: это рапсодия. Литературная драма.

1 [109]

Трилогия.

В эпоху расцвета существовал обычай, по которому на Великих Дионисиях (на главном празднике трагических представлений) каждый трагик предоставлял четыре

драмы, три трагедии и сатиrowsкую драму, тогда как комедийные поэты выступали только с одной. Такие списки сохранились во множестве: за исключением Софокла. У Еврипида пьесы не связаны, Зато без исключения — у Эсхила, Орестея. Создание тетралогии. Значит, Эсхил выбрал мифологический материал, разделил его на четыре части, три картины, окрашенные в серьезно-трагические тона, одна выявляет веселую сторону того же материала. Драматическое движение создается последовательностью драм: три акта. Сатиrowsкая драма — требования дионисийского культа.

1 [110]

Размышления о древности.

Эстетика Аристотеля.

Исследования древности.

Об эстетике трагиков I, II.

Личность Гомера.

Пессимизм в древности.

Греческая лирика.

Демокрит.

Гераклит.

Пифагор

Эмпедокл.

Сократ.

Кровная месть.

Идея рода.

Самоубийство.

Общение и одиночество.

Ремесло и искусство.

Дружба.

Мифология Гесиода.

Философы как художники.

1 [111]

Филология настоящего и будущего.

История литературы в древности.

Гомеровский вопрос.

Музыкальная драма.

Сократ и драма.
 Эстетика Аристотеля.
 Пессимизм.
 К эстетике музыки.
 Эллинизм, сконструированный априори.

1 [112]

1870

Апрель—Philologus: Demokritea¹.

Февраль—Флекайзен: Фрагменты Алкидаманта.

Текст.

Март—Рейнский музей: О форме состязания.

Май и т.д. осенью: Доклад: Гесиод-Гомер, состязание.

1 [113]

Demokritea. }
 Laertiana². } 30 страниц

1 [114]

Состояние подавленного *идеализма* 1869. Осознание
 этого в Рожде-
 ство в Триб-
 шене

1 О Демокрите (*лат.*).

2 О Диогене Лаэртском (*лат.*).

Примечания

Текстологические знаки

— означает одно нечитаемое слово,

-- два нечитаемых слова,

--- незаконченное предложение,

[...] пропуск в рукописи.

Слова, подчеркнутые Ницше одной чертой, переданы курсивным шрифтом, подчеркнутые двумя или более чем двумя чертами, — полужирным.

Примечания Д. Колли и М. Монтинари, в которых в основном даются ссылки на другие работы Ницше и указываются цитируемые им источники, дополнены примечаниями словарно-культурологического характера, подготовленными А.А. Карельским.

Переводы иноязычных (в основном латинских и греческих) выражений и цитат на предшествующих страниц выполнены А.Г. Жаворонковым и А.А. Карельским.

Список сокращений, принятых в примечаниях

РТ — «Рождение трагедии».

ДШ — «Давид Штраус в качестве исповедника и писателя».

ПВИ — «О пользе и вреде истории для жизни».

ШКВ — Шопенгауэр как воспитатель».

1. Осень 1869

Из тетради Р II 1b

- 1 [1] набросок к «Греческой драме».
...как если бы кто-то говорил о Тангейзере... — «Тангейзер» — опера Рихарда Вагнера.
hotinculus — алхимический термин, означающий искусственно созданного человека.
- 1 [6] *С Эдипом в Колоне умерла и трагедия* — «Эдип в Колоне» — трагедия Софокла, повествующая о смерти царя Эдипа.
Софокл единственный достигает покоя. «Неистовствующий владыка» — см. у Платона в «Государстве» (329b-d): «Ведь в старости возникает полнейший покой и освобождение ото всех этих вещей; утихает и прекращается напряженность влечений, полностью возникает такое самочувствие, как у Софокла, то есть чувство избавления от многих неистовствующих владык» (пер. А.Н. Егунова).
- 1 [7] набросок к «Сократу и трагедии».
Платоном, который признает неистовство, но над ним иронизирует — см. в диалоге Платона «Федр» (244a-245b).
- 1 [19] *Знаменитое состязание между Апеллесом и Протогенесом* — имеется в виду состязание в живописном искусстве между Апеллесом — любимцем Александра Великого — и жившим на острове Родос Протогенесом: Апеллес зашел в мастерскую Протогенеса, но нашел там лишь чистую доску. Тогда он в качестве свидетельства своего визита начертил от руки на доске тончайшую линию. Обнаружив рисунок, Протогенес принял вызов и прочертил на линии Апеллеса еще одну, более тонкую. В конце концов Апеллес возвратился в мастерскую Протогенеса и прочертил третью линию, разделившую две предыдущих.
Семпер — см. прим. к 1 [21].
Плиний — Ницше ссылается здесь на труд Плиния Старшего «Естественная история», на место, где описывается вышеназванное состязание.

- 1 [20] *Отсюда слава Отто Яна, такого добродетельного, ограниченного, без полета воображения*— Ян Отто (1813–1869) — немецкий филолог-классик и музыковед.
- 1 [21] Ницше ссылается здесь на сочинение архитектора и друга Рихарда Вагнера Готфрида Семпера (1803–1879) «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Frankfurt/M., 1860*).
- 1 [24] Набросок к «Сократу и трагедии».
- 1 [25] Набросок к «Сократу и трагедии».
- 1 [27] Набросок к «Сократу и трагедии».
- 1 [30] *13 век Крестьянина Гельмбрехта*— «Крестьянин Гельмбрехт» — поэма (ок. 1250) австрийского странствующего поэта Вернера Садовника, названная по имени главного героя — молодого человека, мечтавшего стать дворянином, примкнувшего к шайке разбойников и трагически погибшего.
Цитируется Ницше по книге Людвига Уланда «Старые верхне- и нижненемецкие народные песни с комментарием и примечаниями» (*Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen. Zweiter Band: Abhandlung. Stuttgart, 1866*).
- 1 [32] См. прим. к 1 [30].
- 1 [33] *Падение с Левкадской скалы*— по преданию, с Левкадской скалы (в Акарнании) бросилась в море знаменитая древнегреческая поэтесса Сапфо, отвергнутая юношей Фаоном. Предание о Левкадской скале связано с обрядом, относившимся к культуре Аполлона: на Левкадской скале был храм Аполлона, откуда каждый год в определенный день свержались в море преступники в качестве искупительных жертв.
- 1 [34] См. прим. к 1 [30].
- 1 [36] См. прим. к 1 [30].
сколион— греч. «застольная песня» — древнегреческая короткая песня, часто политического содержания, исполнявшаяся на общих пиршествах.
- 1 [37] *Гервинус* Георг Готфрид (1805–1871) — немецкий писатель и историк литературы, автор пятитомной «Ис-

тории немецкой поэзии» (Geschichte der deutschen Dichtung. Leipzig, 1853).

...считал «странной ошибкой» Шиллера то, что он про-
рочил гибель земной красоте— см. в стихотворении «Не-
ния» Шиллера: «Смерть суждена и Прекрасному—
богу людей и бессмертных» (пер. М. Михайлова).

1 [43] набросок к «Сократу и трагедии».

1 [44] набросок к «Сократу и трагедии».

*На иерархической лестнице божественной мудрости дель-
фийский оракул поместил Софокла ниже, чем Еврипида—*
по преданию, на вопрос: «Кто из эллинов самый муд-
рый?» дельфийский оракул ответил: «Мудр Софокл,
мудрей Еврипид, а мудрее всех Сократ». Но Сократ
отказался признать себя мудрецом: «Я-то знаю, что
я ничего не знаю...»

1 [45] *В Новое время таким соединением искусств являются, напр.,
великие итальянские trionfi— Trionfi—* в Италии в эпо-
ху Ренессанса карнавальные представления на ми-
фологические сюжеты с искусно выполненными де-
корациями.

*...и не пыталось бы избавиться от своего страха посредством
корибантовых плясок—* корибанты— в греческой мифо-
логии служители Великой матери богов Реи-Кибелы,
сопровождаявшие ее с оргиастическими плясками.

1 [52] *благодаря Мусагету Сократа—* Мусагет— греч. букв. «во-
дитель муз»— поэтический эпитет, употребляемый,
вслед за Гомером, как правило, по отношению к Апол-
лону. Здесь, вероятно, означает «гений».

1 [53] *Подобные контрасты встречаются уже в Nomos Pythios
Сакада—* т.н. Пифийский ном, введенный в програм-
му Пифийских игр (объединявших спортивные и
музыкальные агоны— состязания), устраивавшихся
примерно с 590 г. до н. э. около города Дельфы в честь
Аполлона неким Сакадом, представлял собой компо-
зицию на флейте. Ном состоял из пяти частей и дол-
жен был изображать этапы борьбы Аполлона с дра-
коном Пифоном, охранявшим оракул Геи (анакруса—
вступление, проба— начало борьбы, катакелевсмос—
призыв (т.е. собственно борьба), ямбы— триумфаль-
ная песнь, сиринги— издыхание дракона).

- 1 [56] *προσῳδιον* — гимн, исполняемый при шествии в храм.
- 1 [57] *Таковы и маленькие фарсы Гаррика* — Гаррик Давид (1716–1779) — знаменитый английский актер, исполнитель ролей в шекспировских драмах, в том числе и роли Гамлета. Гаррик приобрел славу реформатора английского театра. Сущность его сценической реформы состояла в отказе от ходульности и искусственности и обращении на сцене к жизненной правде.
Гамлет, говорит Рапп, это почти пародия на античную драму (Орестия) — Ницше ссылается здесь на книгу немецкого языковеда и историка литературы Морица Раппа (1803–1883) «Английский театр» (*Studien über das englische Theater*. Tübingen, 1862). *Гамлет* — в исполнении Давида Гаррика (см. прим. выше). *Орестия* — единственная дошедшая до наших дней трилогия Эсхила, включающая в себя трагедии «Агамемнон», «Жертва у гроба» («Хоэфоры») и «Эвмениды».
- 1 [58] См. в трагедии Шекспира «Троил и Крессида» монолог Улисса о «болезни, что истощает силы» (акт I, сцена 3).
- 1 [59] *Вакханки, представленные на сцене при дворе Архелая* — Еврипид умер при дворе македонского царя Архелая в 406 году до н. э. Постановка одной из последних трагедий Еврипида «Вакханки» (405 г. до н. э.) при дворе царя Архелая исторически не подтверждена.
- 1 [62] Источник цитаты не установлен.
- 1 [63] Ср. 1 [109].
- 1 [67] *τραγωδία* — пародия на слово *τραγωδία* (трагедия — греч.)
в Сикионе Адрасту посвящали песни — Адраст — в греческой мифологии царь Аргоса. Согласно Геродоту, в Сикионе, где Адраст получил власть из рук Полиба (деда по материнской линии), существовал его культ, здесь «прославляли его страсти представлениями хоров», почитая его «вместо Диониса» (Геродот V, 67).
во времена Тимофея — Тимофей (ок. 450 — ок. 360 до н. э.) — древнегреческий поэт. К 419–416 относится его ном (хоровая поэма без строфического деления) «Персы», в котором сочетаются вычурный пафос с нарочитым натурализмом.

Мы знаем, что Писистрат благоволил к Феспиду— Писистрат— афинский тиран (правитель) в 560–527 гг. до н. э. Феспид— древнегреческий поэт-трагик, родоначальник аттической трагедии.

- 1 [69] Во всяком случае дифирамб и фаллика должны различаться— ср. в «Поэтике» Аристотеля: «Как и комедия, возникнув первоначально из импровизаций: [трагедия]— от запевал дифирамба [комедия от запевал], фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах...» (1449a, 11–11; пер. М.Л. Гаспарова). Почему элементы представления соединились только с дифирамбом, а не с пэаном— Дифирамб— древнегреческая хоровая культовая песнь в честь бога Диониса. Пэан— древнегреческая хоровая культовая песнь в честь бога Аполлона.
- 1 [71] Ср. 1 [53].
- 1 [72] *deus ex machina*— драматургический прием, применявшийся в античной трагедии: запутанная интрига получила неожиданное разрешение во вмешательстве бога, который посредством механического приспособления появлялся среди действующих лиц, раскрывал неизвестные им обстоятельства и предсказывал будущее.
- 1 [78] *Все, чему учили нас благочестивые отцы...*— в прямом переводе с греческого И. Анненского: «Предания отцов, как время стары, / И где те речи, что низвергнут их, / Хотя бы в высях разума витал ты?» («Вакханки», 201–203).
- 1 [79] *Бернгарди называет Еврипида рупором и описателем нравов охлократии*— в своей книге «Очерк греческой литературы» (Grundriß der Griechischen Literatur. Halle, 1836).
О. Мюллер замечает...— в своей книге «История греческой литературы» (Griechische Literaturgeschichte. Breslau, 1841).
- 1 [86] См. сочинение Августа Вильгельма Шлегеля «Лекции о драматическом искусстве и литературе» (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur). Ссылки на цитаты сделаны по изданию «Kritische Schriften und Briefe» (hg. von E. Lohner, 2 Bde., Stuttgart, 1966–1967). Здесь 1 [95].

- 1 [87] См. прим. к 1 [86].
- 1 [88] См. в «Государстве» Платона: «Однако мы еще не предъявили поэзии самого главного обвинения: она обладает способностью портить даже настоящих людей... мы — даже и лучшие из нас, — слушая, как Гомер или кто иной из творцов трагедий изображает кого-либо из героев охваченным скорбью и произносящим длиннейшую речь, полную сетований, а других заставляет петь и в отчаянии бить себя в грудь, испытываем... удовольствие и, поддаваясь этому впечатлению, следим за переживаниями героя, страдая с ним вместе и принимая все это всерьез» (пер. А.Н. Егунова).
- 1 [89] См. прим. к 1 [86].
- 1 [90] См. прим. к 1 [86].
dei ex machina — см. прим. к 1 [72].
- 1 [91] См. прим. к 1 [86].
Филемон (ок. 361–263 до н. э.) — древнегреческий комический поэт.
- 1 [92] *Несмотря на это, оракул объявляет его почти столь же мудрым, что и Сократ* — см. прим. к 1 [44].
- 1 [93] См. прим. к 1 [86].
Аристофан Византийский (ок. 260 — ок. 180 до н. э.) — один из лучших грамматиков и критиков времен Птолемея.
- 1 [95] См. прим. к 1 [86].
- 1 [96] См. прим. к 1 [86].
- 1 [97] См. прим. к 1 [86].
- 1 [98] См. прим. к 1 [86].
- 1 [99] См. прим. к 1 [86].
Ко многим еврипидовским прологам относится то, что Шолье сказал о Радамисте Кребийона — Шолье Гийом Амфри (ок. 1639–1720) — французский поэт. «Радамист и Зенобия» — трагедия, принесшая литературную славу французскому драматургу Просперу Жюлио Кребийону (1674–1762).
- 1 [100] См. прим. к 1 [86].
- 1 [103] См. прим. к 1 [86].
- 1 [104] См. прим. к 1 [86].
- 1 [105] См. прим. к 1 [86].

1 [106]Набросок к «Сократу и трагедии».

1 [107]Набросок к «Греческой музыкальной драме».

1 [109]Ср. 1 [63].

1 [110]Ср. 2 [7], 2 [8].

1 [112]*Philologus*— один из старейших и авторитетнейших немецких журналов в области исследования античности.

Флекайзен— издатель ежегодников по классической филологии.

Алкидамант— древнегреческий ритор и софист, живший в IV веке до н. э.