

РЕВОЛЮЦИЯ
КУЛЬТУРНАЯ

The logo features the word "РЕВОЛЮЦИЯ" (Revolution) in a bold, sans-serif font, rotated 45 degrees counter-clockwise. Below it, the word "КУЛЬТУРНАЯ" (Cultural) is written in a similar bold, sans-serif font, oriented horizontally. Three stylized lightning bolts are positioned between the two words, with one pointing towards the top-left and two pointing towards the right.

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.

2. Зима 1869–1870 – весна 1870

2 [1]

Христианство, первоначально дело таланта, должно было демократизироваться. Длительная борьба за то, чтобы стать мировой религией, ценой того, что все глубокое, эзотерическое, доступное одинокому таланту, было исключено. — Благодаря этому снова нашлось место оптимизму, без которого не может продержаться ни одна мировая религия. Purgatorio¹ и *κατάστασις*² стали его результатами.

2 [2]

certamen Hesiodi et Homeri.

Гомеровский вопрос.

Гесиодовский вопрос.

Демокрит и доплатоники.

Сократ и трагедия.

Понятие дружбы.

Музыка и культ.

Христианская религия как этическая демократия.

Платоновский вопрос.

Эстетика Аристотеля.

Дельфы как кузница государственной религии.

Культ Вакха и поход Александра.

Государство Платона (Крит как государство музыки).

2 [3]

Демократия как побеждающий и борющийся против инстинктов рационализм: инстинкт *пожирает* сам себя.

1 Чистилище (*ит.*).

2 Установление; устройство (*греч.*).

3 Состязание Гесиода и Гомера (*лат.*).

2 [4]

Введение. «Учитель». (Германский принцип).
 Рабство как нечто инстинктивное в эллинизме.
 Идеализация полового инстинкта у Платона.
 Александрийство римской поэзии.
 Египтствующий эллинизм.

2 [5]

Христианство как *не-мистическая* религия откровения одержало победу над миром, совершенно проникшимся мистицизмом. Колоссальное влияние науки: для *θεωρητικός* вначале необходимо было сформировать *образ жизни*: в первой Греции это было невозможно.

2 [6]

Эллинистические *иллюзии* как необходимые и целетельные для эллинизма защитные механизмы инстинкта.

После персидских войн греческий мир должен был погибнуть. Эти войны были следствием сильного и в основе своей неэллинского идеализма. Базовый элемент, горячо и пламенно любимое малое государство, которое самоутверждается в единоборстве с другими, был в этой войне преодолен прежде всего этически. До того существовала только Троянская война. После — походы Александра.

Легенда эллинизировала троянцев: та война оказывалась соперничеством *эллинических* богов.

Вершина философии у элеатов и Эмпедокла.

«Воля» эллинства была сломлена войной с персами: интеллект становится экстравагантным и заносчивым.

2 [7]

Размышления о древности.

1. Гомер и классическая филология.
2. Гомер как участник агона.
3. Греческая музыкальная драма.
4. Сократ и трагедия.
5. Демокрит.

1 Созерцающего, размышляющего (*грек.*).

2 [8]

Зима 1870–71	6 докладов.
Лето 1870	один доклад.
Зима 71–72	6 докладов.
Лето 1871	2 доклада.
Лето 1872	2 доклада.
<hr/>	
Всего	17 докладов

Итак, «Размышления» могут быть закончены осенью 1872 года.

Зимой они должны появиться в печати.

Осенью 70 должен выйти Гомер как агонист.

Осенью 71 Диоген Лаэртский.

Осенью 72 Размышления.

2 [9]

Музыкальная драма в Древней Греции.

Сократ и греческая трагедия.

2 [10]

Музыка — это язык, который способен к бесконечному означиванию.

Язык толкует только посредством понятий, т.е. общее чувство возникает посредством мысли. Это его ограничивает.

Это верно только для объективного письменного языка, язык устный звучит: и интервалы, ритмы, темп речи, сила звучания и интонационные ударения — все это символично по отношению к выражаемому содержанию чувства. Все это в то же время свойственно музыке. Однако основная масса чувств выражается не словами. И слово также только намекает: это поверхность слегка волнующегося моря, в глубине которого — буря. Здесь граница словесной драмы. Неспособность выразить соседствующее.

Колоссальный процесс устаревания в музыке: всё символическое можно воспроизвести подражательно и тем самым умертвить: непрерывное развитие <музыкальной — ред.> «фразы».

В этой связи музыка — одно из самых эфемерных искусств, она даже чем-то напоминает искусство мимов.

Только у мастеров жизнь чувства намного превосходит время. Развитие непонятных иероглифов до состояния фразы.

Поэзия часто встречается с музыкой на одном пути: либо, когда она ищет самых тонких понятий, в семантическом поле которых почти исчезает грубо-материальное, свойственное понятию — —

2 [11]

Слово и музыка в опере. Слова должны истолковывать для нас музыку, а музыка выражает душу происходящего. Слова — это самые неудовлетворительные знаки.

Драма пробуждает в нас *фантазию воли*, стремление выразить то, что кажется бессмысленным; эпос пробуждает фантазию интеллекта, особенно глаза.

Прочитанная драма не в силах возбудить фантазию воли, сделать ее продуктивной, потому что она слишком стимулирует фантазию созерцания.

В лирике мы не выступаем из самих себя: но мы чувствуем побуждение к продуцированию собственных душевных настроений, чаще всего посредством *ἀνάμνησις*¹.

2 [12]

Лессинг как идеальный ученый, Гердер — идеальный дилетант.

2 [13]

У кого нет больше мужества переживать чудеса, тот — пусть обратится в протестантское общество — *ultima ratio rationis*² —

2 [14]

В музыке, таком искусстве, где инстинкт хозяйничает особенно властно, чуть ли не каждый день можно видеть, как кто-то один накладывает вето на музыкантов и музыкальные произведения там, где наталкивается в них на свой предел (вар.: для него пролегает граница) понятного и непонятного. Нас покинули бы все музы, если бы им

1 Припоминания (*греч.*).

2 Последний довод разума (*лат.*).

пришлось спрашивать нашего разрешения, но они приходят добровольно, благорасположенные и утешительные, не разучившиеся еще тому могучему языку, на котором они в иную пору обращались к беотийским крестьянам: эй, вы, пастухи полей, ленивый, отвратительный, прожорливый сброд!

2 [15]

Тот же инстинкт, который находил удовлетворение в восприятии эпоса, проявился позднее по отношению к драме. Тем самым драма оказывается совершенной формой эпоса. Реализацией картины, которая до этого существовала лишь в воображении:

1. Опера, созданная благодаря искусственному заимствованию из прошлого, препятствует закономерному становлению музыкальной драмы, потому что отвлекает силы на себя.
2. Драматическое начало возникает из сильного влечения, из веры в невозможное, в чудо. Это более высокая степень чувства, чем в эпосе, наследницей которого и становится драма. С рождением драмы эпос умер, ибо пережил сам себя.
3. Поскольку драма не занимает фантазию так полно, как эпос, слушателю драмы легче перенести свою самость в чужое: самозабвение является условием для обоих родов поэзии, в одном случае оно вызывается усиленным действием фантазии, в другом – усиленным действием чувства. Драма вызывает продуктивность воли, эпос – продуктивность созерцания. Сравни впечатления от рассказа о самоубийце и от личного присутствия при самоубийстве.

2 [16]

Общепринятое разделение на натуры творческие и критические – иллюзия, но весьма вытнтая и популярная среди умов не самого высокого уровня.

Это хорошо показывает, насколько важным и определяющим является для нас, людей поздней эпохи, любое свидетельство, проясняющее личные отношения друг

к другу больших художников и мыслителей. В них действует прежде всего никогда не обманывающая мудрость инстинкта, с помощью которой они открывают подлинное и великое как нечто родственное им самим, пусть даже оно скрыто под неприметной оболочкой, пусть удалено во времени и пространстве. Волшебной палочкой этого инстинкта указывают они на темные провалы прошлого, где залегают сокровища, той же волшебной палочкой они превращают в черные уголья то, что современность считает золотом. Маленькая община этих гениев, рассеянных по всем столетиям и все же хранящих друг другу верность, предводительствует безжалостно твердому олигархическому воинству, против которого нет иной защиты, кроме как временный самообман с помощью иллюзий. Но не будь этой иллюзии, и те упоминавшиеся уже умы среднего и нижнего миров не смогли бы вынести тяжести существования. Для них этот самообман — опьяняющий волшебный напиток, который они принимают, чтобы выжить. Если бы его сила вдруг иссякла, они бы тотчас же рухнули вниз с лестницы, за ступени которой они пугливо держатся. В этом сновидческом состоянии видятся им верхние ступени лестницы и гении, там стоящие. Но ослепленному иллюзией кажется, что они не так уж не далеки, что он видит темные пятна на их лицах, выражение низменных страстей в их чертах, что они завистливы и в постоянном раздоре друг с другом.

Таковы фундаментальные свойства историко-литературного исследования. Суждения, дошедшие до нас из древности, либо конгениальны, либо нет, в последнем случае они определяются как искажающие, обезличивающие либо как панегирические, микрологические, враждебные и т. д.

И здесь я сразу же хочу спросить: То, что скрывает от нас символический рассказ о *состязающемся Гомере*, — порождение ли это иллюзии или бесконечно ценное свидетельство одного великого гения о другом? Гомер, который — —

2 [17]

Унижая гения морально, они больше не чувствуют себя ослепленными его интеллектом, он кажется им доступнее.

NB. Необходимо яснее описать иллюзию: ее значение в истории литературы, связанное с ней стремление окрашивать все сверкающее в темные тона.

2 [18]

Умение не отчаиваться перед лицом общественного мнения есть свидетельство *этического* гения: это вообще не эстетическое суждение, потому что Гомер и Гесиод — только имена для художественного *материала*, они не обозначают формальных особенностей.

Только на вершине царит мир: в серединном царстве духа все сталкивается друг с другом в самой ожесточенной борьбе.

2 [19]

Все половинчатое, слабосильное, хромающее эти деспоты безжалостно давят. Нет большего деспотизма, чем тот, что господствует в царстве духа. От них только одно спасение — слепота, иллюзия одиночки. Предаваясь иллюзии, ослепленный ею не видит пропасти.

В его глазах остается лишь счастливое ослепление.

Это предрассудок, будто бы господство великих существует по праву, предоставленному им суверенной массой. Они призвали себя сами, как те семеро мудрецов древности, утвердившие свое право тем, что каждый передавал другому почетную золотую чашу и признавал за ним звание мудрейшего из смертных, пока круг не замкнулся в силу всеобщего закона: чтобы распознать мудрого, надо быть мудрым.

2 [20]

Великие гении непостижимы для обыкновенных человеконасекомых и абсолютно для них непредсказуемы. Если, несмотря на это, все же постепенно пробивает себе дорогу их правильная оценка, то лишь благодаря тем родственным душам, которые их поняли. Вся сумма эстетических суждений восходит к великим гениям: основных типов всегда немного. Потому-то так важно отношение гениев друг к другу. Их оценка подкреплена более сильным инстинктом и более глубокой сознательной способностью понимания.

Древние тщательно хранили такие суждения.

2 [21]

Не было бы ничего удивительного, если бы какой-нибудь грамматик выдумал встречу Гесиода и Гомера.

2 [22]

Непоколебимое и никогда не исчезавшее почитание Гомера греками древнейших времен — большая загадка (*если* это вообще имело место). Но единовластие Илиады и Одиссеи было признано лишь позднее, очевидно сочинителями киклических поэм. Это лучше всего показывает, какое *высокое* место они занимают.

Безусловное почитание Гомера у греков (даже в лучшие времена) — чистый инстинкт. Каким же виделся им этот гомеровский мир?

Поразительно! Сразу же на пороге греческой литературы стоит ее высший шедевр.

2 [23]

Тот, кто соглашается с общей оценкой великих художников и мыслителей, кто видит, что верные суждения о них являются достоянием всего образованного слоя общества, и не может не удивляться их распространенности, по зрелому размышлению придет не к более благоприятному мнению о вкусах *vulgus*¹, а к пониманию того, что источником верных суждений были те самые великие гении, об оценке которых идет речь. Тот факт, что верные понятия, закрепленные ими письменно или высказанные в устном общении, получают затем распространение, объясняется участием в этом тщеславия, душевной аффектации, нередко также и возникающей позднее рабской страсти к почитанию и т. д. Одинокое голоса этих мыслителей и художников заглушают шум мировой истории, как бы громко и беспокойно ни вела она себя с ее войнами и событиями государственного значения. Голоса эти пробиваются несмотря на то, что ограниченные головы, которые задают тон, поднимают вокруг каждого гения яростный скандал, несмот-

1 Толпы (*лат.*).

ря на то, что суждениям его противостоят бесчисленные глупости и извращения, громогласно требующие признания и уважения своих прав; они пробиваются неуклонно и неколебимо, подобно звукам органа, пронзающим сумятицу других голосов, чтобы под конец победоносно утвердить свое величие. Господствующая эстетика любой относительно развитой культурной эпохи, поскольку она опирается на суждения и ценности, выраженные в великих шедеврах, есть не что иное, как догматически изложенное и систематизированное собрание высказываний, принадлежащих умам способным формулировать суждения, — творцам тех же самых шедевров. Как таковая она однако никогда не завершена и всегда подлежит пересмотру, усовершенствованию силами последующих гениев.

2 [24]

Всякому творчеству свойственно нечто темное, стихийное. На глаза самосознания надета повязка. Гомер слеп. Это относится и к самым рефлектирующим эпохам. О *сознательной* эстетике эпохи Гомера едва ли возможно составить себе достаточно наивное представление. Там всё было инстинктом. Слушатели были еще менее способны к рефлексии. Как дети, слушающие сказку, они оценивали певцов по степени увлекательности материала. Но сам певец стоял для них на заднем плане, интерес возбуждал материал. Разграничение своего и чужого у певцов этой эпохи еще не сформировалось.

Все мнения по гомеровскому вопросу, которые исходят из поэтического гения Гомера, дают ему неверное объяснение.

Характер материала, выраженный в старинной легенде об агоне:

Точка зрения Велькера — *ἀναχρονισμός*,

Гофмановский «поэт» не нужен.

2 [25]

Нет никакого смысла говорить о соединении драмы, лирики и эпоса в древней героической песне. Ибо за дра-

1 Анахронизм (*греч.*).

матическое здесь принимают трагическое, в то время как собственно драматическое есть лишь *мимическое*.

Потрясающий финал, *φόβος*¹ и *ἔλεος*² не имеют вообще ничего общего с драмой: им присуща трагедия, поскольку она *не* есть драма. Такой финал может иметь любая история: но скорее всего музыкальная лирика. Если медленное и плавное разворачивание картины за картиной — дело эпоса, то в качестве произведения искусства он вообще стоит выше. Всякое искусство требует «выходить из себя», требует *ἔκστασις*³; отсюда следующий шаг ведет к драме, поскольку мы *не* возвращаемся в себя, но вступаем в чужое бытие, в *ἔκστασις*; поскольку мы ведем себя как околдованные. Отсюда глубокое удивление от драмы: почва уходит из под ног, вера в нерасщепляемость индивида.

Так же и в лирике мы удивляемся тому, что заново ощущаем наши собственные чувства, получаем их отраженными от других индивидов.

2 [26]

Возникновение основных законов драмы должно быть объяснено.

Большие сцены, что-либо изображавшие, уже были *драмой*.

Эпос хочет, чтобы картины вставали у нас перед глазами.

Драма, которая дает картины сразу же в движении — чего я хочу, когда рассматриваю серию картинок в книге? Я хочу их понять.

Итак, наоборот: я понимаю эпического рассказчика и получаю в свои руки одно понятие за другим: теперь я помогаю себе, прибегая к фантазии, схватываю все вместе и имею картину. Этим я достиг цели: я понимаю картину, потому что создал ее сам.

Смотря драму, я исхожу из картины. Если теперь я начну соображать, что означает то-то и то-то, я не полу-

1 Страх (*греч.*).

2 Жалость (*греч.*).

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

чу никакого удовольствия. Это должно быть «само собою разумеющимся».

2 [27]

Должно быть, есть люди, которые вначале читают предисловие, прежде чем приступить к книге, при этом они не берут на себя обязательства ее читать. Есть, должно быть, другие, кто принципиально читает только предисловия. Они едва ли хотят чему-либо научиться, но чужие личности, особенно в пустопорожних, зазывающих и широко-вещательных предисловиях, вызывают у них любопытство, как и вообще жадный интерес к личному часто и среди *φιλολόγοις*¹ бывает причиной всей их *φιλολογία*².

Для того, чтобы первый тип знал, как я их ценю, а последний, как я их презираю, отныне в предисловии обо мне вообще не будет речи.

2 [28]

Древнейшие поэты.

Древние философы.

2 [29]

К истории поэтов и философов Греции. Орфики.

Гомер и Гесиод.

Demokritea.

2 [30]

Ο *διαδοχαί*³. Гражданская позиция философов. Позиция поэтов.

Индогерманская эстетика: драма относительно лирики и эпоса.

Лаэрдий.

Свида и Гесихий.

1 Филологов (*греч.*).

2 Филологии (*греч.*).

3 Приемниках (*греч.*).

2 [31]

Введение. История развития *эстетических* воззрений у греков.

В связи с этим развитие представлений о древних эпических поэтах.

Аполлоническое развивается, становясь учением. Гесиод относится к Гомеру, как Сократ к трагедии.

3. Зима 1869–70 – весна 1870

3 [1]

Мы, к сожалению, привыкли наслаждаться искусствами по отдельности; какая это глупость, яснее всего видно в картинной галерее или на так называемых концертах. При таком ошибочном и печальном опыте современной абсолютизации искусств исчезает всякое организующее начало, благодаря которому искусства соединяются и образуют единство. Последним явлением такого рода были, видимо, великие итальянские *trionfi*¹, в настоящее время античная музыкальная драма имеет свое бледное подобие лишь в соединяющем различные формы искусства богослужении католической церкви.

Так, античная драма – это великое произведение музыкального искусства; но музыкой не наслаждались тогда абсолютно, а всегда только в сочетании с культом, архитектурой, пластикой и поэзией. Коротко говоря, это была музыка по случаю, связующий диалог и представлял случай, а именно для музыкальных пьес, из которых каждая сохраняла свой ясно выраженный случайный характер.

Единство целого первоначально, на ранних стадиях искусства, никогда не было целью. Чем отличаются мистерии и моралиты от греческих дифирамбов? Первые с самого начала были действием. Слово имеет лишь поддерживающую функцию и все больше утверждается в своих правах. Последние представляли собой изначально группы костюмированных певцов. Фантазия, формирующая наглядные образы, возбуждается в первую очередь словом, действие играет лишь роль дополнения. Искусство слушать и способность этим наслаждаться были сформированы у греков эпическими рапсодами и получили дальней-

1 Триумфы (*ит.*).

шее развитие благодаря мелической поэзии. С другой стороны, воспроизводящая фантазия была у них намного живее и деятельнее, она мало нуждалась в наглядном действии. Напротив, избыток внутреннего чувства у германцев приводил к тому, что они меньше нуждались в наглядном изображении чувства во внешнем пространстве. Греки любили, чтобы древняя трагедия концентрировалась вокруг них, германцы хотели выхода из себя и рассеяния. Мистерии и моралите были, несмотря на их темы, намного более светскими, можно было приходить и уходить, о начале и конце речь не шла, никто не желал целого, никто не стремился к его созданию: напротив, у греков важна была религиозная настроенность, быть зрителем означало служение, в конце следовало восхваление богов, которого необходимо было дожидаться.

Иногда чувствуешь искушение, соблазн, расположить сцены рядом друг с другом как на картине и анализировать это целое с точки зрения его композиции. Это означало бы смешивать принципы различных искусств, поскольку предполагает перенесение законов рядоположенности на последовательность. Требование единства драмы есть требование нетерпеливой воли, которая не хочет спокойно созерцать, а хочет не встречая препятствий нестись прямой дорогой к концу.

3 [2]

Действие проникло в трагедию только вместе с диалогом. Это показывает, насколько целью этого рода искусства изначально был не *δρᾶν*¹, а *πάθος*². Первоначально трагедия была ничем иным, как объективированной лирикой, т. е. песней, исполняемой от имени определенных мифологических существ, а потому и в соответствующем костюме. Вначале костюмированные певцы сами указывали на причину своего лирического настроения, позднее появлялось особое лицо и рассказывало о главных событиях. Рассказ о любом важном событии сопровождался лирическим взрывом. Это особое лицо также выступало в кос-

1 Действие (*греч.*).

2 Эмоциональное воздействие (*греч.*).

тюме и мыслилось как предводитель хора, как бог, повествующий о своих деяниях. Итак, в своих началах греческая драма — это предназначенный для хора песенный цикл, где песни связаны рассказом. Греческая музыкальная драма предшествовала абсолютной музыке. Лирические музыкальные партии —

з [3]

Искусство как ликующий праздник воли — вот сильнейший соблазн в жизни. Наука также стоит под знаком инстинкта жизни: мир достоин того, чтобы быть познанным; триумфы познания ищут опору в жизни. История является главным местом научных оргий, ибо она есть неисчерпаемое, вневременное, бесконечное.

з [4]

Представить соперничество между искусством и наукой в Греции. Состояние (греч. сл.) в его развитии. Название, к примеру: «Сократ и трагедия».

з [5]

Самоубийство невозможно опровергнуть философски. Это единственное средство вырваться из-под власти господствующей в данное мгновение конфигурации воли. Почему непозволительно отбросить нечто такое, что в одно мгновение может быть разрушено случайным явлением природы? Холодный порыв ветра может стать смертельным. Разве каприз покончить со своей жизнью не является все же более рациональным, чем такой порыв ветра? Ведь то, что уничтожает жизнь, не есть абсолютная глупость.

Самозабвенная вера в мировой процесс — такая же глупость, как и индивидуальное отрицание воли, потому что первое есть лишь эвфемизм для процесса всечеловеческого, и от смерти человечества воля ничего не выигрывает. Человечество есть нечто столь же малое, как и индивид. — Пусть даже самоубийство всего лишь эксперимент! Почему бы нет!

К тому же природа позаботилась о том, чтобы на этот шаг решались не слишком многие и лишь совсем немногие

из чистого убеждения «Все тщетно!» — Природа опутывает нас со всех сторон: долг, благодарность, все это пути всемогущей воли, в которых она нас держит.

з [6]

Сократизм есть непрерывное жертвоприношение древней трагедии.

Завершенность во всех ее стадиях в греческой поэзии.

Подлинный признак здоровья — это прекрасная смерть, эвтаназия: и в этом — характерная черта греческого искусства и поэтических жанров. Но смерть музыкальной драмы ужасна, у нее не осталось благородных потомков. Это указывает на слабость в ее существе. Потомки наследуют Еврипиду. Правильная оценка Еврипида должна показать нам, в чем слабость.

Вся комическая поэзия проникнута скорбью об утраченном. Распри по поводу достоинства поэтов: признание своего дилетантизма в противоположность высшему знанию. — Зритель вышел на сцену.

Поэзия была утеряна: ее искали. Посылали в подземный мир оголодавших эпигонов, чтобы собирать там крохи.

Трагическая гибель состоит в вырождении.

з [7]

Против скудости мыслей и чувств *сравнительной* филологии, но также и классической филологии.

Базовая система воззрений и оценок в классической филологии (напр. гомеровский вопрос).

з [8]

Мировоззрение гегелевской эпохи.

Мировоззрение классического периода.

Ученое сословие и общество.

Оптимизм государственных и экономических теорий.

Жизнь во имя государства и жизнь национального.

Космополитизм — это идеал, но для большинства — иллюзия.

3 [9]

- Завести тетради: 1. По политике и истории
 2. Этическое.
 3. Эстетическое.
 4. Биографическое.
 5. По истории религии.
 6. По метрике.
 7. Гомеровский вопрос.
 8. Греческая грамматика.
 9. Латинская грамматика.
 10. Платоновский вопрос.
 11. До-платоновские философы.
 12. Erga¹.
 13. Oedipus rex².
 14. Греческие историки.
 15. Лирики.
 16. Лукреций.
 17. Гораций.
 18. К Диогену Лаэртию.

3 [10]

Совершенное знание губит действие. Да, но если оно относится к самому познанию, то губит самое себя. Невозможно пошевеливать ни одним членом, если сначала хочешь постичь, что необходимо для движения членов. Совершенное знание *невозможно* и потому возможно действие. Познание — вечный двигатель: в любой момент, когда он включается, начинается бесконечность: вот почему до действия дело никогда не доходит. — Все это справедливо лишь по отношению к сознательному познанию. Как только я захочу определить последние причины вдоха, я умру, прежде чем его сделаю.

Любая наука, которая приписывает себе практическое значение, — это еще не наука, напр. национальная экономия.

1 Труды (от греч. ἔργα).

2 Эдип-царь (лат.).

з [11]

Цель науки есть уничтожение мира. Впрочем, часто бывает, что ближайшее ее влияние такое же, как у малых доз опиума: повышение жизнеутверждающих сил. На такой стадии находимся мы теперь в политике.

Можно доказать, что в Греции процесс в малых масштабах уже осуществился: хотя значение этой греческой науки очень невелико.

Искусство имеет задачу уничтожить государство. И это уже произошло в Греции. Потом наука уничтожает и искусство (пришло кажется, время, чтобы государство и наука сошлись вместе, время софистов — наше время).

Не должно быть войн для того, чтобы снова и снова подстегиваемое чувство привязанности к государству наконец умерло.

з [12]

Игра с опьянением. Аполлон как бог раскаяния.

Дионисийскому человеку казалось, что он околдован, он и окружение свое видел околдованным.

Художественные подпорки в виде масок (котурны) и декораций, то и другое не может обмануть как искусство иллюзии. Но когда мы хотя бы немного опьянены, мы верим в действительность, в заколдованный мир. То же относится к мимике, к танцевальным движениям: они инстинктивно лишь немного подражают действительности.

Произведение искусства идет навстречу опьянению, не требует высшей его степени, разряжает его.

Музыка не вполне оргиастична, но она опьяняет больше, чем искусство аполлоническое.

Хор — это не народ, но символ массы. (Теперь в дионисийское опьянение впадает только отдельный человек.)

Все в целом есть *разрядка* этих инстинктов: их наличие является условием.

з [13]

Формирование символики тона: ощущение, вызываемое некоторыми звуками, закрепляется повторением. Текст действует здесь во многом заодно, напр. — — —

3 [14]

В гармонии воля заключена во многом, сплавленном в единое. При этом каждый тон по своему характеру *немного* распылен в сопровождающих обертонах: так и характер каждого отдельного существа есть *небольшое* отклонение от всеобщей сущности.

3 [15]

Язык возник из крика, сопровождаемого жестами: через тональность, силу звука. Ритм получает выражение сущности вещи через движения губ – сопроводительные представления, образ сущности, явление.

Бесконечно ущербная символика, выросшая в соответствии с незыблемыми законами природы: в выборе символа проявляется не свобода, но инстинкт.

Замеченный символ – это всегда понятие: мы понимаем то, что хотим обозначить и отличить от другого.

3 [16]

Крик и ответный крик: сила гармонии.

В песне, которая поется, естественный человек снова приспособливает свои символы к полнозвучному тону, в то время как хранит он только символ явлений: воля, сущность вновь воплощаются *полнее* и *чувственнее*. В напряженном аффекте сущность открывается отчетливее, потому и символ, тон выступают яснее. Речитатив – это до известной степени возвращение к природе, всегда результат более высокого напряжения.

Но вот появляется новый элемент: порядок слов должен быть символом процесса. Ритмика, динамика, гармония снова становятся потенциально нужными.

Постепенно явления более высокого порядка подчиняют себе явления более низкого, т.е. необходимым становится выбор слов, расстановка слов. Начинается *поэзия*, полностью подчиненная музыке.

Два основных жанра: в зависимости от того, должны ли с их помощью быть выражены картины или чувства?

Речитатив – это не последовательность словесных звучаний, ибо звучание и тон слова очень относительны. Все дело в содержании: как звук относится к слову, так и мелодия к последовательности слов. Т.е. благодаря гар-

монии, динамике и ритмике возникло более широкое единство, которому подчинено слово.

Лирика и эпос: путь к чувству и к образу.

3 [17]

Если всякое *наслаждение* есть удовлетворение воли и стимул для нее, то что такое наслаждение цветом? Наслаждение тоном? Цвет и тон должны были стимулировать волю.

3 [18]

Гартман: стр. 200.

«Чувства и мысли поддаются *сообщению* лишь настолько, насколько они переводимы, если пренебречь и так крайне бедным языком жестов: ибо лишь поскольку чувства и мысли переводимы, их можно облечь в слова»

Так ли это в действительности?

Жест и тон!

Сообщенное наслаждение есть искусство.

Язык жестов — это язык общеизвестных символов, форм, выражающих рефлексивные движения. *Глаз* тотчас же узнает состояние, вызванное жестом.

Так обстоит дело с инстинктивными тонами. Слух сразу же узнает. Эти тона — символы.

3 [19]

Чувства — это устремления и представления бессознательного характера. Представление символизируется жестом, устремление тоном. Но устремление выражается либо в желании, либо в нежелании удовольствия, в их различных формах. Эти формы и есть то, что символизируется тоном.

Формы боли (внезапный испуг) стучащей, тянущей, вызывающей содрогания, колющей, режущей, кусающей, щекочущей.

Удовольствие и неудовольствие следует отличать от чувственного восприятия.

Удовольствие всегда *одно*,

Формы прерывания воли — ритмика.

Количество воли — динамика

Эссенция — гармония.

3 [20]

Подражательные движения: отображения.

Выражение лица и жест: предустановленные символы, прежде всего взгляд.

Усиление выражения и жеста тоном.

Усиление (удовольствия) до наслаждения: инстинкт красоты: удовольствие от определенной формы.

Что есть удовольствие от блестящего, от цвета?

Что есть удовольствие от тона?

Как возможно удовольствие от сочувствия?

Совместная жизнь — предпосылка всякого удовольствия: также и эстетического удовольствия от созерцания.

Ритмика воздействует уже *символически*.

Символ как перенесение вещи в совершенно иную, отличную сферу.

В музыке постоянно идет договорный процесс по поводу новой символики: со временем он становится *бессознательным*.

3 [21]

В дионисийской музыке и лирике человек хочет выразить себя как родовое существо. На то, что он перестает быть индивидуальным человеком, *символически* указывают стайки сатиров; он становится человеком природы среди людей природы. Он говорит теперь на языке мимики (символики) и подражает общечеловеческому. Самый ясный язык гения рода — это тон, выражающий соблазн и боль: это важнейшее *средство* избавиться от индивидуального.

3 [22]

Рождение трагедии.

Философы трагической эпохи.

О будущем наших образовательных учреждений.

3 [23]

Одна сторона мира чисто *математическая*,

Другая есть только воля, удовольствие и неудовольствие.

Познание абсолютных ценностей в чистом виде, в формах числа и пространства,

С другой же стороны, признание влечений и их оценка.

Здесь только *причина* и *следствие*, абсолютная логика,
Там только *телеология*.

Сравнение с музыкой: на одной стороне чистое *число*,
на другой чистая *воля*.

Строгое разграничение обоих миров.

з [24]

Великие мыслители трагической эпохи не размышляют ни о каких иных феноменах, кроме как о тех, которые охвачены областью искусства.

з [25]

В мировоззрении Софокла Аполлон и Дионис вновь одержали победу: они достигли примирения. Жуткая пропасть зияла между миром красоты (возвышенного) — возросшего до глубочайшей мудрости — и миром возвысившегося, человека. Истина, ужасающий образ которой принес в мир Дионис, стала, как божественная мудрость, вновь неузнаваемой: видимость того мира, мира богов не была больше прекрасной видимостью, она оказалась несправедливой, пугающей и т.д. Человек верил в правду богов; красота снова стала делом человека.

з [26]

к *Хозфорам*

з [27]

Древний дифирамб был чисто дионисийским: и он действительно превратился в музыку. Теперь к нему прибавилось аполлиническое искусство: оно порождает актера и танцора, оно подражает опьянению, оно вводит сцену и всеми средствами искусства стремится достичь господства: прежде всего посредством слова, диалектики. Музыку оно превращает в служанку, в *ἡδύσμα*¹: — — —

¹ Приправу; украшение (*зреч.*).

3 [28]

Опьяненный человек как произведение искусства без публики. Что воспринимает произведение искусства? Благодаря чему мы воспринимаем произведение искусства? Благодаря познавательной способности и воли одновременно.

3 [29]

Шопенгауэровская гипотеза:

Мир *воли* тождественен с миром *числа*: мир числа есть форма, в которой является воля.

Мир представления праединого — не обладает собственной реальностью, весь этот мир чисел ею не обладает. Но воля — — —

Наш *интеллект соответствует вещам*, т. е. он возник и становился все более *аналогичен* вещам. Он из *того же вещества*, что и вещи, логика и т. д.; он безусловно слуга воли. Он также принадлежит к миру числа.

3 [30]

3. Трагическая мысль

4. Трагическое произведение искусства

5. Комедия

6. Хор.

3 [31]

Проклятие и насмешка.

Ужасное и смешное.

Страх, отвращение, смех.

Пессимизм по отношению к современности.

Извращенное в формах гротеска.

3 [32]

Трагедия есть природная целительная сила, направленная против дионисийского. *Жизнь* должна быть выносима, следовательно, чистый дионисизм невозможен. Ибо пессимизм практически и теоретически нелогичен. Потому что логика — только *μηχανή*¹ воли.

1 Орудие (*греч.*).

з [33]

Каково было намерение воли, которая в конечном счете *едина*? Трагическая мысль, спасение от истины посредством красоты, безусловное подчинение олимпийцам, проистекающее из самого что ни на есть ужасного знания — вот что теперь внесено в мир. Тем самым воля опять обрела новую возможность быть. *Сознательное* воление жизни в индивиде, согласно трагической мысли, конечно, не непосредственное, а возможное посредством искусства.

Вот почему теперь приходит новое искусство, приходит трагедия.

Лирика до Диониса и путь к аполлонической музыке.

Очарованность: *страсть* звучит, в противоположность *действию* эпоса: «образ» аполлонической культуры представленный благодаря очарованию человеком.

Образов больше нет, есть метаморфозы. Все чрезмерное должно изжить себя в звучании.

Человек должен содрогаться от ужаса перед лицом истины. Надо добиться *исцеления* человека. Стать спокойным, выпустив бешенство, почувствовать тоску по иллюзии, содрогнувшись от ужаса.

Мир олимпийских богов меняется и становится *этическим* миропорядком. Бедный человек простирается перед ним ниц.

з [34]

Наша школьная система под влиянием средневековых воззрений, вообще вся наша система образования.

з [35]

Дионис и Аполлон.

Трагическая идея и музыка.

з [36]

Музыка становится словом. Аполлон как предсказатель. Истина и Аполлон взаимно сближаются. Век семи мудрецов. Рождение диалектики. Уничтожение трагедии диалектикой: грек живет дальше как *ἄνθρωπος θεωρητικός*¹. Диалектика как искусство «иллюзии» уничтожает траге-

¹ Человек созерцающий; человек размышляющий (*греч.*).

дию. «Иллюзия истины», «искусство понятий» как «образов вещей». У Платона высшее превознесение вещей как праобразов, т.е. мир предстает всецело с точки зрения глаза (Аполлона).

3 [37]

Кажущееся, светящееся, свет, цвет. Как единичные вещи относятся к воле, так прекрасные вещи – к единичным. Тон рождается в ночи. Мир иллюзии запечатлевает индивидуализацию. Мир звучащих тонов устанавливает связи: вероятно, он ближе к воле. *Тон: язык гения рода.* Тон как голос, влекущий в бытие. Оознавательный знак, символ сущности. Голос страдания, когда бытие под угрозой. Мимика и тон: то и другое символы движения воли.

3 [38]

- I. Античная драма и новая. Страдание и деятельность основные противоположности, там происхождение из лирики, тут из эпоса. Там слова, здесь игра мимики. Возможно, надо исходить из дефиниции Аристотеля (Берней)
- II. Происхождение (Эпихарм, Лоренц).
- III. Музыка в драме (Гендель, Гервинус)
- IV. Драма в сравнении с другими поэтическими жанрами (комедия и трагедия и сатирическая драма. Пиндар. Цикл)
- V. Язык в трагедии (Герт.) краткий обзор диалектов.
- VI. Влияние античной драмы, подражание ей. Опера. Французская трагедия. Гёте. Шиллер.
- VII. Три трагических поэта древности. (Аристофан. Государственный экземпляр. Александринец.)
- VIII. Жизнь Софокла.
- IX. Эсхил и Софокл. Тетралогия.
- X. Софокл и Еврипид. Сократизм.
- XI. Семь пьес Софокла.
- XII. Религиозно-нравственные взгляды у Софокла. Судьба.
- XIII. Анализ предпосылок Oedipus rex¹.
- XIV. Предварительные замечания по метрике.

¹ Эдипа-царя (лат.).

3 [39]

Сократ и греческая трагедия.
Сочинение
Фридриха Ницше.

3 [40]

Аполлиническая музыка — по ритмической значительности родственна изобразительным искусствам.

Молчание души никогда не было целью аполлонической музыки, скорее педагогическое влияние.

Вопреки этому оргиастическое воздействие музыки.

В характере различных *гамм* инстинктивно обнаруживает себя ГАРМОНИЯ.

3 [41]

Музыка и трагическая мысль.

3 [42]

Религия для жизни: совершенно имманентна: религия красоты как расцвет, не ущербность.

Ни пессимисты, ни оптимисты.

Ужасающее.

(Бегство от мира). Трагическая мысль, взятая на фоне эпоса, противоречит религии: совершенно новое знание: в чистом виде у Софокла. Его характер.

Откуда эта новизна? Дионисийская музыкальная лирика: ничего, кроме как искомая, точнее определенная в понятиях музыка.

Музыка, выбившаяся из трагического материала — более не прекрасное объясняется, а мир: потому из музыки вырывается трагическая мысль, которая противоречит красоте.

3 [43]

Поклонение вину, т.е. поклонение наркотизму. Это есть идеалистическое начало, путь к уничтожению индивида.

Удивительный идеализм греков в поклонении наркотизму.

3 [44]

Рабство *варваров* (т.е. нас).

Разделение труда как принцип варварства, господство механизма. В организме нет отделяемых частей.

Индивидуализм Нового времени и противоположность этому в древности. Совершенно отъединившийся человек слишком слаб и попадает в оковы рабства: напр. науки, понятия, порока.

Рост культурных знаний не делает организм сильным, скорее он делает его слабым. Но непрерывная деятельность вне познания.

Наивность древних в разграничении рабов и свободных: мы жеманны и заносчивы: наш рабский характер.

Афиняне были совершенны, ибо всесторонне деятельны, границы потребностей не были такими узкими. Но все эти потребности были *общие*.

3 [45]

Греческий мир был цветением воли. Откуда вошли в него разлагающие элементы? Из самого цветения. Из колоссального чувства прекрасного, которое поглотило идею истины. Трагическое мировоззрение стало пограничной точкой равновесия: красота и истина уравнивали в нем друг друга. Первоначально трагедия означала победу красоты над познанием: жуткое ощущение надвигающегося потустороннего мира вызывается средствами искусства, и тем самым удается избежать его чрезмерного разрушительного воздействия. Трагедия — это клапан мистико-пессимистического познания, управляемый волей.

3 [46]

Сущность музыки как сущность мира — пифагорейское воззрение.

Поэтическое искусство.

3 [47]

Враждебность Платона по отношению к искусству есть нечто чрезвычайно значительное. Его педагогическая тенденция, движение к истинному дорогой знаний не имеет большего врага, чем прекрасная видимость.

3 [48]

Гёте говорит: в мировой литературе немец теряет больше других.

3 [49]

Человек становится человеком только тогда, когда он играет, говорит Шиллер: мир олимпийских богов (и греческая культура) это демонстрируют.

3 [50]

Возникновение поэзии для чтения, зафиксированное Платоном (в *ἄνθρωπος θεωρητικός*¹).

3 [51]

Пессимизм есть следствие познания абсолютной нелогичности мирового порядка: сильный идеализм бросается в бой с нелогическим под знаменем абстрактного понятия, напр. истины, нравственности и т. д. Его победа в том, что нелогичное провозглашается видимостью, несущественным. «Действительное» — только *ἰδέα*².

— «демоническое» Гёте! Это «действительное», «воля», *ἀνάγκη*³.

Умирающая воля (*умирающий Бог*) распадается на индивидуальности. Его всегдашнее стремление есть утраченное единство, его *τέλος*⁴ — всё больший распад. Всякое завоеванное единство — его триумф, прежде всего это искусство, религия.

В каждом явлении утверждает себя высший инстинкт до тех пор, пока оно не переходит во власть *τέλος*.

3 [52]

Основание высшего трибунала человечества: платоновское государство стало реальностью. Но из него изгнано искусство. Теперь оно хочет овладеть им.

1 Человеке созерцающем; человеку размышляющем (*греч.*).

2 Идея, идеальное начало (*греч.*).

3 Неизбежность, необходимость (*греч.*).

4 Конца, смерти (*греч.*).

3 [53]

- §. Телеология трагедии для эллинизма.
- §. Происхождение и отношение к лирике и музыке.
- §. Упадок и переход к *романтической* драме.
- §. Единство
- §. Хор.
- §. Против Аристотеля.
- §. Культ Диониса и Аполлон (идеализм греков).
- §. Эллинистическое мировоззрение.
- §. Художник.
- §. Поэтическая справедливость.
- §. Наркотизм.

3 [54]

Прекрасное совершенно не участвует в мире *музыки*.

Ритмика и гармония – вот основные части, мелодия только аббревиатура гармонии.

Просветляющая сила музыки, от которой все вещи выглядят преображенными.

3 [55]

Уничтожение мира познанием! Пересоздание на основе усиления бессознательного! «Глупый Зигфрид» и знающие боги! Пессимизм как абсолютная тяга к небытию невозможен: только к лучшему бытию!

Искусство – надежный позитив по отношению к вожденной нирване. Вопрос стоит только для идеалистических натур: покорение мира позитивной деятельностью: во-первых, наукой, как разрушительницей иллюзии, во-вторых, искусством, как единственно оставшейся формой существования, ибо ее не может разрушить логика.

3 [56]

Сократ и греческая трагедия.

3 [57]

Эпическое повествование –
 путь к изобразительному искусству. {
 Лирика – путь к музыке. } Через идею

Драма — путь к музыке — через изобразительное искусство.

Путь к изобразительному искусству — через музыку.

з [58]

Сновидение — образец природы для изобразительных искусств.

Восторг (опьянение) — для музыки.

з [59]

Главный вопрос: как могла существовать у эллинов трагедия? Почему у афинян? Почему она пришла в упадок?

з [60]

Единственная возможность жизни — в искусстве. Иначе отказ от жизни. Полное уничтожение иллюзии есть инстинкт научного знания: не будь искусства, верх одержал бы квиетизм.

Германия, где живет оракул искусства. — Цель: государственная организация искусства — искусство как средство воспитания — отказ от *специфически* научного образования.

Растворение еще живых религиозных чувств в сфере искусства — такова практическая цель. Сознательное уничтожение художественного критицизма путем усиления художественных *посвящений*.

Таков инстинкт, заложенный в немецком идеализме. Итак: освобождение от чрезмерной власти *ἄνθρωπος θεωρητικός*¹.

з [61]

Празднества предполагают инстинкты: позднее они теряют свой настрой вследствие условностей и привычки, упадка сил.

Весенние праздники как праздники свободы и равенства, воссоединения с природой.

¹ Человека созерцающего; человека размышляющего (*греч.*).

3 [62]

Эллин — ни оптимист, ни пессимист. Он по существу муж, который действительно видит ужасное и не обманывает себя. *Теодицея* не была эллинской проблемой, потому что творение мира не считалось деянием богов. Великая мудрость эллинства в том, что и боги считались подвластными *ἀνάγκη*¹. Мир греческих богов — это развевающееся покрывало, которое скрывает самое страшное.

Они — художники *жизни*. У них есть свои боги, которые нужны им, чтобы жить, а не чтобы прятаться от жизни.

Важен *идеализм живущих* по отношению к *жизни*.

Крест, украшенный розами, как у Гёте в «Тайнах».

3 [63]

Каким образом греческое искусство идеализировало *женщину*.

3 [64]

Мифологический инстинкт не исчезает: он находит себе выражение в системах философов, теологов и т. д.

3 [65]

Ослабленные манифестации мифологического инстинкта.

Где была трагедия до ее рождения? — Напр. в сказаниях об Эдипе, Ахиллесе и т. д..

3 [66]

Против Аристотеля, который рассматривает *ῥῆσις*² и *μέλος*³ лишь как элементы *ἡδύσματα*⁴ трагедии: и тем уже вполне санкционирует драму для чтения.

3 [67]

История христианства.

Буддизм.

Итальянское путешествие.

1 Неизбежности, необходимости (*греч.*).

2 Сценическую обстановку (*греч.*).

3 Музыкальную композицию (*греч.*).

4 Украшения (*греч.*).

Музыкальная драма в Байрейте.
 Греческая философия: доплатоники.
 Платон.
 Геродот.

3 [68]

*ὑποκριτής*¹ есть «объясняющий», «толкователь», дифирамбический хор прерывался разъясняющим рассказом, чтобы указать на причины и предысторию оргиастического возбуждения. Отсюда актерская *δρᾶμα ὑποκρίεσθαι*². Аристотель, Риторика, III 1, 3.

Курциус определяет это как *ἀγωνιστής*³, причем *после* хора. Р. Муз. 22, 515.

3 [69]

Греческое Просвещение: посредством путешествий.
 Геродот: как много он видел!
 Реконструкция драмы и жизни его эпохи, исходя из его сравнений.

3 [70]

Имя: музыкальная драма непригодна (после Рихарда Вагнера).

3 [71]

Введение: «светлое, материалистическое эллиновство», о котором грезят новые авторы — опровергнуть его!

Трагедия и трагическое мироощущение: лишь однажды национальное!

Великие *μελαυχολικοί*⁴.

Горгона и медуза.

3 [72]

Учение о познании достигает кульминации у элеатов.

1 Актер (*греч.*).

2 Исполнение сценического произведения, игра на сцене (*греч.*).

3 Агонист, актер (*греч.*).

4 Меланхолики, безумцы (*греч.*).

3 [73]

СОКРАТ И ИНСТИНКТ

I. К этике.

Мораль на службе у воли. Невозможность пессимизма. Понятие о дружбе. Идеализированный половой инстинкт. Понятийный морализм. Течения аскетизма в эвдемонистических понятиях: и наоборот (в иудейско-христианском мире). Самодостаточный идеализм (Гераклит, Платон). Стоицизм как суверенитет сознания. Пословица.

II. К эстетике.

Искусство на службе у воли. Музыка и поэзия. Понятие единства и рельеф. Гомеровский вопрос. Сократизм в трагедии. Платоновский диалог. Цинизм в искусстве. Александрийская школа. Эстетика Аристотеля. Моралистическая точка зрения Платона. Экстатическое художничество греков.

III. Религия и мифология.

Монизм из бедности. Победа иудейского мира над ослабленной волей греческой культуры. Мифологическая женщина. Пессимизм и судьба мифологии. Эпоха отвратительного в мифологии. Дионис и Аполлон. Бессмертие. Обожествление индивида (Алкивиад, Александр). Мифологические прообразы платоновской идеи (проклятие пола и т.д.). *Principium individuationis*¹ как состояние ослабленности воли.

IV. Учение о государстве, законы, народное образование. *ἀνθρώπος θεωρητικός*² и его телеология. Музыка как государственное средство. Учитель. Жрец. Тра-

1 Принцип индивидуации (лат.).

2 Человек созерцающий; человек размышляющий (греч.).

гики и государство. Утопии. Рабство. Женщина. Геродот и заграница. Путешествия. Эллинские иллюзии. Месть и право. Греки как завоеватели и победители варварских состояний (культ Диониса). Пробудившийся индивид.

3 [74]

Художник как учитель.

Эллиньство, единственная форма существования, в которой можно жить: ужасающее под маской прекрасного.

Полемическая сторона: против нового греческого (Ренессанс, Гёте, Гегель и т.д.).

3 [75]

Платоновский диалог как прародитель *поэзии для чтения*: эпос для чтения, драма для чтения, — —

3 [76]

«Эллинское», начиная с Винкельмана: сильнейшая поверхностность. Затем христианско-германское зазнайство, иллюзия полной преодоленности эллинского. Эпоха Гераклита, Эмпедокла и т.д. была неизвестна. Господствовал образ универсального римского эллинства, александрийство. Красота и поверхностность в союзе, даже необходимым! Скандальная теория! Иудея!

3 [77]

Греческая религия выше и глубже всех позднейших; ее союз с искусством. Ее вершина — Софокл: ее цель блаженное существование при пессимистических мыслителях. Трагическое мировоззрение *уникально*, напр. у Софокла (пессимистического *εὐκόλος*¹).

3 [78]

Ценность религий следует определять, исходя из их цели: их *τέλος*² в бессознательной воле.

1 Склонного (*греч.*).

2 Цели (*греч.*).

3 [79]

Сущность немецкого: дисколия с идеалистическим оптимизмом.

3 [80]

Греческое лукавство с его масками.

Значение женщины для древнейшего эллинизма.

Воодушевленность наукой, напр. у пифагорейцев.

3 [81]

Воля с ее колоссальным стремлением к бесконечному существованию сильнейшим образом утверждает все, что обеспечивает длительность существования. Напр. христианство. Мораль. Воля стремится к утопии. Ее помыслы универсальны, единичное ценно для нее лишь постольку, поскольку оно может способствовать существованию. На чистой жажде существования базируется этика. Единственное, что не обязательно подвластно воле — это абстракция, первоначально ее средство, постепенно эмансипировавшееся.

3 [82]

Zónnuxos (= *Διόνυσος* на лесбийско-эолийском диалекте Первоначально видимо, *Διόνυσος*). Это восходит к корню *νέκ*, т.е. *νέκωс*¹, *νεκρός*² и т.д. — песо³.

Дионис — это, по Гераклиту, Гадес.

Изначально вспомогательный культ Зевса.

Zónnuxos означает «*мертвый Зевс*» или «*умерщвляющий Зевс*» — Зевс-охотник = *Заγρεύς*⁴ и *ὤμηστίς*⁵.

3 [83]

Влияние этимологии в народе как исходный пункт в формировании сказаний: собирать «мифы с этимологическим корнем». Но это не единичные случаи. Видимо, в результате *таких этимологий* в языке *значение слова* посто-

1 Мертвый, умерший (*греч.*).

2 Мертвый, умерший (*греч.*).

3 Убиваю (*лат.*).

4 Загрей (*греч.*).

5 Питающийся сырым мясом, сыроядный (*греч.*).

янно смещается. «Развитие значений под влиянием ложных и правильных этимологий» особенно в синтаксисе.

Думаю, что падеж есть *начало* всех синтаксических сочетаний: также и для глагола собственно движущая причина дальнейших трансформаций.

з [84]

Доплатоновские философы.

Мудрый человек у греков.

Анаксимандр. Меланхолия и пессимизм. Родство с трагедией.

Пифагор. Религиозное движение 6-го века.

Ксенофан. Соревнование с Гомером.

Парменид. Абстракция.

Гераклит. Художественное отношение к миру.

Анаксагор. Естественная история небес. Телеология.

Афинский философ.

Эмпедокл. Идеал совершенного грека.

Демокрит. Универсальный познающий.

Пифагореец. Мера и число у эллинов.

Сократ. Воспитание. Любовь } Борьба против

Платон. Универсально агрессивен. } образования.

з [85]

К *образованию*. Платоновское представление.

Рождение — слава — образование.

Связанное с этим сохранение имени в последующих поколениях.

Стремление к продолжению рода, которое тем сильнее, чем богаче материал, предназначенный к дальнейшему развитию.

Потому тот, кто испытывает стремление к продолжению рода, так старается о *красоте*, если он ею овладевает, она освобождает его от большого безумия.

з [86]

Мораль и искусство на службе у воли.

Сократизм в учении о государстве.

в этике

в искусстве.

ἄνθρωπος θεωρητικός¹ в греческом мире и его телеология.

Музыка и греческая поэзия.

Уничтожение мифологии сознанием.

Разрушение народных инстинктов (распадение на все более бледные понятия).

Уничтожение греческой культуры иудейским миром.

Понятие дружбы.

Идеализированный инстинкт пола.

Учитель.

Дионис и Аполлон.

3 [87]

Книга по эстетике.

Книга по этике.

Книга по мифологии и т. д.

Книга по теории государства? Законы. Народное образование.

Понятие единства и рельеф.

Необходимость исторической конструкции.

3 [88]

Сократизм в древней Греции.

Сократ и инстинкт.

Работа по философии истории.

3 [89]

Понятийная моралистика: долг. То, что для отдельного человека складывается в понятие долга, есть в сущности только игра воли.

3 [90]

«Идеализм этики», говоря в чистых категориях, идеализм созерцания (Кант).

3 [91]

Невозможно избежать воздействия воли: как обстоит дело с аскетами? Самоубийством? (Возможно ли оно только в результате опьянения или уничтожения созна-

¹ Человек созерцающий; человек размышляющий (греч.).

ния?) Лишь стремление к счастливому бытию делает возможным самоубийство. Небытие нельзя помыслить. Добродетели абстракции, напр., безусловная правдивость.

Аскетизм — вершина сопротивления природе и в большинстве случаев лишь следствие ущербной природы. Последняя не может заботиться о продолжении ухудшенной расы. Христианство могло одержать победу только в падшем мире.

з [92]

Большинство «жгучих вопросов» классической филологии совершенно *незначительны* по сравнению с вопросом центральным, который, правда, видят лишь немногие. Какая разница, в какой последовательности были написаны платоновские диалоги! Как бессмыслен вопрос подлинности у Аристотеля! Так и метрическое определение *carmen*¹ — нечто малозначительное.

з [93]

Платоновский диалог (относится к платоновскому государству как греческая поэзия к государству афинскому).

Враждебное отношение к искусству.

Идеалистический оптимизм в этике. (Мораль и искусство).

Политические страсти.

Отношение трагиков к государству.

з [94]

Доказательство: для идеалиста существование невыносимо, если отсутствует утопия (в области религии, искусства, государственности).

Великие идеалисты: Пифагор, Гераклит, Эмпедокл, Платон. *ἀνὴρ θεωρητικός*² как просветитель и разрушитель природы и инстинкта. Поэзия понятий. Но Аристотель и Платон хотят быть практиками.

¹ Стихотворения (*лат.*).

² Человек созерцающий; человек размышляющий (*греч.*).

3 [95]

Воля непреодолима: мораль, искусство состоят у *нее* на службе и трудятся только для нее. Возможно, что иллюзия, будто они работают против нее, необходима.

Пессимизм непрактичен и исключает возможность быть последовательным. Небытие не может быть целью.

Пессимизм возможен только в области *понятий*. Чтобы выносить существование, нужна вера в необходимость мирового процесса. Это великая иллюзия: воля удерживает нас в бытии и всякое убеждение обращает во взгляды, которые делают возможным существование. Вот причина, по которой так неискоренима вера в провидение, ибо она помогает выносить зло. Отсюда же вера в бессмертие.

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».

2. Зима 1869–1870 — весна 1870

Из тетради Р I 14b

2 [7] Ср. 1 [110].

2 [8] Ср. 1 [110].

2 [22] *Но единовластие «Илиады» и «Одиссеи» было признано лишь позднее, очевидно, сочинителями киклических поэм* — киклические поэмы — древнегреческие поэмы мифологического содержания, слагавшиеся в послегомеровскую эпоху (VII–VI вв. до н. э.). Киклические поэмы представляли собой суммарную обработку обширных мифологических циклов; единство действия заменялось хронологическим нанизыванием эпизодов.

2 [22] *Точка зрения Велькера* — Ницше имеет в виду книгу Фридриха Готтлиба Велькера «Теогония Гесиода» (Hesiodische Theogonie. Elberfeld, 1865).

2 [30] *Ο διαδοχαί... — διαδοχαί τῶν φιλοσόφων* («Преемники философов» — *греч.*) — труд перипатетика Сотииона, явившийся основным источником для Диогена Лаэртского.

Свида и Гезихий — Свида (Суда) — название византийского толкового словаря греческого языка, содержащего объяснение античных реалий, биографические заметки, цитаты из древних авторов и т.д. Гезихий Александрийский (IV–V вв. н. э.) — автор наиболее обширного греческого словаря периода античности.

3. Зима 1869–1870 — весна 1870

Из тетради Р I 15а

- 3 [1] Ср. 1 [45]; 1 [53].
великие итальянские trionfi—см. прим. к 1 [45].
Чем отличаются мистерии и моралите от греческих дифирамбов— мистерия— западноевропейская средневековая религиозная драма, возникшая на основе литургического действия. Моралите— нравоучительная аллегорическая западноевропейская драма XV–XVI вв., действие в которой сводилось к дискуссиям о христианских добродетелях.
...получили дальнейшее развитие благодаря мелической поэзии— мелическая поэзия— греческая песенная поэзия VII–VI вв. до н. э. Мелические произведения всегда исполнялись в сопровождении музыкальных инструментов.
- 3 [9] *Erga*—"*Εργα καὶ ἡμέραι* («Труды и дни»—*греч.*)— дидактическая поэма Гесиода.
Oedipus Rex—одна из драм Софокла.
- 3 [12] Набросок к «Дионисическому мирозерцанию».
котурны— род сандалий на очень толстой подошве у древнегреческих и римских актеров с целью увеличения роста исполнителя роли.
- 3 [14] Набросок к «Дионисическому мирозерцанию».
- 3 [15] Набросок к «Дионисическому мирозерцанию».
- 3 [16] Набросок к «Дионисическому мирозерцанию».
- 3 [18] Ницше ссылается здесь на работу немецкого философа-идеалиста Эдуарда фон Гартмана (1842–1906) «Философия бессознательного» (*Philosophie des Unbewußten*. 1869).
- 3 [25] Набросок к «Дионисическому мирозерцанию».
- 3 [26] «Хоэфоры», или «Жертва у гроба»— трагедия, вместе с трагедиями «Агамемнон» и «Эвмениды» входящая в состав единственной дошедшей до наших дней трилогии Эсхила «Орестея».
- 3 [27] Набросок к «Дионисическому мирозерцанию».
- 3 [28] Набросок к «Дионисическому мирозерцанию».
- 3 [32] Набросок к «Дионисическому мирозерцанию».

- 3 [33] набросок к «Дионисическому миросозерцанию».
- 3 [35] набросок к «Дионисическому миросозерцанию».
- 3 [36] набросок к «Дионисическому миросозерцанию».
- 3 [40] набросок к «Дионисическому миросозерцанию».
- 3 [49] См. в «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллера (письма 6 и 26).
- 3 [56] Ср. 3 [39].
как у Гёте в «Тайнах» — «Тайны» — стихотворный фрагмент, относящийся к 1789 г.
- 3 [66] См. в «Поэтике» Аристотеля (1450b, 15–19).
- 3 [68] См. в «Риторике» Аристотеля (1403b, 22–26).
- 3 [72] *элеаты* — представители др.-греч. философской Элейской школы (конец VI–V вв. до н. э.). Общим для элеатов было убеждение в том, что чувства дают нам не достоверные знания, а только ложные мнения.
- 3 [79] *дисколия* — (от греч. *δυσκολία*) — придирчивость, брюзгливость.
- 3 [82] *Zónnuξos... Διόνυσος* — диалектные варианты имени Диониса
Zaγρεύς — один из эпитетов Диониса-охотника.