

**РЕВОЛЮЦИЯ**  
**КУЛЬТУРНАЯ**

The word 'РЕВОЛЮЦИЯ' is written in a bold, sans-serif font, tilted upwards from left to right. Behind the letters 'В' and 'Ю' are two stylized lightning bolts pointing downwards and outwards. Below the tilted text, the word 'КУЛЬТУРНАЯ' is written in a 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.

## 6. Конец 1870

6 [1]

- §. 20. Еврипид.
21. Еврипид и Сократ.
22. Сократ и доеврипидовская трагедия.
23. Наука.
24. Единственная возможность науки по сравнению с искусством.
25. Цель воспитания
26. Иллюзия.
27. Идеальность мира.
28. Множественность идей.
29. Единство воли.
30. Греческая веселость и святость.

6 [2]

*Другая противоположность:*

сцена оказывает почести одному миру, жизнь — другому. Там и тут — различные учения.

6 [3]

Как возможно воспитание, если отсутствуют свобода воли, свобода мысли, и мы — только явления?

Возразить на это можно, сказав, что воспитание существует в том же смысле, в каком существует свобода воли — а именно как необходимое иллюзорное представление, как замещающая объяснение абсолютно непостижимого для нас феномена. Следовательно, если воспитания не происходит, этим доказывается, что указанного феномена не существует.

Воспитание способности к трагическому знанию предполагает, следовательно, определенность характера, свободу выбора и т.д. — на практике, но теоретически оно их же отрицает и сразу же ставит эту проблему во главу воспитания. Мы всегда будем вести себя в соответствии

с тем, каковы мы *есть*, и никогда в соответствии с тем, каковы мы должны быть.

У гения есть сила, чтобы опутать мир новой сетью иллюзий: воспитать гения, значит, сделать эту сеть необходимой — путем упорного изучения противоречий.

Трагическое познание есть по отношению к праединой сущности только представление, образ, иллюзия. Но поскольку мы усматриваем противоречие, т.е. несогласованность в этом образе, мы словно переживаем, как сцена, изображающая одержимого мальчика, вызовет трансфигурацию. Быть воспитанным — означает только развернуть свои свойства. Достаточно лишь считать пустыню и муки святых необходимым условием экзальтации.

Развитие гения сказывается обыкновенно в том, что масса опутывается новой сетью иллюзий, под которой она может жить. Таково магическое воздействие гения на низшие ступени. Но одновременно имеет место и восходящая линия, линия, устремленная к гению: она всегда прорывает имеющиеся сети, до тех пор, пока, достигнув гения, не достигает высшей цели искусства.

6 [4]

Ясно, что все явления материальны: вот почему естественные науки имеют абсолютно законную цель. Ибо быть материей, значит, быть явлением. В то же время отсюда вытекает, что естественные науки гонятся за иллюзией, которую они со всей серьезностью рассматривают как реальность. В этом смысле мир представлений, иллюзорных образов и т. п. — это также и природа: в той же степени достойная изучения.

6 [5]

Представление о том, что человек должен спасти себя — как будто бы то, что должно быть спасено в нас — это не сущность мира.

6 [6]

Сократ — научное знание.

Воспитание. Иллюзорные представления.

Праединое, противоречие.

Рекапитуляция. Цель искусства и гения.

6 [7]

Логическое мышление имеет своей целью познание «алогичного центра» мира: так же, как и мораль, есть своего рода логика. Понимание этого делает необходимым прекрасное.

Логическое есть чистая наука о явлениях и относится только к видимости. Уже художественное произведение находится вне его сферы. Прекрасное как отражение логического, т.е. законы логики — объект законов прекрасного.

6 [8]

*Гомеровская ясность духа.  
Метафизика искусства.*

6 [9]

24. Научная картина мира в борьбе с религиозной: новый контраст аполлонического и дионисийского. Преодолим только в искусстве. Философ и мистик (искусства могут развиваться, присоединяясь к одному или к другому).

Единственное искусство, выходящее за эти рамки, — музыка; театр мира и прасилы (веселость предисловия). Описание трагического человека.

25. Воспитание между этими картинами мира: убеждение в необходимости иллюзии есть целительное средство.

26. Филолог, т.е. учитель.

6 [10]

*Искусство и наука.*

6 [11]

Как может Сократ заниматься музыкой?

1. Хотя он все губит.
2. Веселость Сократа в платоновском «Симпозиуме», его ирония.
3. Свойственная ему разрядка весельем (как в художественных произведениях).
4. Причина веселья — коррекция мира.
5. Художественная и научная коррекция мира.
6. Научная тенденция к истине.
7. Иллюзорные представления.

8. Механизм перехода науки в искусство.
9. Научное воспитание. «Освобождение от инстинктов».
10. Идеальный учитель в науке — аполлонический.
11. Мистик и святой.
12. Борьба мистики с наукой — Дионис и Аполлон.
13. Музыка и драма.
14. Трагический человек. — Сократ, занимающийся музыкой.

6 [12]

Тот, кто на самом себе почувствовал наслаждение созерцательного познания, тот, кто видел, как оно стремится захватить в свой широкий круг весь мир явлений, не знает более сильного стимула к существованию, чем жажда довести это завоевание до конца и соткать непроницаемую сеть. Тому, кто настроен так, образ платоновского Сократа служит *вознаграждением*, воплощением совершенно новой формы *счастья в существовании*.

Теоретический гений как разрушитель эллинского, аполлинического искусства: этому препятствуют картины мира, созданные философией и христианством, религией, вообще силы инстинкта: на руинах разрушенного искусства расцветает мистика. Против иллюзорных представлений: им противостоят новые картины мира, которые затем вновь подвергаются логическому разрушению и требуют новых построений. Все мощнее фундамент, все более выверена постройка, все большие мыслительные комплексы, вовлекаемые в работу, — вот мировая миссия эллинства и Сократа. Кажется, что миф все больше исключается. В действительности он становится все глубокомысленнее и великолепнее, ибо все значительнее познанные закономерности. Это требует мистической концепции. Но затем сама мощь логического мышления выталкивает на поверхность противоположную силу, которая отныне на тысячелетия сковывает логику.

Борьба двух этих форм искусства: философские образы мира утверждают себя в качестве доказанной истины, религиозные — в качестве истины недоказуемой, а потому данной в откровении. Противоположность теоретическо-

го и религиозного гения. Но возможно согласие: с одной стороны, максимально строгое определение границ логического, с другой — понимание того, что для нашего существования необходима иллюзия.

Такова новая противоположность аполлинического и дионисийского, которая может найти разрешение в трагическом искусстве и в музыке, где достигается цель конфликта. Полная иллюзорность мира, искусство также должно предстать нам в развернутом виде: но оно должно и снова свернуться — Влияние звезд.

6 [13]

1. Теоретический человек, неактивен, причинность, наслаждение логического познания. Новые формы существования. Безграничный аполлинизм, безмерная тяга к познанию, бесстрашие в сомнениях.
2. Разложение иллюзорных представлений.
3. Воспитание.
4. Трагическое познание и искусство (религия).

6 [14]

1. Сократ — противник мистерий, лечит страх смерти познанием причин. Причина, ее предпосылка — обоснованность. Оптимизм диалектики. Вера в то, что понятие схватывает сущность вещи: платоновская идея. Отсюда метафизика логики: тождество мышления и бытия. Предпосылка целей мышления и целей доброго и прекрасного. Веселость.
2. *Иллюзия.*
3. Предпосылка свободы воли. Существует только познание: все действия совершаются по представлениям.
4. Александринизм познания, поход в Индию. Дикий всплеск дионисийства. Иоанн.

6 [15]

1. Механизм аполлинического и дионисийского. Веселость.
2. Гомер, после победы над титанами.
3. Гомер как единый, Гесиод напротив в состоянии соперничества.
4. Элегия и хоровая лирика.

6 [16]

Как и художник, теоретический человек находит бесконечное удовлетворение в наличном и так же как он, защищен от дионисийской мудрости. Если художник каждый раз, когда обнажается истина и природа, задерживает свой взгляд на том, что и теперь, после обнажения, еще остается под покровами, то теоретический человек находит удовлетворение в сброшенных покровах и наслаждается представлением, что он все их сорвал.

6 [17]

1. Феогнид.	с. 45
2. De Laertii Diogenis fontibus	70
3. Analecta Laertiana <sup>1</sup> 1866, 67, 68, 69, 70	16
4. К критике и источниковедению Лаэртция.	45
5. Плач Данаи.	12
6. Certamen <sup>2</sup> . Издание.	22
7. Флорентийский трактат.	16
8. Гомер и классическая филология	24
	<hr/>
	250 страниц.

## Греческая веселость

6 [18]

§. 1. Сон и опьянение.	} Трагическая мысль как новая форма существования. Цель дионисийской воли.
§. 2. Дионис и Аполлон.	
§. 3. Олимпийские боги.	
§. 4. Аполлиническое искусство.	
§. 5. Аполлиническая этика.	
§. 6. Возвышенное и комическое	
§. 7. Эсхил и Софокл.	} Средства эллинской воли достичь своей цели, гения.
§. 8. Греческий раб и труд.	
§. 9. Жестокость в сущности индивидуации.	
§. 10. Греческое государство.	
§. 11. Государство и гений.	
§. 12. Платоновское государство.	
§. 13. Греческая женщина.	
§. 14. Пифия.	
§. 15. Мистерии.	

<sup>1</sup> Об источниках Диогена Лаэртского (*лат.*).

<sup>2</sup> Состязание (*лат.*).

- |   |   |                          |
|---|---|--------------------------|
| §. 16. Эдип.                            | } | Трагические<br>маски.    |
| §. 17. Прометей. Хор. Единство.         |   |                          |
| §. 18. Еврипид и Дионис.                | } | Смерть<br>трагедии       |
| §. 19. Новая комедия.                   |   |                          |
| §. 20. Тенденция у Еврипида.            |   |                          |
| §. 21. Еврипид и Сократ.                |   |                          |
| §. 22. Платон. Еврипид. — Роман. Драма. |   |                          |
| §. 23.                                  | } | Наука<br>и искусство.    |
| §. 24.                                  |   |                          |
| §. 25.                                  |   |                          |
| §. 26.                                  |   |                          |
| §. 27.                                  | } | Метафизика<br>искусства. |
| §. 28.                                  |   |                          |
| §. 29.                                  |   |                          |
| §. 30.                                  |   |                          |

### Греческая веселость.

Предисловие.

Введение.

I. Рождение трагической мысли.

II. Предпосылки трагического художественного произведения.

III. Двойственная природа трагического произведения.

IV. Смерть трагедии.

V. Наука и искусство.

VI. Метафизика искусства.

Гомер.

Язык.

Метрика.

## 7. Конец 1870 – апрель 1871

7 [1]

Прекрасное начинается в любом искусстве только тогда, когда преодолено чисто логическое. Напр. развитие гармонии свидетельствует о таком прорыве от физиологически-прекрасного к высшему прекрасному, ко все более *бесплотной* форме прекрасного.

В каждом языке понятие прекрасного развивается из разных первичных значений, напр. из значений «чистое» или «сияющее» (противоположности – «грязное» и «темное»).

7 [2]

Гениальное чувство пропорции, сформировавшееся в греческом языке, в музыке и в пластике, обнаруживает себя в нравственном законе меры. Дионисийский культ прибавляет к этому *ἀλογία*<sup>1</sup>.

7 [3]

Эллинский мир Аполлона внутренне преодолевается дионисийскими силами. Христианство нашло себя уже *подготовленным*.

7 [4]

Эллины отводили женщине должное место: из него произошло почтение перед женской мудростью: Диотима, Пифия, Сивиллы, Антигона. Здесь мы вспоминаем о немецкой женщине, как изобразил ее Тацит.

7 [5]

Греки наивны, как природа, когда говорят о рабах. Они *есть* повсюду, где есть культура. Жертвовать культу-

---

1 Беспорядок, иррациональность (*греч.*).

рой во имя схемы кажется мне ужасным. Где люди равны? Где они свободны? Мы уничтожаем братство, т. е. глубокое сочувствие к другим и к себе, поскольку чувствуем себя призванными жить за *счет* других. Мы намеренно обманываем себя, закрывая глаза на то страшное, что заложено в вещах.

7 [6]

Строгое эллинское понятие родины необходимо для большого культурного мира. Горе абсолютистскому государству!

7 [7]

Античный мир гибнет от *ἀνθρώπος θεωρητικός*<sup>1</sup>. Аполлинический элемент снова отделяется от дионисийского, и тогда оба вырождаются. Сознание и глухое желание противостоят друг другу как враждебные, бушующие в одном и том же организме силы.

7 [8]

Эпиграф: «Великий Пан умер».

7 [9]

Появление *Декамерона* во время чумы представляет собой параллель к возникновению мира олимпийских богов на ужасающем фоне.

7 [10]

Враждебный человеку характер первоначального Зевса можно распознать еще в мифе о Прометее.

7 [11]

По Катуллу (Вестфаль 120) у персов *mag* рождается от кровосмешения.

7 [12]

Сладострастие и привлекательность *ужасного* есть действие целебных сил природы.

---

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

7 [13]

*Евангелие от Иоанна* родилось в греческой атмосфере, на дионисийской почве: его влияние на христианство, в противовес иудаизму.

7 [14]

I Рождение трагической мысли.

II Сама трагедия.

III Гибель трагедии.

IV Иоанн.

К этому же: Введение для моих друзей. Назначение искусства.

7 [15]

К II

Женщина.

Раб.

Государство. Война. (Князя как жертвы государства.)

Преподавание.

К IV

Сокрытость трагедии (как мира статуй).

Опьяненная «наука» (на месте «мудрости»).

Великий Пан мертв. Гибель богов.

Трагический человек — Эмпедокл.

7 [16]

Элины думают *о работе*, как мы о деторождении. То и другое считается постыдным, но от этого никто не станет объявлять постыдным результат.

«Достоинство труда» — это глупейшая современная иллюзия. Мечта рабов. Весь мир мучается, чтобы обеспечить себе дальнейшее существование. И поглощающая силы жизненная необходимость, называемая трудом, должна быть «достойной»? Тогда и само существование должно было быть чем-то достойным.

Только труд, совершаемый по свободной воле субъекта, обладает достоинством. Тем самым истинная культурная работа обоснованно связана с беззаботным существованием. Напротив: рабство неотделимо от самой сути культуры.

7 [17]

Идеальное государство Платона потому свидетельствует об особой мудрости, что именно в том, что так бросается нам в глаза, открывается необузданная природная сила эллинской воли. Это действительно образец истинного государства мыслителей, где женщине и труду отведено совершенно правильное место. Ошибка заключена только в сократовском понимании государства мыслителей: философское мышление не может созидать, а только разрушать.

7 [18]

Прославление воли посредством искусства — цель эллинской воли. Тем самым нужно было заботиться о том, чтобы творения искусства были возможны. Искусство есть свободный избыток народных сил, не растраченных в борьбе за существование. Отсюда вытекает *жестокая* действительность *культуры* — она возводит свои триумфальные ворота на угнетении и уничтожении.

7 [19]

Самое страшное из проклятий, ведомых ветхозаветному иудею, — это не вечная мука, а полное *уничтожение*. Псалом 1,6; 9,6. Безусловного бессмертия Ветхий Завет не знает. Худшее из зол — небытие.

7 [20]

Поборник культуры — Прометей разорван коршунами. Влияние искусства, сохраняющее для нас жизнь эпохи, — Атли, игру которого слушают змеи. Если он уронит лиру, змеи его убьют.

7 [21]

Одновременно с высшим расцветом искусства развивается и безгранично требовательная логика науки. От нее умирает трагическое искусство. Священная хранильница инстинктов, музыка, покидает драму. Научное существование — последняя ступень воли: она является более без покровов и в своем истинном облике увлекает в бесконечность своей множественности. Все должно найти объяснение: мельчайшие детали становятся притя-

гательными, и взгляд насильно отрывается от мудрости (художника). Религия, искусство, наука – все только оружие против мудрости.

7 [22]

Эдип, отцеубийца и виновник кровосмешения одно- временно разгадывает загадку Сфинкса, природы. Персидские маги рождались от кровосмесительной связи: то же самое представление. То есть: до тех пор, пока мы подчиняемся правилам природы, она владеет нами и скрывает свою тайну. Пессимист толкает ее в пропасть, разгадывая ее загадку.

Эдип – символ науки.

7 [23]

Как наставница народа античная трагедия могла состояться только служа государству. Вот почему политическая жизнь и преданность государству достигли такой высокой степени, что ими были захвачены и художники. *Государство явилось средством создания художественной действительности*: оттого жажда государства сильнее всего испытывается кругами, чувствующими потребность в искусстве. Это было возможно лишь при условии самоуправления, последнее же мыслимо только при незначительном числе допущенных к управлению граждан. Грандиозный спектакль государственной и общественной жизни играет в конечном счете для немногих: таковы большие художники и философы – которые лишь не должны претендовать на то, чтобы принимать участие в политике, как того требует Платон в Государстве. Для них природа со- оружает колоссальное здание иллюзии, в то время как масса обходится остатками пира гениев.

Государство создается путем жесточайшего порабощения, путем выращивания рода трутней. Высшее назначение государства заключается в том, чтобы из этих трутней возникла культура. Политический инстинкт направлен на сохранение культуры, чтобы не надо было все время начинать сначала. Государство подготовило рождение и понимание гения. Воспитание греков было нацелено на максимум наслаждения *трагедией*. Так же и с языком: он создается гениальнейшим существом для употребления гени-

альнейшими существами, тогда как народ нуждается лишь в незначительной его части, пользуется остатками.

Отдельное, в высшей степени эгоистическое существо никогда бы не пришло к тому, чтобы развивать культуру. Потому имеется политический инстинкт, волею которого эгоизм поначалу усмиряется. Заботясь о своей собственной безопасности, он выступает как поденщик высшей цели, о существовании которой он ничего не знает.

7 [24]

У растений чувство прекрасного просыпается после того, как они отрешаются от дикой борьбы за существование. У людей одним из средств устранения борьбы за существование служит государство (поскольку борьба продолжается на более высоком уровне, как борьба государств, отдельный человек становится *свободным*). Природа воспроизводит себя посредством красоты: это приманка, служащая продолжению рода. — Природа избирает для своего продолжения высшие экземпляры и на них кладет глаз.

7 [25]

Раб. Возникновение государства, варварское право войны.

Развитие единичного из борьбы за существование. Красота растений.

*Силой* политического инстинкта обеспечивается непрерывность культуры.

Природа тоскует по *улыбке*. Государство как требование необходимости и как инструмент разбоя становится вскоре культурным государством. Политический инстинкт тяжело перегружен, отсюда войны и поглощающая силы партийная жизнь. Так инстинкт часто сам оказывается вреден для собственной цели инстинкта.

Тиран (высшая точка политической алчности) как опекун культуры — пример.

Платоновское государство — *contradictio*<sup>1</sup>: оно исключает искусство, являясь государством мыслителей. В основном вполне в *греческом* духе.

---

1 Противоречие (*лат.*).

7 [26]

*Долг*— послушание инстинкту, который является в виде мысли. Обыкновенно мысль неадекватна инстинкту, но содержит *эстетическую* привлекательность: представление, имеющее свойство прекрасного.

7 [27]

Что такое *прекрасное*? — Чувство удовольствия, скрывающее от нас истинные намерения, которые воля имеет в явлении. Чем же вызывается чувство удовольствия? Объективно: *прекрасное* есть улыбка природы, избыток силы и чувство удовольствия от существования: достаточно подумать о растениях. Это девичье тело Сфинкса. Цель прекрасного — соблазнить к существованию. Что же такое эта улыбка, это соблазняющее? В отрицательном смысле: сокрытие необходимости, разглаживание всех морщин и ясный взгляд, в котором отражается душа вещей.

«В каждой женщине видеть Елену», жажда бытия скрывает некрасивое. *Отрицание нужды*, истинное или кажущееся — вот красота. Звук родной речи на чужбине красив. Худшее из музыкальных произведений может восприниматься как красивое по сравнению с отвратительным, в то время как по сравнению с другими музыкальными произведениями оно само будет отвратительным. Так обстоит дело уже и с красотой растений и т. д. Нужно, чтобы потребность отрицания нужды встретила с видимостью такого отрицания.

В чем состоит эта видимость? Буйство, алчность, настойчивое, страстное желание расширить свое присутствие, свою власть не должны быть заметны. Главный вопрос: как это *возможно*? При ужасной природе воли? Только при помощи *представления*, субъективно: благодаря прикрывающей иллюзии, которая предвосхитит удачу жаждущей мировой воли; прекрасное — блаженный сон, отраженный в чертах лица, освещенного улыбкой надежды. Охваченный этой мечтой, этим предчувствием, Фауст в каждой женщине видит Елену. Так мы видим, что индивидуальная воля может мечтать, предчувствовать, иметь представления и фантазии. Цель природы, улыбающейся прекрасной улыбкой своих явлений, — соблазнение к бы-

тию других индивидов. Растение есть прекрасный мир животного, весь мир — человека, гений — прекрасный мир самой праволи. *Творения искусства есть высшая цель воли, стремящейся к наслаждению.*

Любая греческая статуя может учить тому, что прекрасное — только отрицание. — Высшее наслаждение воля получает от дионисийской трагедии, ибо здесь ужасающий лик бытия благодаря экстаическому возбуждению влечет к продолжению жизни.

7 [28]

Платоновская идея есть вещь, включающая отрицание инстинкта (или *видимость* отрицания *инстинкта*).

Благозвучие доказывает, насколько верно положение о негативности.

7 [29]

Трагедия прекрасна, поскольку инстинкт, создающий ужасное в жизни, является здесь в виде художественного инстинкта, с улыбкой, как играющий ребенок. Трогательность и увлекательность трагедии как таковой в том и состоит, что ужасный инстинкт предстает перед нами как художественный и игровой. То же относится к музыке: она есть образ воли в еще более универсальном смысле, чем трагедия.

В других искусствах нам улыбаются явления, в драме и в музыке сама воля. Чем глубже мы убеждены в неблагости этой воли, тем больше захватывает нас игра.

7 [30]

Надо лишь чем-то *быть*, для того, чтобы мир предстал тебе как нечто, чего не должно быть.

7 [31]

Женщина платоновской «Политики». Тут нет никакого прегрешения по сравнению с героической женщиной поэзии, как и по сравнению с афинской женщиной. В них говорит голос природы, в этом смысле они мудры (Пифия, Диотима). Тацит. Мнение, будто бы положение женщины в Греции было неестественным, опровергают

уже великие мужи, ими рожденные. Женщину погубить трудно: она остается равной себе: малостью семейного существа. Мальчик воспитывался государством. Семейное воспитание представляет собой лишь вспомогательное средство на случай, когда государство дурно и не выполняет своей культурной задачи. В нашей культуре преобладает женственность, которая размягчает мировоззрение: греческие мужи жестоки как природа. Иллюзорные представления женщины иные, чем у мужчины: в зависимости от того, какие из них одерживают в воспитании верх, культура имеет нечто женственное или мужественное. Любовь Антигоны к брату. — Для государства женщина — это *ночь*: а точнее, *сон*; мужчина же — *бодствование*. Кажется, она ничего не делает, она всегда одинакова, возврат к целительной природе. В ней дремлет и грезит будущее поколение. Почему культура не стала женственной? Не смотря на Елену, несмотря на Диониса.

Правильное положение женщины: разрыв семейных связей. Разве не хуже мужчине, вследствие тех ужасных требований, которые предъявляет к нему государство? Женщина должна родить и потому призвана к лучшему, что может человек, — жить как растение, *λάθε βιώσας*<sup>1</sup>. Они не работают, трутни по Гесиоду.

7 [32]

1. Кто мог бы усомниться, что весь мир героев существовал только ради Гомера? И что Демодок и Фемий были одиночками?

7 [33]

Слепой певец как символ тех одиночек, которые одновременно жрецы и провидцы.

7 [34]

Женщина.  
Оракул.

<sup>1</sup> Жить незаметно (*греч.*), один из принципов философии Эпикура.

7 [35]

Прекрасное.  
 Воспитание.  
 Трагический человек.  
 Мистерии.  
 Наука.

7 [36]

Одиночки должны быть учителями, духовными родителями нового поколения, производящими на свет новых одиночек.

7 [37]

Национальное государство по сравнению с городом-государством — грубое варварство. В этом ограничении проявляет себя гений, который не ценит массы, но в малом постигает больше, чем варвар в большом.

Краткость существования также есть признак гения.

Под конец сравнение Греции с гением. Рим как типичное варварское государство, где воля не достигает высшей цели. Оно имеет более грубую организацию и более неуклюжую мораль: последняя выступает как оружие и оборонительный вал, ибо иначе столь грубые кулаки в сочетании с извращенными наклонностями разгромили бы все и оставили после себя одни руины. Кто питает почтение к колоссу?

7 [38]

Чтобы женщина дополняла государство, она должна иметь дар предчувствия. В высшей степени — Пифия; там, где даром этим обладают мужчины, они отмечены знаком «одиночки». Слепой Тиресий как ясновидец, Ликург Пифагора как символ: первоначально, видимо, порождения Аполлона. Выражение, которое дает это почувствовать: создаются святыни для Софокла (как спасительного гения).

Одиночки должны рождать новое поколение одиночек.

7 [39]

Женщина как источник зла, Троянской войны и т.д.

7 [40]

Одиночка в целях *государства*—но к этому присоединяется еще одиночка в *мировых* целях, спаянная масса индивидов, человек как произведение искусства, драма, музыка. Государству противостоят мистерии. Это более высокая форма бытия и при уничтожении государства.

7 [41]

Каким образом погибает государственное произведение искусства? От науки. Откуда же она? Отречение от мудрости, недостаток искусства.

Прекрасное.

Священное (как цель учения в мистериях и трагедиях). Анахорет с его видениями. Драма.

Трагический человек—Эмпедокл.

Философ.

Введение. Воспитание. Новый период культуры.

Греческая веселость.

7 [42]

Наука из ораторского искусства, ораторское искусство из политического инстинкта. «Доказательство». Софист навсегда остался типом ученого. Трезвомыслящий человек—вот к кому обращена речь: нужно вызвать интерес.

7 [43]

*Немецкая* женщина обладала способностью дополнять государство: смотри у Тацита. А сегодня она раздетая *рабыня* понятия государства. Сравни с гетерой древности.

7 [44]

Государство, которое не способно достичь своей последней цели, имеет обыкновение разрастаться до неестественных размеров. Мировая империя римлян не представляет собою в сравнении с Афинами ничего величественного. Сила, которая должна вызвать цветение, распределяется между листвой и стволом, которые чванятся величиной и обилием.

7 [45]

Жалкий род нынешних апостолов образования; преступим через него молча: при этом он будет раздавлен.

7 [46]

Если прекрасное основывается на сновидении, то возвышенное — на опьянении. Морская буря, пустыня, пирамида. Свойственно ли возвышенное природе?

Отчего возникает красивый аккорд?

Чем порождается свобода воли, выражения воли?

Избыток воли влечет за собой возвышенные впечатления, перегруженные инстинкты? Жуткое ощущение *безмерности* воли.

*Мефа* воли вызывает к жизни красоту.

Красота и свет, возвышенное и тьма.

7 [47]

*Кант* однажды заметил, что установление природы, согласно которому продолжение рода связано с наличием двух полов, всегда казалось ему удивительным, бездной, в которую не может проникнуть человеческий разум.

7 [48]

Сентиментальные греки не умеют себя выразить, и самовыражение пресекается эллинской волей. Отсюда наивность выражения.

Сентиментальное часто есть результат *сознаваемой* мудрости.

Наивное у Софокла есть часто только старческий опыт сознания, представляющего примитивную точку зрения.

Эсхил сентиментальный.

Наивное — это всегда недостаток. Это детское в гении, с его неколебимой уверенностью и безобидной преданностью себе.

7 [49]

Государства, которые не доходят до искусства, подобны растениям, не имеющим цветов: заменить их нам не могут ни нежные листья, ни упрюгие ветви.

7 [50]

Упомянуть охваченных пляской Св. Иоанна и Св. Витта!

7 [51]

Относительно *государства* разработать – женщина как сон!

7 [52]

Так же, как природа связала деторождение с существованием двух полов, она связала и высшее рождение, рождение произведений искусства вообще с индивидуацией.

7 [53]

*οὐδεὶς μούμενος ὀδύρεται*<sup>1</sup>. – Благодаря чему эллинская воля выводит человека из под власти страдания, связанного с существованием?

Благодаря силе всех инстинктов жизнь эллинов была богаче страданиями. Каково было противоядие!

7 [54]

Откуда нестигаемость, твердый взгляд Фидия? Гомера?

Непреклонная метафизика, но приберегаемая для торжественных моментов: в ней исчезал весь мир богов.

Цель государства: Аполлон. Цель бытия: Дионис.

7 [55]

Загрей как индивидуация. Деметра снова ликует в надежде на новое рождение Диониса. Эта радость – провозвестница рождения гения – и есть эллинская веселость.

7 [56]

Орфей, антимифологичен, связан с буддизмом.

Пифагор, как и Гераклит, отвергает дионисийские оргии.

<sup>1</sup> Никто из сильных не огорчается (*греч.*).

7 [57]

Уверенность эллинского художника опирается на неотменяемую метафизику. В этом *наивность*, противоположная сентиментальности (здесь опора подгнила).

На основе этой уверенности развивается *мышление*.

7 [58]

Необходимые противоречия в мышлении, позволяющие жить. Логическое мышление с его томлением по науке создает новую форму существования.

Чистое мышление стремится все объяснить и лишено активного преобразующего действия. — Наука есть *μηχανή*<sup>1</sup> воли, для того, чтобы удерживать на расстоянии массу экспериментов и новаций.: *ἄνθρωπος θεωρητικός*<sup>2</sup> — враг искусства мистерии является *хранителем* древности: заключено ли в этом намерение воли? Продлить существование великих произведений искусства?

7 [59]

Магическое воздействие человека на природу.

7 [60]

В первых главах следует указать на позднейшие модификации.

7 [61]

Индивидуация — затем надежда на возрождение единого Диониса. Тогда все будет Дионисом. Индивидуация — это мука бога — ни один посвященный не скорбит больше. Эмпирическое существование есть нечто, чего не должно быть. Радость возможна в надежде на это восставление. — Искусство и есть такая прекрасная надежда.

*Διόνυσος ὠμηστής*<sup>3</sup> и *ἀγριώνισι*<sup>4</sup> = *Ζαγρεύς*<sup>5</sup>. Ему в жертву Фемистокл приносит перед битвой при Саламине трех юношей.

1 Орудие, инструмент (*греч.*).

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

3 Дионис Сыроядный (*греч.*).

4 Агрионий («Дикий», «Яростный») (*греч.*).

5 Загрей (*греч.*).

7 [62]

Высшая аполлиническая подготовка заключается в светлом, умеренном характере его этики. *Наука* есть следствие. Ослабление ужасающего в бытии. Строгое сведение человека к мере. Его цель – художник-жрец. Пифагор типичен: эпический поэт. – Итак, одиночки Аполлона – жрецы поэтического искусства. Трагедию из Аполлона объяснить невозможно.

Мистерии – новый механизм. Здесь не было ослаблено удивление перед бытием, на него горько жаловались, потому что бог был растерзан. Мощная метафизика снова возвращала, наконец, радость на лица.

7 [63]

Первые главы – только прелюдия.

7 [64]

Аполлинический одиночка вне государства – *ἄνθρωπος θεωρητικός*. Перегруженный аполлинический инстинкт – переступает через искусство.

Дионисийский одиночка вне государства – анахорет. Перегруженный дионисийский инстинкт – переступает через искусство.

Сущность прекрасного.

Сущность трагического.

Представление – противоположность саморастерзанию – самонаслаждение – возможно лишь посредством саморасщепления. Абсолютное наслаждение – красота. Наслаждение в растерзании – возвышенность чувства.

Введение. Греческая веселость.

7 [65]

Воспитание.

*Простые* греки.

«Задумчивые».

Прелюдия. Постепенное выступление эллинского из-под покровов.

7 [66]

В заключение: связать с *Винкельманом*: Объяснение простоты и достоинства греков.

7 [67]

Это, видимо, самый отчужденный взгляд, в котором повинно именно это время войны и побед. Современное отшельничество, совместное существование с государством невозможно.

7 [68]

Потребность в совершенном произведении искусства.

7 [69]

Кто хоть однажды испытал что-либо подобное по отношению к произведениям Вагнера, пленен навсегда. Но таких немного, что нас не удивляет.

7 [70]

Вершина: объединение Диониса и Аполлона. Но затем отдельные принципы снова развиваются в различных направлениях. Сократ. Еврипид. Платон.

7 [71]

Природа не предмет сентиментального интереса.

7 [72]

Соседство Аполлона и Диониса только на короткое время — время произведений искусства. Затем оба инстинкта нарастают — чем решительнее радикализм мышления, тем больше развивается дионисийское. Абсолютное государство, абсолютная музыка, абсолютная наука (Рим, христианство, Аристотель), растения без цветов. Александр — абсолютное государство, Аристотель — абсолютная наука (абсолютный гений мистики).

Рождение гения требует колоссальной предварительной работы, с другой стороны, сила воздействия этих подготовленных влечений неизмерима.

В какой-то момент подготовленные инстинкты должны получить абсолютную свободу. Тогда воля делает бесчисленные пробы, прежде чем это принесет плоды. Воззрения Эмпедокла. Улыбка на устах Деметры.

7 [73]

Следует назвать софистов.  
Под конец цель представления.

7 [74]

Реформа изучения древности. Винкельман.

Изучение языков, это я понимаю. Но филолог-классик не должен быть только человеком науки: он должен быть типичным учителем. Или он должен быть чем-то меньшим: простым коллекционером, который должен тогда смириться с тем, что более смелый ум отберет у него им собранное. Эстетическая критика – глупость!

Чему вообще можно учить!

Как можно быть «учителем»! Греческие философы – наши образцы. Призыв к моим друзьям. – Если филология – это не мелочная лавка и не лицемерие, то она не может дальше существовать в круге старых понятий. «Лессинг» невозможен надолго.

7 [75]

Языковедение не хочет иметь ничего общего с классической филологией. Только половинчатые натуры ищут компромисса.

«Надобно иметь влечение к древним», к чему я должен добавить: но не слишком сильное. Иначе точно не станешь филологом-классиком. В этом смысле я предостерегаю от филологии.

7 [76]

Упомянуть следует также и педерастию древних как необходимое следствие перегруженности инстинкта.

7 [77]

Происхождение языка.  
Гомер и Гесиод.  
Классическая филология.  
Ритмика.  
Платон.

*От Гомера до Сократа*  
Исследование по эстетике.

Предисловие — К Рихарду Вагнеру.

Гл. 1. Гомер.

Гл. 2. Происхождение лирики.

Гл. 3. Сократ и трагедия.

Гл. 4. О возрождении греческой древности.

Когда Фридрих Август Вольф утверждал, что *рабы* необходимы в интересах культуры, это было одно из сильных открытий моего великого предшественника, для понимания которого у других не достает твердости.

Абсолютная мистика, хотя она получает имена и импульсы с Востока, представляет собой, как об этом свидетельствует Евангелие от Иоанна, несомненный продукт того же греческого духа, из которого родились мистерии.

Эдип-маг и Сфинкс-мудрец как цель мистерий (просветление после растерзания).

Оракул (боги *знают* о его страшной судьбе).

Эдип доверяет *политическому инстинкту*, говорящему, что он должен быть уничтожен.

Женщина.

Эдип символически страдает в угоду воли: и так каждый герой есть символ Диониса. Геллерт, «для которого у того не много ума» и т.д. Это *типично* для античных фигур, за ними стоит божество.

Как погибает драма, соседство Аполлона и Диониса?

Характеры утрачивают связь с богом.

Вакханки — Дионис как *ἀγριώνισι ὠμηστήσι<sup>1</sup> и μελιχίος<sup>2</sup>*.

Протест против сократизма (о жертве Фемистокла).

<sup>1</sup> Дикий (яростный) сыродный (*греч.*).

<sup>2</sup> Медовый (*греч.*)

Цель существования никогда не будет познана, вместо нее снова и снова конечные цели. Это аполлиническое, вклиниваются все новые иллюзорные представления. С другой стороны, это бог, который страдает, Дионис. Эпические герои как страдающие.

7 [82]

Красота наступает, когда отдельные инстинкты движутся параллельно, но не против друг друга, это наслаждение для воли.

7 [83]

Прометей – один из титанов, растерзавших Диониса, потому он вечно страдает, как и его творения, и бунтует против Зевса, предчувствуя грядущую мировую религию. Только благодаря тому, что бог растерзан, благодаря труду титанов возможна культура, род титанов продолжается благодаря разбою. Прометей, растерзавший Диониса, одновременно отец прометеевского человека.

7 [84]

В такой мир вступает Сократ – аполлинический одиночка, который снова, как Орфей, выступает против Диониса и которого самого разрывают менады. Его смерть обусловлена не причинами, а чувствами: пусть причины находят несчастные. Но все же он победил. К нему восходит упадок трагедии.

Единство трагедии.

7 [85]

Аполлон, Дионис.

Божественные миры.

Трагическая мысль.

Раб.

Государство.

Женщина. Оракул.

Мистерии.

Эдип, Прометей, Вакханки.

Еврипид.

Сократ.

Наука.  
Красота.  
Святость.  
Воспитание.

7 [86]

Всякая наука направлена на *иллюзию*, поскольку она крепко держится за индивидуацию и никогда не признает сущностного единства. В этом смысле она аполлинична.

7 [87]

«Когда у детей будут мудрые головы».

7 [88]

1) Я мог бы себе представить, что с немецкой стороны война велась для того, чтобы вызволить из Лувра Венеру, словно вторую Елену. Это было бы пневматическое толкование войны. Эта война стала посвящением в прекрасную античную неподвижность бытия — начинается серьезное время — мы верим, что оно будет таким и для *искусства*.

7 [89]

Греки до сих пор влияют на нас только одной стороной своего существа.

7 [90]

1) *Гармония* без внутренней необходимости, без ужасающей подоплеки — этого ищут наши «греки» у древних!

7 [91]

Не бывает прекрасной поверхности без страшной глубины.

7 [92]

1) Прозрачность, ясность, определенность и кажущаяся поверхностность греческой жизни напоминают прозрачную морскую воду: дно кажется намного выше, кажется, что море мельче, чем на самом деле. Именно это создает впечатление большой ясности.

7 [93]

Большее спокойствие и определенность характера есть следствие основательной глубины натуры.

7 [94]

2. В софокловской трагедии *язык* в противоположность персонажам – *аполлинический*. Фигуры на этот язык переводятся. Сами по себе они такая же бездна, как напр. Эдип. В этом смысле софокловская трагедия – до известной степени сколок с греческой сущности. Все, что выходит на поверхность, выглядит очень простым, прозрачным, красивым. Они очень красиво *танцуют* – как в танце величайшая сила содержится потенциально, выражаясь в легкости и богатстве движений, так и греческая сущность внешне – это красивый танец. В этом отношении они – венец природы, которая достигла здесь прекрасного.

Мотивировка трагедии чисто аполлиническая. Диалог – главная опора аполлинического. Дух музыки все больше указывает на внутреннее пространство. Шиллер о хоре как о сосуде рефлексии.

7 [95]

Прекрасное, драма как видение анахорета.

7 [96]

Сократ как противник мистерий: закликает страх смерти *причинами*.

7 [97]

*Прочность формы* – аполлиническое следствие: выверенность мотивации, причин.

2. Ход мистерии переводится в *аналогичный сон*, а сон еще раз пересказывается *бодрствующими* людьми. Хор говорит на языке сновидения.

Подобно тому, как анахорет, созерцая явления мира как таковые, переводит их в знакомых ему персонажей, так и дионисийские фигуры переводятся в аполлинические. Это относится к маскам, Эдипу. Это верно также и для драмы:

*хор*, понятый дионисийски, единство страдающих индивидов

*герой*, в дионисийском плане *одиночка*, наслаждение воли, сам Дионис

единство танцора, певца и поэта, в дионисийском плане высший язык жестов всей природы

единство действия — единство мира, разложение индивидуации

небольшое количество актеров — ибо индивидуация прорвана, есть только один Дионис, максимум два явления

Отсутствие индивидов (индивиды смешны), платоновская идея народного сознания.

7 [98]

Против тощих, пасущихся логиков и ухмыляющихся, полнотелых скептиков.

7 [99]

Вольтер. «Le superflu, comme est nécessaire!»<sup>1</sup>

7 [100]

1. Опровержение мнения, будто цель человечества находится в будущем, например, полное отрицание en masse<sup>2</sup>. Человечество существует не ради себя самого, его цель в его вершинах, в великих святых и художниках, а значит, ни до, ни после нас. Воля стремится к *исцелению*, к высшему, безболезненному наслаждению. Для этого она нуждается в иллюзорных представлениях как в механизмах обмана, поднимающегося до исцеления и произведения искусства.

7 [101]

Маски.

Еврипидовские маски.

Сократ, противник Диониса.

Дионисийско-аполлиническая трагедия.

Наука как аполлинический инстинкт (аполлинический в противоположность искусству).

Прекрасное (исходить из презрения к новым, дурное познание).

<sup>1</sup> Излишнее, как оно необходимо! (*фр.*).

<sup>2</sup> Всего вместе (*фр.*).

Какая форма познания одна может соответствовать искусству? *Трагическая наука*, которая как Эмпедокл бросается в Этну. Знание без *меры* и границ. Этот инстинкт должно рождать даже искусство, как средство *исцеления*.

В этом смысле следует понимать нашу культурную задачу. Уничтожение всех явлений изнеженного либертизма, воспитание для серьезной и жестокой жизни как для путешествия в пустыне. Следить за тем, чтобы не прорвался научный аполлинизм.

Возможность *воспитания*.

Терроризм трагического познания.

«Ах, друзья, не надо этих звуков!» и т.д.

Философская идиллия.

7 [102]

На мир олимпийцев могли разряжаться все скептические мнения. Иначе у Сократа, который отвергает мистерии, в остальном же придерживается Аполлона (как лебеди, Аполлоновы слуги).

7 [103]

«Лессинг» невозможен надолго: до сих пор это идеал.

7 [104]

Странные мечтатели, которые в *отмирании* человечества усматривают торжество и цель воли.

7 [105]

Народные дарования греков на службе платоновской идеи, напр. проклятие пола, государство, дионисийские шествия. Их мифология.

7 [106]

К учению о сне: Лукреций V и Фидий, Геракл, потом Софокл.

7 [107]

Софокл, почитаемый как слуга Асклепия.

7[108]

Сравнение с чумой.

7 [109]

Греческая веселость

С предисловием  
К Рихарду Вагнеру.Сочинение д-ра Фридриха Ницше,  
профессора филологии в Базеле.

7 [110]

Я подозреваю, что вещи и мысли друг другу не соответствуют. Дело в том, что в логике господствует закон противоречия, *может быть* не применим к вещам, которые *есть* нечто отличное, противоположное.

7 [111]

В высших формах сознания восстанавливается единство: в низших оно все больше распадается. Отмена или ослабление сознания есть, таким образом, индивидуация.— Сознание—это, с другой стороны, лишь средство для продолжения существования индивидов. Решение здесь такое: рассматривать интеллект как средство велит иллюзия.

7 [112]

Механизм представлений.  
Философия искусства.  
Религиозное.  
Этика.

7 [113]

1) Из моего идеального государства я бы изгнал «образованных», как Платон поэтов: это мой террор.

7 [114]

Новейшие немецкая продукция в жанре романа как плод гегельянства: первична мысль, которая затем иску-

ственно поясняется на примерах. Таков стиль Фрейтага: бледное общее понятие, подкрепленное парой реалистических словечек. Гётевский гомункулус. Этот сброд, восхваляемый как единственно отвечающий духу времени, создает эстетику из своих слабостей. Гущков, этот неудавшийся философ, трансформирующий деформатор, в общем карикатура *шиллеровского* отношения философии и поэзии.

У Шекспира, когда он передает *мысли*, нередко смазанный, даже намеренно расшатанный образ.

(Анонимная лирика)

7 [115]

Греческая веселость. Германское.

7 [116]

Естественно-прекрасного не существует. Зато есть уродливо-препятствующее и некая точка индифференции. Достаточно подумать о реальности диссонанса, противостоящего идеальности гармонии. Продуктивна, следовательно, боль, которая порождает прекрасное в качестве контр-тона – из той самой точки индифференции. Экцентрический пример – это подвергаемый мучениям святой, который испытывает не боль, а блаженный восторг. Насколько далеко заходит эта идеализация? Она не умирает, растет, образуя мир в мире. Но что, если реальность только боль, и отсюда рождается *представление*? И какова в этом случае природа *наслаждения*? Наслаждение ли это чем-то реальным или только идеальным? И не есть ли вся жизнь, поскольку она есть наслаждение, не что иное, как такая реальность? И какова та точка индифференции, какой достигает природа? Как возможно отсутствие боли? Созерцание есть эстетический продукт. Что же тогда реально? Что есть созерцающий? Возможны ли множественность его боли и индифференции в качестве состояний существа? Что *есть* существо, еще пребывающее в этих точках индифференции? Не объяснимо ли *время*, так же как и *пространство*, исходя из этих точек индифференции? И не отсюда ли истекает также множественность боли?

Здесь важно соотнесение произведения искусства с той индифферентной точкой, из которой оно возникает,

и выведение мира из точки, в которой нет боли. В этом месте создается представление. — Субъективность мира — это не антропоморфная субъективность, а вселенская: мы — фигуры в сновидении бога, которые разгадывают, что ему снится.

7 [117]

Эстетическое наслаждение должно существовать в мире и в отсутствие людей. Яркий цветок, павлиний хвост относятся к тому, из чего они произошли, как гармония к индифферентной точке, т. е. как произведение искусства к своему негативному истоку. То, что там творит, творит художественно, действует в художнике. Что же такое произведение искусства? Что есть гармония? Во всяком случае они так же реальны, как яркий цветок.

Но, если цветок, человек, павлиний хвост имеют негативное происхождение, то они действительно такие же, как и «гармония» Бога, т. е. их реальность — это реальность мира сновидений. Тогда мы нуждаемся в существе, которое продуцирует мир как произведение искусства, как гармонию, воля творит тогда как будто бы из пустоты, *Πενία*<sup>1</sup>, искусство как *Πόρος*<sup>1</sup>. Все существующее есть тогда ее отражение, также и в художественном могуществе. Кристалл, клетки и т.д.

Искусство направлено на преодоление диссонанса: так мир прекрасного, возникающий из точки индифференции, стремится к тому, чтобы интегрировать диссонанс, то, что мешает, в художественное произведение. Отсюда постепенно развивающееся наслаждение минорным тоном и диссонансом. Средством выступает иллюзия, вообще *представление* на той основе, что возникает безболезненное созерцание вещей.

Воля как высшая боль вызывает восторг, тождественный с чистым созерцанием и созданием произведения искусства. Каков *физиологический* процесс? Безболезненность должна где то порождаться — но как?

1 Бедность, недостаток (*греч.*).

2 Выход, средство (*греч.*).

Здесь создается *представление* как средство для высшего восторга.

Мир есть, таким образом, то и другое одновременно, центр как единая, ужасающая воля, представление — как изваянный мир представления, восторга.

*Музыка* доказывает, насколько весь этот мир в его множественности не воспринимается более как *диссонанс*.

То, что страдает, борется, терзает себя — это всегда только *единая* воля: она есть абсолютное противоречие — как праоснова бытия.

Индивидуация есть, следовательно, *результат* страдания, а не причина.

*Художественное* произведение и человек-одиночка есть *повторение первичного процесса*, из которого возник мир, подобно завихрению на волне.

7 [118]

Что есть чувство гармонии? С одной стороны, исключение сопровождающих обертонов, с другой — отсутствие восприятия их в отдельности.

7 [119]

«Serpens nisi serpentem comederit,  
non fit draco»<sup>1</sup>

### **Происхождение и цель трагедии.**

*Эстетическое исследование.*

*С предисловием*

к Рихарду Вагнеру.

Сочинение д-ра Фридриха Ницше  
профессора филологии в Базеле.

Пусть порицают тебя за хорошее и хвалят за плохое:

Если тебе не дается единство, разбей лиру надвое.

Гейббель

---

<sup>1</sup> Змея становится драконом, только если съест змею (*лат.*).

7 [120]

*Трагедия и драматический дифирамб.*

Дионисийское, аполлиническое.

Аполлинический гений и его подготовка.

Дионисийский гений и его рождение.

Двойственный гений.

Опера.

Трагедия. Дифирамб.

Драма: Еврипид.

Шекспир.

Рихард Вагнер.

7 [121]

Растение, которое в неустанной борьбе за существование приносит только жалкие цветы, внезапно дарит нам, после того, как счастливая судьба избавит его от этой борьбы, мгновения прекрасного. О чем хочет сказать нам природа, являя эту внезапно и повсюду прорывающуюся волю к красоте, мы выясним позже: здесь достаточно привлечь внимание к самому факту этого влечения, ибо он поучителен для понимания того назначения, какое имеет государство. Природа напрягает свои силы, чтобы достичь красоты; если она где-то достигнута, природа заботится о ее сохранении и развитии. Этой цели служит чрезвычайно искусный механизм взаимодействия между растительным и животным миром, в котором природа нуждается, когда хочет продлить существование отдельного прекрасного цветка. Подобный же, еще более тонкий механизм я усматриваю в сущности государства, которое по своей конечной цели также представляется мне учреждением для защиты и заботы о *единичном*, о гении, как бы это ни противоречило жестоким обстоятельствам его зарождения и варварским его чертам. И здесь также нам следует делать различие между иллюзорным представлением, к которому мы жадно стремимся, и действительной целью, которую воля преследует посредством нас, может быть, даже вопреки нашему сознанию. Также и в огромном аппарате, которым окружен человеческий род, в дикой неразберихе эгоистических целей речь идет в конечном счете о *единичном*: прав-

да, забота проявляется так, чтобы эти отдельные лица не возрадовались своему исключительному положению. В конце концов они тоже не что иное, как инструменты воли, и должны претерпевать ее воздействие: но *в них есть нечто*, ради чего запускается в ход хоровод светил и государств. Греческий мир и в этом отношении откровеннее и проще, чем другие народы и другие времена: греки вообще имеют то общее с гениями, что они верны и правдивы, как дети. Надо только уметь с ними говорить, чтобы их понять.

Греческий художник обращается своим произведением не к одиночке, а к государству: а государственное воспитание и было, в свою очередь, воспитанием у каждого способности наслаждаться произведениями искусства. Все великие творения как пластики и архитектуры, так и музыкальных искусств, имеют в виду великие, культивируемые государством народные чувства. В особенности трагедия представляет собой ежегодное действо, подготовляемое государством и объединяющее весь народ. Государство служило необходимым *средством* для художественной действительности. Но если эти единичные личности, эти увековечивающие себя в художественном и философском труде одиночки объявляются подлинной собственную цель государственного развития, то следует помнить, какая колоссальная мощь политического инстинкта, в самом прямом смысле патриотического инстинкта, служила обеспечению того, чтобы не прерывался ряд отдельных гениев, чтобы почва, на которой они произрастают, не была разрушена землетрясениями и не утратила своего плодородия. Чтобы мог появиться художник, необходимо паразитическое сословие, освобожденное от рабского труда; чтобы родилось великое произведение искусства, нужна концентрированная воля этого сословия, — государство. Ибо только оно, только его *магическая сила* способна принудить эгоистических одиночек к жертвам и подготовительным трудам, которых требуют великие художественные замыслы. Едва ли не в первую очередь сюда относится воспитание народа, чьей целью является предоставление одиночкам исключительных прав на основе иллюзорного убеждения, будто бы сама толпа

способствует развитию гениев участием в их судьбе, суждениями, образованностью. Здесь повсюду я вижу действие *одной* воли, которая, стремясь к своей цели, к прославлению себя самой в произведениях искусства, оболочивает взоры своих творений иллюзиями, которые намного могущественнее, чем даже голос рассудка, разоблачающего обман. Но чем сильнее политический инстинкт, тем больше гарантирована непрерывность цепи следующих друг за другом гениев, при условии, что слишком *перегруженный* инстинкт не начнет бушевать во вред себе и не вонзит зубы в собственную плоть. Печальным следствием этого становятся войны и борьба партий. Начинает даже казаться, что время от времени воля, верная своей ужасающей природе, нуждается в таких самоуничтожениях, как в клапане. Во всяком случае после таких событий политический инстинкт продолжает, как правило, с новой силой работать над подготовкой рождения гения. Не подлежит сомнению, что, подвергая политический инстинкт греков перенапряжению, природа позволяет увидеть, чего ждет она от этого народа в области искусства: в этом смысле пугающая картина дерущихся партий оказывается чем-то достойным почитания: ибо над грудой теснящихся в яростной схватке тел возносится никогда еще не звучавшая песнь гения.

7 [122]

[...] Правда, во взглядах Платона на женщину имеется черта, которая резко противоречит эллинским нравам. Платон предоставляет женщине всю полноту участия в правах, знаниях и обязанностях мужчин, только рассматривает женщину как более слабый пол, который в любой из этих областей достигнет немногого при неоспоримости прав на участие во всем. Ценность этого странного воззрения также невелика, как и ценность идеи изгнания художников из идеального государства: эти случайные штрихи смело уводят в сторону, как будто дрогнула такая твердая в остальном рука, замутился при взгляде на умершего учителя спокойный взор. В этом настроении он чрезмерно заостряет унаследованные им парадоксы и от избытка любви эксцентрически доводит учение своего наставника до безумной смелости. Но суть того, что Платон как греческий мысли-

тель может сказать о положении женщины — это требование *уничтожения семьи* в совершенном государстве. Не говоря уже о том, что он, стремясь осуществить это требование в наиболее чистом виде, даже упраздняет брак и ставит на его место торжественно предписываемые государством обручения между самыми отважными мужами и благороднейшими женщинами в целях воспитания прекрасного потомства. В главном же своем тезисе он обозначил максимально отчетливо — даже с излишней, оскорбительной отчетливостью — важный способ подготовки эллинской воли к созданию гения. Но по обычаю народа права семьи на мужчину и ребенка были ограничены до минимума: мужчина жил в государстве, ребенок рос для государства и на руках государства. Греческая воля заботилась о том, чтобы культурная потребность не могла найти удовлетворения в изолированности узкого круга. Единичное лицо должно было все получать от государства, чтобы все ему возратить. Соответственно женщина значила для государства то же, что *сон* для человека. В ее существе заложена целительная сила, которая вновь восстанавливает растраченное, благотворный покой, в котором находит свои границы все безмерное, неизменное равновесие, которым регулируется беспредельное, избыточное. В ее лоне дремлет будущее поколение. Женщина состоит в более тесном родстве с природой, чем мужчина и остается равной себе во всем существенном. Культура для нее всегда нечто внешнее, не затрагивающее вечный природный центр, отчего культура женщины могла казаться афинянину чем-то безразличным, даже — если об этом задумывались — чем-то комичным. Если кто-либо готов счесть положение женщины у греков недостойным, а отношение к ней слишком жестоким, то он не должен при этом ориентироваться на «образованность» современной женщины и ее претензии, которым достаточно противопоставить олимпийских женщин заодно с Пенелопой, Антигоной, Электрой. Правда, это образы идеальные: но кто мог бы создать такие идеалы, опираясь на нашу современность? — Далее следует принять во внимание, *что за сыновей* рождали эти женщины, и что это должны были быть за женщины, чтобы родить таких сыновей! Как *мать* эллинская женщина должна была оста-

ваться в тени, потому что этого требовал политический инстинкт с его высшими целями. Она *должна была* жить жизнью растения, в узком круге, как символ эпикурейской мудрости: *λάθε βιώσας*<sup>1</sup>. Опять же в новые времена, при полном распаде государственной тенденции она должна была выступить в роли помощницы: семья как вынужденная помощь государству — вот ее творение. И в этом смысле также и художественная цель государства должна была унизиться до искусства *домашнего*. Отсюда проистекает то обстоятельство, что любовная страсть как единственная всецело подчиненная женщине область постепенно стала определять наше искусство до самых его корней. Точно так же и домашнее воспитание начинает рассматриваться так, будто оно единственно естественное, а воспитание государственное — как проблематическое вмешательство в его права. Все это справедливо, поскольку речь идет о современном государстве.

Сущность женщины остается при этом неизменной, но ее *власть* меняется в зависимости от отношения государства. Женщины действительно могут до известной степени компенсировать пробелы в государстве — всегда оставаясь верными своей сущности, которую я сравнил со сном. В греческой древности они занимали положение, отведенное им высшей государственной волей, и потому были возвышены, как никогда позднее. Богини греческой мифологии — их отражения: Пифия и Сивилла, так же как и сократовская Диотима — это жрицы, их устами глаголит мудрость. Теперь понятно, почему гордое отчаяние спартанки при известии о гибели сына в сражение не может быть басней. Женщина чувствовала себя по отношению к государству в правильном положении: потому она имела больше *достоинства*, чем когда-либо позднее. Платон, еще больше обостривший это положение женщины отменой семьи и брака, питает к ней такое *почтение*, что испытывает удивительное искушение вновь отменить отведенное ей высокое место, провозгласив ее равенство с мужчиной: высший триумф античной женщины, которой удалось соблазнить и мудрейшего! —

---

<sup>1</sup> Жить незаметно (*ερεχ.*), один из принципов философии Эпикура.

До тех пор, пока государство находится в эмбриональном состоянии, роль женщины — *матери* имеет перевес и определяет уровень и явления культуры: подобно тому, как женщина предназначена дополнять распадающееся государство. То, что Тацит говорит о немецких женщинах, — *inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant nec aut consilia earum aspernantur aut responsa neglegunt*<sup>1</sup> — применимо ко всем народам, еще не достигшим действительно государства. В таких состояниях чувствуется еще сильнее то, что все снова и снова проявляется в любую эпоху: что женский инстинкт защиты грядущего поколения необорим и что в нем звучит преимущественно голос природы, заботящейся о сохранении рода. Насколько далеко распространяется эта сила предчувствия, определяется, видимо, большей или меньшей степенью консолидации государства. В неупорядоченных и более произвольных состояниях, когда прихоть и страсть отдельного мужчины увлекает за собой целые племена, женщина неожиданно выступает в роли предупреждающей пророчицы. Но и в Греции существовала никогда не умиравшая забота: а именно, что плодотворно перегруженный политический инстинкт раздробит малые государственные образования в пыль и атомы, прежде чем они достигнут своей цели. Эллинская воля создавала здесь себе все новые орудия, чтобы примирять, сдерживать, предостерегать: такова прежде всего *Пифия*, в которой способность женщины восполнять функцию государства проявляется ярко, как никогда. За то, что такой раздробленный на малые городские общины народ все же в глубочайшей основе представляет собой целое и в раздробленности способен решать заданное его природой — ручательство за это дает чудесное явление Пифии и дельфийского оракула: ибо всегда, до тех пор, пока греческая сущность еще создавала великие произведения искусства, она вещала *одними* устами и как *одна* Пифия. При этом мы не можем удержаться от предположения, что индивиду-

---

<sup>1</sup> Ведь германцы считают, что в женщинах есть нечто священное и что им присущ пророческий дар, и они не оставляют без внимания подаваемые ими советы и не пренебрегают их пророчествами (*лат.*).

ция стоит воле немалых усилий и чтобы добраться до тех самых *одиночек* она *нуждается* в колоссальной иерархической лестнице индивидов. Конечно, голова идет кругом при мысли, что, может быть, воля, чтобы прийти к *искусству*, нисходила в эти миры, звезды, тела и атомы. По крайней мере, тогда следовало бы уяснить себе, что искусство необходимо не для индивидов, но для самой воли: величественная перспектива, на которую мы позволим себе еще раз бросить взгляд позднее.

Но вернемся к грекам, чтобы сказать себе, насколько смешным предстает современное *понятие национальности* по сравнению с Пифией и насколько нелепо желание рассматривать нацию как зримое механическое единство с великолепным аппаратом управления и милитаристской пышностью. *Если* это единство вообще имеет место, то в нем *выражает себя* природа: но более таинственным способом, чем всенародное голосование и ликование газет. Боюсь, в том, как мы толкуем сегодня нацию, выражается отношение к нам природы, которая тем самым говорит нам, что ей нет до нас никакого дела. Во всяком случае, нельзя сказать, что наша политическая воля слишком *перегружена*; каждый из нас должен признать это с улыбкой: и выражением этого оскудения и слабости является понятие национальности. В такие времена гений должен стать *отшельником*: и кто может нам поручиться, что в пустыне его не разорвет лев?

Возвращаясь к предыдущим рассуждениям, мы понимаем, что *Пифия* есть наиболее ясное выражение и общий центр всех тех вспомогательных механизмов, которые приводит в движение воля, чтобы прийти к искусству: в ней, в женщине-прорицательнице упорядочивает себя политический инстинкт, чтобы не исчерпать себя в самоуничтожении и не отлучиться от своей задачи: в ней открывает себя *Аполлон*, еще не как бог искусства, но как исцеляющее, искупляющее, предостерегающее государственное божество, которое удерживает государство на том пути, на котором оно должно встретиться с гением. И открывает себя не только как Пифия, но как подготавливающее и прокладывающее путь божество. Тут и там выступает он в других образах как сам «одиночка», как Гомер, Ликург, Пифа-

гор: тогда знали, почему этим героям посвящался храм и божественные почести. Согласно представлениям греческого народа, Аполлон вновь появляется затем в знакомом образе «одиночки»: как «слепой певец» или «слепой провидец»: слепоту следует здесь понимать в полной мере как символ разьединенности. Посредством столь почетных отражений «одиночки» в седой старине народной жизни заботился Аполлон о том, чтобы взор толпы научился распознавать «одиночку» в настоящем, неустанно стремясь, с другой стороны, к созданию все новых конфигураций новых «одиночек», неустанно защищая их при помощи магических знаков.

Все эти аполлинические предуготовления имеют в себе нечто от характера мистерий. Никто не знает, для кого, собственно, играется колоссальный спектакль о сражающихся царствах, растоптанных народах, трудно и медленно формирующихся нациях. Неясно даже, кто в этой игре мы — участники или зрители. Невидимая рука с тайной целью выводит одиночек из всех этих борющихся, катящихся вперед толп. Но если аполлинический одиночка ни от чего так не оберегается, как от ужасного знания о том, что этот хаос страдающих и раздирающих себя на куски существ имеет свою цель и предназначение, то *дионисийская* воля использует как раз это знание для того, чтобы возвести своих одиночек на более высокую ступень и возвеличить себя в них. Так рядом с этой совершенно завуалированной аполлинически упорядоченной мистерией развивается дионисическая, символ лишь немногим открывающегося мира, о котором можно было все же говорить языком образов перед лицом многих. Это восторженное опьянение дионисийских оргий словно вливалось в русло мистерий; это тот же самый инстинкт, который буждет и здесь, и там, та же самая мудрость, которая и здесь, и там возвещается. Какой же слепец не заметит этого подполья эллинистической сущности в памятниках античного искусства! Та благородная простота и спокойное величие, которые восхищали Винкельмана, остается необъяснимой, если упустить из виду метафизическую мистериальную сущность, действующую в глубине. В ней обретал грек не-

колебимо надежную веру, в то время как олимпийские боги были предметом более свободного отношения, с ними можно было вести игру, в них можно было сомневаться. Вот почему развенчание мистерий представлялось греку главным и кардинальным преступлением, еще более страшным, чем разложение демоса.

7 [123]

Отсюда ясно без дальнейших разъяснений, что только совсем небольшая группа избранных может быть посвящена в высшую тайну, а большие массы навеки остаются в преддверье. И также, что, не будь этих эпоптов последней мудрости, цель почтенного института мистерии осталась бы навсегда недостижимой. Что касается других посвященных, то каждый из них, воодушевленный *эгоистическим* стремлением к личному счастью или видами на прекрасное обустройство своей дальнейшей жизни, мужественно продвигается вперед по ступеням познания до тех пор, пока ему не приходится остановиться там, где его взгляд не в силах более выносить ужасающее сияние истины. Только на этой границе отделяются от них мало озабоченные собой, болью ведомые все дальше вперед единицы, которым дозволено вступить в область нестерпимо ясного света — чтобы возвратиться оттуда с прояснившимся ликом, возвещая триумф дионисийской воли, которая в восхитительном безумии отрицает собственное отрицание бытия, поворачивает в другую сторону и ломает острие мощного копья, которое было направлено против самого бытия. Для толпы нужны совершенно другие приманки и угрозы: к ним относится вера в то, что непосвященные будут после смерти ворочаться в грязи, в то время как посвященные удостоятся блаженного существования по ту сторону смерти. Глубокомысленнее другие образы, представляющие эту жизнь как пребывание в тюрьме, тело — как гробницу души. Но вот возникают собственно дионисийские мифы с их непреходящим содержанием, в которых мы усматриваем подпочву всей жизни эллинистического искусства: о том, как титаны на куски разрывают будущего владыку мира, ребенка Диониса Загрея, и как почитают его в этом состоянии. Этим утверждается, что разрывание на

части есть собственно дионисийское *страдание*, подобное превращению в воздух, воду, землю и в камни, растения, животных; из чего следует, что состояние индивидуации рассматривалось как источник и первопричина всякого страдания, как нечто подлежащее отвержению как таковое. Из улыбки Фанеса родились олимпийские боги, из слез его – люди. Дионис имеет в этом состоянии двойную природу – жестокого, одичалого демона и доброго властелина (выступает и как *ἀγριώνιος*<sup>1</sup>, и как *ὠμηστῆς*<sup>2</sup>, и как *μελιχίος*<sup>3</sup>). Эта природа проявляется в таких ужасных фантазиях, как, напр. требование прорицателя Эфрантида перед битвой при Марафоне: в жертву Дионису *ἀγριώνιος* должны быть принесены трое племянников Ксеркса, трое прекрасных и украшенных драгоценностями юношей – только в этом залог победы. Эпопты питали надежды на возрождение Диониса, которое следует понимать как конец индивидуации: во славу этого третьего, грядущего Диониса раздавалась буйная, ликующая песнь эпоптов. И только благодаря этой надежде падает луч радости на лик разорванного, расколотого на индивидов мира: символический рассказ об этом содержит миф о Деметре, о том, как к ней, погруженной в вечный траур из-за гибели Диониса, впервые возвращается радость, когда ей говорят, что она сможет родить Диониса *еще раз*. В приведенных воззрениях уже содержатся все элементы глубочайшего миропонимания. основополагающее представление о единстве всего существующего, понимание индивидуации как первопричины всякого зла, взгляд на прекрасное и на искусство как на заключающие в себе надежду и предвестие того, что оковы индивидуации могут разорваны, а единство может быть восстановлено. Правда, представления такого рода не должны переключаться в область обыденного, в упорядоченный мир культуры, где они неизбежно подвергнутся самому грубому искажению и опошлению. Весь институт мистерий был ориентирован на то, чтобы преподносить в образах эти воззрения только тому, кто подготовлен к их

---

1 Дикий (Яростный) (*греч.*).

2 Сыроядный (*греч.*).

3 Медовый (*греч.*).

восприятию, т.е. кого уже подвела к ним священная необходимость. Мы узнаем в этих образах все те эксцентрические настроения и постижения, которые почти все одновременно и в связи друг с другом вызывались оргией весенних дионисий. Уничтожение индивидуации, ужас при виде погибающего единства, надежда на новое творение мира, короче, ощущение блаженного трепета, в котором наслаждение и ужас сплетены в единый узел. Когда эти экстатические состояния нашли себе место в ритуале мистерий, была устранена величайшая опасность для аполлинического мира. И бог государственности, избавленный от опасения, что это разрушит государство и предаст видимый мир во власть Диониса, мог теперь приступить к созданию коллективного произведения искусства, трагедии, к возвеличению ее двойственной сущности в *трагическом человеке*. Это сочетание выразилось, напр. в мироощущении афинского гражданина, которому лишь две вещи представлялись величайшим грехом: разоблачение мистерий и разрушение законов государства. То, что природа связала возникновение трагедии с двумя основными инстинктами — аполлиническим и дионисийским, должно представляться нам таким же свидетельством непостижимой глубины разума, как и предписанная той же природой взаимосвязь продолжения рода с разделением полов: что всегда казалось удивительным великому Канту. Общая тайна той и другой взаимосвязи заключена в том, что из двух враждебных друг другу принципов может возникнуть нечто новое, в чем эти противоречивые инстинкты сливаются в единство: в каком смысле пропаганда может так же, как и произведение трагического искусства, считаться залогом возрождения Диониса, тем, что бросает ответ надежды на вечно скорбный лик Деметры.

7 [124]

[...] То новое понимание искусства, которое имел в виду вытолкнутый вперед Сократом Еврипид, преследовало совершенно иную цель, чем платоновское. Если Платон стремился сохранить сократовское представление об искусстве, то усилия Еврипида были направлены на то, чтобы проиллюстрировать его в своих творениях. Один

отвергал предшествующее искусство, ибо толковал сократическое определение как призыв к его отрицанию, другой отвергал его на том основании, что оно этому определению, как он полагал, недостаточно отвечало. То есть Платон находил в сократическом определении искусства — как отображение образов видимости — критерий; Еврипид же — своего рода идеал. Вот почему первый должен был искать для своего нового искусства новую дефиницию, а последний создавать новое искусство под старую дефиницию. Какой же тяжестью должен был лежать на душе Еврипида сократический приговор искусству! И какая же мрачная решимость нужна была для того, чтобы намеренно отливать искусство именно в ту форму, к которой действительно и в полной мере относился этот приговор! Эта бешеная скачка по беговой дорожке драматического творчества и эта уверенность наездника, позволяющая направлять драматическое развитие прямо навстречу пропасти — какой мрачный исход конфликта! Трагедия умерла, как я уже говорил, в результате самоубийства. Теперь мы понимаем оргиастическое наслаждение героев Еврипида,рывающих собственную плоть. Кому не внушил бы сочувствия его меланхолический образ! Мы видим здесь свидетельство сильного, острого ума, способного распознать в сократическом определении искусства не только критику трагедии, но и ее еще никем не достигнутую цель. И наряду с этим огромную поэтическую мощь, которая должна разрядиться в драматическом творчестве, как бы грозно ни звучал проклинающий голос Сократа. Это резкое противоречие, выступившее разом на свет, обострило одиночество Еврипида, с высоты которого он отважно презирал свою публику, независимо от того, отвергала она его или превозносила. При этом он даже был лишен возможности обнародовать свои представления о трагическом искусстве, ничего не смягчая, потому что в Афинах того времени они были неприемлемы. Позднейшие поколения верно поняли, что в них было сутью, а что оболочкой. Последняя была отброшена, и тогда обнаружилась форма, воплотившая в себе принцип драматического искусства, о котором говорил Сократ и мечтал сам Еврипид — театр, подобный шахматной игре, *новая аттическая комедия*. Именно к ней

в точнейшем смысле слова относилось, что она есть отображение отображения; ее ставили в каждой семье, и каждый был в ней актером. Авторы таких комедий хорошо знали, почему они чтят Еврипида как гения — ведь он тот, кто вывел на сцену зрителя, кто привил публике вкус к пережевыванию мелочей повседневной жизни. Правда, пронзительно-пессимистического взгляда, каким свысока смотрел на это искусство Еврипид, не заметил никто. Но с тех пор на все времена сохранился новый жанр *сократического искусства*, который в союзе с романом заставил восхищаться собою послегреческий мир. *Драма* как отражение эмпирической действительности, со сменой правительства в качестве развязки, *роман* как отражение фантастически-идеальной действительности, с какой-либо метафизической перспективой — таковы две основные формы искусства, свидетельствующие, что на протяжении двух тысячелетий оно развивалось в зависимости от греков и даже ведет от них свое происхождение. У Сервантеса и Шекспира эти основные формы нашли свое окончательное воплощение и достигли наивысшего расцвета.

После этого взгляда, брошенного в прошлую даль, обратим его еще раз назад на Сократа, который, между тем, превратился, наверное, в чудовище: «он выглядит уже как бегемот, с горящими глазами, страшной пастью».

7 [125]

Что же это за гений, к рождению которого все снова и снова подталкивает сократизм?

Мы уже видели, как греческое искусство и этика, основанные на инстинктах и не достигшие самосознания, погибли, столкнувшись с теоретическим гением: что, естественным образом означало смертный приговор и греческому государству, которое существовало только на фундаменте этой этики и во имя этого искусства. Теоретический гений вначале высказывается против искусства. Каковы те новые художественные цели, на которые он указывает, как много исторических эпох заняло распространение этого нового искусства, — на этот счет меня посетили некоторые соображения, и я не побоюсь их высказать, несмотря на все их сходство с метафизическими бреднями, несмот-

ря на риск впасть в опасную ересь. Предварительно следует еще заметить, что *время* импонирует мне так же мало, как геологу, моему современнику, и потому я без тени сомнения позволяю себе определять диспозицию для возникновения *единого* великого произведения искусства, перескакивая через тысячелетия так, будто они абсолютно нереальны.

Теоретический гений подталкивает к высвобождению художественно-мистических влечений двояким образом. С одной стороны, самим своим существованием, которое, подобно тому, как одна краска требует нанести другую, вызывает к жизни существование своего бессмертного близнеца – в силу своего рода природной аллопатии. С другой, вследствие уже упоминавшегося перехода от науки к искусству, которое происходит всякий раз, когда наука достигает своих границ. Последний процесс начинается, как мы думаем, с того, что теоретический человек обнаруживает в какой-либо точке зримого мира существование иллюзии, всеобщего наивного обмана чувств и рассудка, от которого сам он освобождается с помощью логики и внимательного применения законов причинности. Вместе с тем он открывает и тот факт, что при сравнении с его умозаключениями общепринятые мифические представления о мире заключают в себе ошибку, что картина мира, утвердившаяся в сознании народа как чтимая истина, отягощена заблуждениями, которые легко разоблачаются. Так начинается греческая наука: уже на первых своих стадиях, будучи еще по сути эмбрионом науки, она начинает превращаться в искусство и, закрепившись на едва видимой, только что завоеванной точке зрения, прибегает к фантастическим аналогиям, чтобы чертить в воздухе контуры новой картины мира, в основе которой мыслится либо вода, либо воздух, либо огонь. Данные простого химического опыта становятся здесь, как под увеличительным стеклом, первопричиной бытия. В угоду таким космогониям все многообразие и бесконечность существующего должно было получить объяснение с помощью некоторого числа физикалистских фантазмов, а если их не доставало, даже с помощью древних народных богов. Так научная картина мира отклоняется, вначале лишь ненамного, от народ-

ных верований и, совершив короткий прыжок в сторону, возвращается к ним все снова и снова, как только узкие границы полученных знаний должны быть раздвинуты до масштабов всеобъемлющего знания о мире. Какая сила толкает к этим не знающим меры преувеличениям, к злоупотреблению умозаключениями по аналогии, а, с другой стороны, так искусно уводит теоретического человека в сторону от надежного, только что достигнутого им знания, вводя его в соблазн бредовых фантазий? Откуда эта тяга к беспочвенным умозрениям? Тут мы должны помнить, что интеллект есть лишь орган воли и потому все его воздействия на бытие отмечены необходимой жадностью, и что относительно его целей речь может идти только о различных формах бытия, но никогда о проблеме бытия или небытия. Для интеллекта ничто как цель не существует, а тем самым не существует и абсолютного знания, ибо по отношению к бытию оно было бы небытием. Поддерживать жизнь, соблазнять жизнью — вот что является намерением, которое лежит в основе всякого познания, вот тот внелогический элемент, который, будучи отцом всякого познания, определяет и его границы. И пусть та мифическая, разукрашенная фантазией картина мира кажется лишь преувеличением маленького и частного научного знания; в действительности она выступает по отношению к знанию как его движущая причина, несмотря на то, что процесс этот не может быть схвачен сознанием, которое вынуждено судить о нем лишь с опорой на эмпирические данные, а в отношении причин и следствий вообще всегда вводит нас в заблуждение. Итак, то, что всякий раз выходит за границы науки и, подобно — —

7 [126]

[...] В перипетиях этой борьбы родилось новое искусство, несущее ее отпечаток. Отсюда «сентиментальный» характер этого искусства, которое достигает своей высшей цели, когда оно в силах создать «идиллию». Применить эту великолепную шиллеровскую терминологию ко всей широчайшей области искусства я не в состоянии, но знаю, что имеется значительное число культурно-исторических эпох и произведений, к которым эти понятия не

подходят; по меньшей мере в том случае, если я верно интерпретирую «наивное» как «чисто аполлиническое», как «видимость видимости», а «сентиментальное» как «рожденное под знаком трагического познания и мистики». То, что «наивное» представляет собой вечный признак высшего художественно жанра, так же верно, как и то, что понятия «сентиментальное» недостаточно, чтобы охватить все признаки не-наивного искусства. В какое затруднение поставили бы нас, захоти мы этого, напр. греческая трагедия и Шекспир! И тем более музыка! Вопреки этому я понимаю как полную противоположность «наивного» и аполлинического «дионисийское», т. е. все искусство, которое представляет собой не «видимость видимости», а «видимость бытия», является отражением вечного пра-единого, с точки зрения которого весь наш эмпирический мир есть дионисийское произведение искусства; или, с нашей точки зрения, музыка. «Сентиментальное» я, при всем стремлении к высшей справедливости, не могу признать чистым произведением искусства, ибо в отличие от него оно не возникло в результате высшего и длительного примирения наивного и дионисического, но беспокойно мечется между тем и другим, а соединения их достигает лишь наскоком и ненадолго, не находя себе постоянного места между различными искусствами, между поэзией и прозой, философией и искусством, понятием и созерцанием, желанием и возможностью. Это — искусство еще не завершённой борьбы, завершить которую оно пытается, не достигая этой цели; правда, оно указывает нам новые пути, как напр. трогающая и возвышающая нас поэзия Шиллера, когда поэт оказывается «Иоанном Предтечей «крещения всех народов мира»».

7 [127]

[...] Теперь, после того как выяснены все предпосылки, задумаемся над тем, насколько же противоестественна, даже невозможна, попытка превратить музыку в поэтическое произведение. Невозможно проиллюстрировать поэзию музыкой, тем более с ясно выраженным намерением, символизировать понятийные представления поэзии музыкой и тем самым свести ее к языку понятий;

предприятие, как я думаю, подобное тому, как если бы сын захотел породить своего отца. Музыка может вызывать и проецировать образы, но они всегда представляют собой лишь отражения, как бы примеры, иллюстрирующие ее истинное содержание. Образ, представление никогда не сможет произвести из себя музыку, не говоря уже о том, что такой способностью не обладает понятие или — как принято говорить — поэтическая идея. Вместе с тем новейшие эстетики напрасно находят нечто комическое в том явлении, что некоторых слушателей симфония Бетховена всегда побуждает к использованию языка образов, пусть даже сочетание различных, вызванных музыкальной пьесой образных миров отличается фантастической пестротой и противоречивостью. Скучное остроумие, в коем упомянутые господа упражняются по поводу таких якобы недостойных объяснения сочетаний, вполне в их духе. И даже когда композитор сам говорит о своем сочинении в наглядных образах, например, когда он обозначает какую-либо симфонию как пасторальную и какую-нибудь часть как «сцену у ручья» или как «веселое времяпрепровождение поселян», то это не что иное, как метафорические, музыкой порожденные представления, которые ничего не добавляют к ее дионисийскому содержанию и не занимают никакого исключительного положения в ряду других образов. Но вообще ставить музыку на службу ряда образов и понятий, пользуясь ею как средством их усиления и прояснения — подобная странная претензия, воплотившаяся в понятии «опера», напоминает мне того смешного человека, который собственными руками пытается поднять себя в воздух: то, чего хочет этот глупец, и то, чего хочет опера, в равной мере абсолютно невозможно! При таком понимании опера не просто злоупотребляет музыкой, она, как я уже сказал, требует от нее невозможного! Музыка ни при каких обстоятельствах *не может* быть средством — как бы ее ни подгоняли, ни выворачивали наизнанку, ни пытали. Даже просто как тон, как барабанный бой, в самых грубых и незамысловатых своих проявлениях она все же превосходит поэзию и принижает ее до своего отражения. Таким образом опера в указанном смысле есть не столько искажение музыки, сколько оши-

бочное эстетическое представление. Впрочем, если этим я и оправдываю существо оперы с точки зрения эстетики, то я, разумеется, чрезвычайно далек от того, чтобы оправдывать плохую оперную музыку или плохую оперную поэзию. Самая плохая музыка может все же, в отличие от наилучшей поэзии, означать дионисийскую праоснову мира. Наихудшая поэзия может быть зеркалом, отражением и отблеском этой праосновы, при самой хорошей музыке. Именно потому, что по сравнению с поэзией каждый отдельный тон несомненно дионисичен, а отдельный образ, вкупе с понятием и словом, взятый по отношению к музыке, аполлиничен. Даже плохая музыка вместе с плохой поэзией может пролить свет на существо музыки и поэзии. **Речитатив** – самое ясное выражение неестественности. И, когда, напр. Шопенгауэр воспринимает «Норму» Беллини с ее музыкой и поэзией как воплощение трагедии, то в своем дионисийско-аполлиническом волнении и самозабвении он абсолютно прав, ибо оценивает музыку и поэзию с точки зрения их наиболее общего, философского смысла, как музыку и поэзию вообще. Одновременно он демонстрирует этим, сколь мало развит, т.е. исторически обусловлен его вкус. Для нас, сознательно избегающих в этом исследовании вопроса об исторической ценности, стремящихся схватить явление как таковое, в его неизменном, как бы вечном значении, и тем самым в его *высших типологических* свойствах – для нас опера как художественный жанр столь же оправданна, как и народная песня, поскольку в обеих мы находим интересующее нас сочетание дионисийского и аполлинического. Относительно оперы – именно высшего типа оперы – можем предполагать происхождение, аналогичное происхождению народной песни. Лишь поскольку исторически известная нам опера с самого начала развивалась совершенно иным путем, чем народная песня, мы отвергаем эту оперу. Ведь она соотносится с только что выдвинутым нами родовым понятием оперы так, как марионетка соотносится с живым человеком. Очевидно, что музыка ни при каких обстоятельствах не может стать средством на службе текста, а всегда будет его превосходить. Так же очевидно становится она плохой музыкой, когда композитор начинает боязливо преломлять

всякий рождающийся в нем дионисийский порыв в словах и жестах своих марионеток. Ведь автор текста не может предложить ему ничего большего, чем ряд схематических фигур, движущихся с египетской регулярностью: вот почему ценность оперы будет тем большей, чем с большей свободой, безусловностью и дионисийством будет развертывать свои возможности музыка, чем большее презрение выкажет она по отношению к так называемым драматическим требованиям. Понимаемая в этом смысле опера представляет собой, правда, в лучшем случае хорошую музыку и только музыку. Тогда как разыгрывающееся на ее фоне действие — всего лишь мошенничество фантастически переодетого оркестра, прежде всего певцов как важнейших его инструментов, от которого всякий понимающий слушатель отвернется с усмешкой. Если толпа именно от *этого* мошенничества и получает удовольствие, а музыку только *терпит*, то она ведет себя подобно тому, кто оценивает золотую раму выше, чем заключенную в ней прекрасную картину. Кому пришло бы в голову серьезно или даже патетически опровергать такого рода заблуждение? Но каково значение оперы как «драматической» музыки, не в ее ли максимальной удаленности от музыки чисто дионисийской, воздействующей напрямую? Представим себе насыщенную разнообразными событиями и страстями увлекательную драму, которая уже благодаря изображаемым действиям обречена на успех. Что еще может прибавить к такой драме «драматическая» музыка, если она ничего ее не лишает? Но, во-первых, она многого ее лишит: ибо взгляд слушателя, следивший за развитием действия и судьбой индивидов, замутняется в те моменты, когда в душу как молния ударяет дионисийская мощь музыки. Слушатель как будто *забывает* драму и возвращается к ней только после того, как его отпустит дионисийское колдовство музыки. Однако, поскольку музыка заставляет забывать драму, она еще не является подлинно «драматической». Так что же это за музыка, которая не *вправе* изливать на слушателя свою дионисийскую мощь? И каким образом она возможна? Она возможна как *чисто условная символика*, в которой условность выпила всю природную силу: музыка, ослабленная до бледных образов памяти. Цель ее воз-

действия в том, чтобы напоминать слушателю нечто, что не должно ускользнуть от него, когда он смотрит драму, что важно для ее понимания: как звук трубы служит сигналом, чтобы конь пустился вскачь. Кроме того, перед началом драмы и в промежуточных сценах, а также в скучных, сомнительных с точки зрения драматического воздействия местах, или же, напротив, в высших моментах действия допустима и другая, уже не чисто условная музыка воспоминания, а именно музыка *возбуждающая*, средство стимуляции невосприимчивых или усталых нервов. Только на эти два элемента и мог бы я указать в так называемой «драматической» музыке: условная риторика как музыка воспоминания и *музыка волнения* с ее прежде всего физическим воздействием: так и колеблется она между барабанным боем и сигнальным рогом, как душевное состояние воина перед сражением. Между тем развитый и приученный к наслаждению чистой музыкой слух требует от обеих названных выше ложных тенденций в музыке, чтобы они предстали ему *в маскарадном наряде*: должно протрубить «воспоминание» и «волнение», но музыка должна быть хорошей, способной доставить наслаждение, даже представляющей художественную ценность: какая отчаянно трудная задача для драматического музыканта, который должен замаскировать гром барабана под хорошую музыку, но воздействующую не «чисто музыкально», а лишь возбуждающее! И вот приходит широкая, тысячеглаво кивающая филистерская публика и от души наслаждается этой стыдящейся самой себя «драматической музыкой», ничуть не замечая ее стыда и ее смущения. Напротив, как приятно щекочет она толстую шкуру филистера. Ведь это ему угождают всеми возможными способами и формами, ему, мутноглазому искателю волнующих наслаждений, ему, заносчивому представителю образованного слоя, привыкшему к хорошей драме и хорошей музыке как к изысканной пище, которая ему, впрочем, не так и важна, ему, забывчивому и рассеянному эгоисту, которого надо приобщать к искусству сильными средствами и сигнальными трубами, потому что в мозгу его непрерывно кишат и сталкиваются эгоистические планы, направленные на получение прибыли и удовольствий. Бедные драматические музыканты!

«Взгляни на покровителей вблизи! Они наполовину холодны, наполовину грубы». «Что ж мучаете вы, несчастные глупцы, благословенных муз для этих целей?». А того, что они их мучают, даже подвергают унижениям и пыткам — не отрицают они и сами, откровенно-несчастные!

Мы предположили существование исполненной страсти, увлекающей слушателя драмы, которая и без музыки способна обеспечить сильное воздействие: я опасуюсь, что то, что может быть названо в ней «поэзией», а *не* собственно сюжетным действием, относится к истинной поэзии так же, как драматическая музыка к музыке вообще: это поэзия воспоминания и поэзия волнения. Поэзия служит здесь средством для условного напоминания о чувствах и страстях, выражение которым было найдено подлинными поэтами, ими прославлено и узаконено. А потом ею начинают пользоваться для того, чтобы в трудных случаях подпереть собственно «действие», будь-то всего лишь страшная история или невероятная сказка о волшебных превращениях, для того, чтобы набросить на топорный сюжет красивое покрывало. Стыдясь того, что поэзия здесь только маскарад, не выносящий дневного света, такие драматические творения испытывают потребность в «драматической» музыке; как и с другой стороны, навстречу такому сочинителю уже спешит драматический музыкант с его искусством трубить и барабанить и с его робостью перед истинной, себе доверяющей и самодостаточной музыкой. И вот они встречаются и бросаются друг другу в объятия, эти карикатуры аполлинического и дионисийского, эта *par nobile fratrum*!<sup>1</sup>

После этого взгляда, брошенного на известную нам историческую оперу, кульминирующую в «драматической» музыке, обратимся теперь к тому идеалу оперы, которая возникает подобно народной песне и подобно греческой трагедии представляет собой высшее единство дионисийского и аполлинического; в то время как в рассмотренной выше драматической музыке те же элементы отвратительно искажены и, лишенные самостоятельности, бредут рука об руку как пара калек, вынужденных опи-

<sup>1</sup> Известная парочка братьев (*лат.*).

ратся друг на друга, потому что каждый в отдельности рухнул бы на землю. От дионисийски-аполлинического Архилоха, первого из известных нам музыкантов, берет начало новое художественное движение, постепенное *развертывание народной песни, переходящей в трагедию*. Со всей очевидностью параллельно с этим явным, представленным в ряде *художников* процессом протекает и другой, который совершается без посредства художника в царстве всесильной природы и в значительно более короткое время. Исходя из закона аналогии, мы склонны полагать, что дионисийское возбуждение масс, возникающее во время экстатических праздников весны, находит свое выражение и в отдельном человеке. Здесь исток оргиастического опьянения, которое распространяется затем все быстрее и быстрее расширяющимися кругами. Помыслим теперь себе такую массу, которая все больше и больше сливается в *одного* колоссального индивида, охваченного общим видением: так является Дионис, все видят его, все простираются перед ним ниц. Также и этот феномен, когда *многим*, даже целой массе людей является *одинаковое видение* переживается, вероятно, вначале отдельным лицом, от которого видение распространяется и на других, тем больше, чем теснее, как уже говорилось, масса сплавляется воедино. Таков процесс, аналогичный медленному, протекающему за столетие развертыванию народной песни, которая становится трагедией. Ибо здесь я нахожу основополагающее для греческой трагедии представление о том, что дионисийский *хор*, благодаря аполлиническому влиянию, открывает для себя свое собственное состояние в форме *видения*. Так же, как в лирической народной песне одиночка, испытывающий дионисийское и аполлиническое волнение одновременно, открывается навстречу тому же видению. Это нарастающее, переходящее от одного лица к хору возбуждение, а вместе с ним и возрастающие ясность, длительность и сила воздействия видения представляются мне тем глубинным пра-процессом трагедии, исходя из которого драматическое действие можно объяснить так, что упомянутый переход возбуждения с одиночки на весь хор вновь предстает затем в качестве «сюжета» видения, как *история жизни его персонажа*. Вот почему в истоках траге-

дии реален только один хор на оркестре, тогда как мир сцены, персонажи и происходящие на ней события представляют собой лишь живые картины, иллюзорные образы аполлинической фантазии хора. Этот процесс *постепенного*, распространяющегося от единицы на хор *откровения* вновь возвращается как *борьба и победа Диониса* и обретает наглядность на глазах хора. Теперь мы видим, как глубоки корни традиции, согласно которой в древнейшие времена единственным содержанием трагедии было страдание и торжество Диониса, мы понимаем также, что любой другой герой трагедии должен рассматриваться лишь как лицо, замещающее Диониса, как своего рода маска Диониса.

7 [128]

[...] То, что мы называем трагическим, есть именно это аполлиническое прояснение дионисийского: если мы разложим те ощущения, которые в слиянии вызывают дионисийское опьянение на ряд образов, то этот ряд образов и будет, как мы далее поясним, выразить «трагическое».

*Трагическая* судьба, взятая в ее самой общей форме, есть победоносное поражение или поражение, ведущее к победе. Индивид всякий раз терпит поражение: и тем не менее мы воспринимаем его уничтожение как победу. Необходимо, чтобы трагический герой погиб от того, что приведет его к победе. В этом настораживающем противоречии мы предчувствуем нечто от намеченного ранее возрастания ценности индивидуации, каковая нуждается в праедином, чтобы достичь в наслаждении последней цели, так что гибель является столь же желанной и достойной уважения, как и возникновение; возникшее должно решить поставленную перед ним задачу — рождение индивида — в процессе своей гибели.

7 [129]

Вторая сторона у Еврипида: он хочет добиться дифирамбического воздействия, хочет принудить поэзию к тому, чтобы она оказывала воздействие музыки.

7 [130]

Аполлиническое и дионисийское.

Лирическое.

Трагедия. Трагическое.

Дифирамб.

Смерть трагедии. Сократ. «Надлежало отыскать трагическую мысль».

Шекспир: «поэт трагического знания».

Вагнер.

7 [131]

Еврипид ищет трагическую мысль на путях науки, чтобы словами вызвать эффект дифирамба.

Шекспир – поэт завершения, он завершает Софокла, он – *Сократ, занимающийся музыкой*.

7 [132]

*Сравнение дифирамба и трагедии.* (Мысль затруднена, слово в точности сопровождает жест, создается своего рода праязык).

Характеристика речитатива. *Глубокомысленность* действия в сравнении со *скудостью мысли*, находящей выражение в слове. Дифирамб воздействует символически. Идеализм заложен в картине мира, невысказанно. Слово есть только символ *желания*. *Мир видимости* для него *депотенцирован*, как совершенно правильно говорит Вагнер. В драме дионисийское настроение разряжается в образах. В дифирамбе мир образов только нечто побочное.

7 [133]

*Новейшая комедия* абсолютно лишена дионисийской подпочвы, она эпична.

7 [134]

*Шекспир.* Завершение Софокла. Дионисийское полностью схвачено в образах. Отказ от хора вполне оправдан: но одновременно позволили исчезнуть дионисийскому элементу. Он находит прибежище в мистериях. Он прорывается в христианстве и рождает новую музыку.

*Задача нашего времени: создать культуру, отвечающую нашей музыке.*

7 [135]

*Попытка Еврипида* найти новую форму. Он находился под впечатлением драматического дифирамба.

Почему древняя комедия нападала на авторов дифирамбов? Таких, как Еврипид?

7 [136]

*Миф* в науке.

7 [137]

Простой язык.

Идеализм.

Больше никто не знает, что есть германская сущность.

Великолепие щедрости.

Радикализм.

Неспособность понимать теорию.

Против цивилизации.

Поэты и музыканты вместе?

Утрачен ли миф?

Чудо.

7 [138]

*Трагедия и драматический дифирамб.*

Осмелимся же произнести вслух, что война есть для государства такая же необходимость, как рабы для общества: и кому удастся спрятаться от этого знания, если он честно поставит вопрос о причинах недостижимого художественного совершенства греков?

7 [139]

Что греческая сущность — — —

Художественное произведение, как и *религия*, — лишь средство к вечному воспроизводству гениев.

Понятие видимости. Художественное произведение не есть цель пра-единого, но гениальное воодушевление одиночки. Художественное произведение в истори-

ческом аспекте. Средство увековечения гения. На этом основать воспитание.

Аполлиническое видение как источник драмы и трагедии.

Аполлиническое очарование как другая сущность: происхождение дифирамба.

Хор – материнское лоно в двояком смысле. С одной стороны, ему является видение. С другой, он переживает его как страдание. Жизнь видения в трагедии чисто аполлиническая.

Или дифирамб следует понимать как хор, имеющий аполлиническое видение, до высоты аполлинически-дионисийского героя? Да.

Хор видит героя как *лирического человека*, как пробраз человека, а именно как явление страдания.

7 [140]

Трагическое. «Оба поэта».

Против Аристотеля.

Гибель Диониса. Эпическая драма. «Мимика».

Дифирамб.

Рихард Вагнер.

7 [141]

Символика языка: «пережиток аполлинической объективации дионисийского».

Человек – бледная копия дионисийски-аполлинического человека.

7 [142]

### Содержание

- I. Рождение трагической мысли.
- II. Предпосылки трагического произведения.
- III. Двойственная природа трагического произведения искусства.
- IV. Смерть трагедии.
- V. Наука и искусство.
- VI. Гомеровская веселость.
- VII. Метафизика искусства.

7 [143]

Трагическое.

*Успокоение и отдохновение* у Аристотеля в Политике и Этике. Олимп в Политике Аристотеля.

«Мимика» против Аристотеля.

Возникновение мифа.

Гомер, эпический поэт как аполлинический художник.

Дионисийская музыка (Аристотель об вакханалиях).

«Не вполне добрый и не вполне злой» герой как отражение первострадания и иллюзии.

Мировоззрение эпического и трагического поэтов.

Заключительная часть: воспитание для трагического и для искусства.

Дифирамб.

О Рихарде Вагнере и предстоящем исполнении Бетховена.

7 [144]

Весь всемирно-исторический процесс происходит так, будто существовали свобода воли и ответственность. Такова необходимая моральная предпосылка, категория нашего образа действий. Та самая строгая каузальность, которую мы довольно легко можем осознать в качестве понятия, не есть необходимая категория. Логическое мышление применяется здесь к мышлению, сопровождающему наши поступки.

7 [145]

Вершинные достижения человечества — это, говоря точнее, центры полукружности. А именно, есть линия восходящая и нисходящая. Всемирная история не есть единый процесс. Цель ее достигается непрерывно.

7 [146]

Если наши действия — иллюзия, то всего лишь иллюзией должна быть, естественным образом, и ответственность. Добро и зло. Сочувствие.

7 [147]

Толчок есть проблема до тех пор, пока мы считаем что приводимые в движения тела реально существуют. *Influxus physicus*<sup>1</sup> вовсе не существует.

7 [148]

Не есть ли боль нечто, существующее в представлении?

Существует только *одна* жизнь, *одно* ощущение, *одна* боль, *одно* наслаждение. Мы испытываем ощущения благодаря представлениям и при их посредстве. Следовательно, мы не знаем боли, наслаждения, жизни как таковых. Воля есть нечто метафизическое, самодвижение первичного видения, данное нам в представлении.

7 [149]

Вера в свободу и в ответственность влечет за собой иллюзию «добра», т.е. чисто желаемого, желаемого вне эгоизма. Но что такое эгоизм? Чувство наслаждения, которое возникает, когда индивид пользуется своими силами. Противоположность: чувство наслаждение при отчуждении индивида. Жизнь во многих, наслаждение вне индивида, вообще среди других индивидов. Чувствовать свое единство со всем, что является – вот что есть вообще цель. Это любовь. Бог святого есть чаще всего самое идеальное отражение явления, и в этом смысле святой и его бог едины. Приукрашивание явления есть цель художника и святого: т.е. потенцировать явление.

7 [150]

Записки Алибенкабы о жизни и смерти его учителя Еноха.

7 [151]

«Мимика». Тенденция еврипидовского искусства, тогда как подлинная драма есть не подражание, а оригинал, лишь слабо и бледно отраженный жизнью. Высшая жизнь!

---

1 Физического влияния (*лат.*).

У Еврипида мимическое реагирует на пафос, против него. Шекспир — абсолютный мим, абсолютная природа.

7 [152]

Как *возникает искусство*? В качестве спасительного средства от познания.

Жизнь возможна лишь благодаря художественным иллюзиям.

Эмпирическое существование обусловлено представлением.

Кому нужны эти художественные представления?

Если праединое нуждается в видимости, то его сущность есть противоречие.

Видимость, становление, наслаждение.

7 [153]

«Сердце природы, истинное бытие, бытие в себе, истинный аноним, мяч вечного бытия, недостижимое единое и вечное, бездна истинного бытия».

7 [154]

Как *возникает искусство*? Наслаждение явлением, боль от явления — *аполлиническое* и *дионисийское*, которые все время побуждают друг друга к существованию.

7 [155]

Преклонение перед природой, *κατὰ φύσιν ζῆν*<sup>1</sup> стоиков и Руссо, *mens sana in corpore sano*<sup>2</sup> и т.д.

1. Кто знает цели природы и кто вообще способен на противоестественное?
2. Природа не есть нечто безобидное, чему можно было бы предаться без страха и трепета.
3. И вообще спрашивается, можем ли мы предпринять что-либо вопреки природе и можем ли мы природе отдаться?

1 «Жить по природе» (*греч.*).

2 Здоровый дух в здоровом теле (*лат.*).

7 [156]

Моя философия — это *перевернутый платонизм*: чем больше мы удаляемся от истинного бытия, тем чище, прекраснее и лучше. Жизнь в мире иллюзии как цель.

7 [157]

*Видения праединого* не могут ведь быть ничем иным, кроме как отражениями *бытия*. Поскольку сущность праединого — противоречие, оно может быть высшей болью и высшим наслаждением одновременно: погружение в мир явлений есть высшее наслаждение: когда воля становится абсолютно внешним. Этого она достигает в гении. В каждый момент воля есть одновременно высший восторг и высшая боль: представьте себе, как идеальны видения в мозгу утопающего — бесконечное время, сжимающееся в одну секунду. Явление как *становящееся*. *Праединое* созерцает гения, который видит явление как чистое явление: это вершина мирового восторга. Но поскольку гений сам есть только явление, он должен *становится*: поскольку он должен созерцать, должно наличествовать многообразие явлений. Поскольку он есть адекватное отражение праединого, он есть образ противоречия и образ страдания. Всякое явление есть в то же время само праединое: всякое страдание, ощущение есть прастрадание, только увиденное через явление, локализованное, в путях времени. *Наша боль воображаема*: наше представление всегда остается привязанным к представлению. Наша жизнь есть воображаемая, *представляемая* жизнь. Мы не можем сделать ни шагу дальше. Свобода воли, всякая активность есть только представление. Так что и творчество гения тоже есть представление. *Эти отражения в гении есть отражения явления*, они уже не отражают более праединое: как *отражение отражения* они есть чистейшие моменты покоящегося бытия. Поистине не бытийствующее есть художественное произведение. Другие отражения — только *внешняя сторона праединого*. *Бытие* находит себе *удовлетворение в абсолютной иллюзии*.

7 [158]

Начать раздел с Шопенгауэра.

Начать раздел с Рихарда Вагнера.

7 [159]

*О языке и стиле Шопенгауэра.*

Исконно-мужественная сила, присущий ей язык, способный выразить глубочайшие художественные созерцания, подняться в зенит мистических прозрений, язык, с которым наш философствующий «нынешний» пытается примириться с помощью поверхностного слова «элегантность». Ох уж эти «элегантные»! И понятия не имеющие о нравственном пафосе, о равномерных подъемах и понижениях тона и т. п.

7 [160]

Гений есть явление, уничтожающее самое себя.  
Serpens nisi serpentem comederit non fit draco<sup>1</sup>.

7 [161]

Индивид, *интеллигивельный характер* есть только *представление праединого*. Характер не есть реальность, но лишь представление: он втянут в сферу становления и потому имеет внешнюю сторону, эмпирического человека.

7 [162]

В великих гениях и святых воля приходит к своему самоизбавлению.

Греция представляет картину народа, который в полной мере достиг наивысших интенций воли и всегда умел выбрать для этого кратчайший путь.

Такое счастливо сложившееся отношение к воле придает греческому искусству ту улыбку довольства, которую мы называем *греческой веселостью*.

В неблагоприятных условиях самое большее, чего можно достичь, — это улыбка томления, напр. у Вольфрама фон Эшенбаха и у Вагнера. Существует, кроме того, и веселость низшего рода, веселость *раба* и *старика*.

Улыбка довольства — это свет в глазах *умирающего*. Она есть нечто параллельное святости. В ней уже нет никакого *желания*; от этого она кажется вождедеющему холодной,

---

<sup>1</sup> Змея становится драконом, только если съест змею (*лат.*).

удерживающей на расстоянии, безразличной. Она больше не указывает на дальний горизонт неудовлетворенного желания.

У Гомера нет веселости, Гомер *правдив*. Трагедия достигает порой (напр. Эдип в Колоне) веселости, порождаемой довольством.

7 [163]

Неспособность *Единого* к самоистолкованию.

В греческой веселости Единое создает из себя видимость: как может существовать видимость? Только как художественная иллюзия.

*К Единому, бытию существующего* ничего не добавляется.

7 [164]

Ощущение как явление, т.е. воля.

7 [165]

Диссонанс и консонанс в музыке — мы можем говорить о том, что аккорд *страдает* от фальшивого звука.

*В становлении* должна быть заключена также и тайна боли. Если мир в каждый момент времени обновляется, откуда тогда ощущение и боль?

В нас нет ничего, что восходило бы к Праединому.

Воля есть самая общая форма явления: т.е. смена боли и наслаждения: условие мира как непрерывного исцеления от боли посредством наслаждения чистым созерцанием.

Страдание, тоска, недостаток чего-либо как первоисточник вещей. Истинно бытийствующее не может страдать?

Боль есть истинное бытие, т.е. самоощущение.

*Боль, противоречие есть истинное бытие. Наслаждение, гармония есть видимость.*

7 [166]

Еврипид и Сократ обозначают новый принцип художественного развития: оно исходит из *трагического знания*.

Такова задача будущего: до сих пор ей вполне соответствовали только Шекспир и наша музыка. В этом отношении греческая трагедия была только подготовкой: веселость томления. — Евангелие от Иоанна.

7 [167]

*Проекция видимости в художественном первопроцессе.*

Все, что живет, живет в мире видимости.

Воля относится к миру видимости.

Есть ли мы в то же время единое прасущество? По крайней мере, мы не знаем пути к нему. Но мы должны быть им: и целиком, так как оно должно быть неделимым.

*Логика* применима со всей определенностью только к миру явлений: в этом смысле она должна совпадать с *сущностью искусства*. Воля есть уже *форма явления*: потому и музыка все еще *искусство видимости*.

Боль явления — трудная проблема! Единственное средство теодицеи. *Прегрешение как становление*.

Гений есть вершина, наслаждение единым прабытием: видимость принуждает к *становлению* гения, т.е. к миру. Всякий рожденный мир имеет где-нибудь свою вершину: в каждый момент рождается мир, мир видимости, наслаждающийся собою в гении. Последовательность этих миров называется каузальностью.

7 [168]

Ощущение не есть результат клетки, но клетка есть результат ощущения, т.е. художественная проекция, образ. Субстанциально ощущение, кажущееся — тело, материя. *Необходимое отношение между болью и созерцанием*: чувствование невозможно без объекта, объектное бытие есть созерцаемое бытие. Таков изначальный процесс: единая мировая воля есть в то же время самосозерцание; она видит себя как мир, как явление. Вне времени, на каждом малом отрезке времени — созерцание мира; если бы время было реальным, то не было бы последовательности. Если бы пространство было реальным, то не было бы последовательности. Нереальность пространства и времени. Отсутствие становления. Или: становление есть видимость. Но как возможна видимость становления, т.е. как возможна видимость рядом с бытием? Если воля созерцает самое себя, она должна всегда видеть одно и то же, т.е. видимость должна *быть* так же, как бытие, неизменное и вечное. Следовательно, о цели не может быть и речи, еще меньше о недостижимости цели. Тем самым имеют место бесчис-

ленные воли: каждая проецирует себя в каждый момент и остается вечно равной себе. Таким образом, для каждой воли имеется другое время. *Пустоты* не существует, *весь мир есть явление*, целиком и полностью, атом к атому, без промежуточного пространства. В его полноте мир может восприниматься как явление одной лишь *волей*. Значит *воля не только страдает, но и порождает; в каждый мельчайший момент она порождает видимость. Будучи нереальной, она также и не единая, не сущая, но становящаяся.*

7 [169]

Если противоречие есть истинное бытие, а наслаждение – видимость, если становление относится к видимости – то понять мир в его глубине, значит, понять противоречие. Тогда мы есть бытие и должны произвести из себя видимость. Трагическое познание как материнская почва искусства.

1. Все существует благодаря охоте к наслаждению; его средство – иллюзия. Видимость делает возможным эмпирическое существование. Видимость – мать эмпирического бытия, которое не есть, следовательно, бытие истинное.

2. Истинно бытийствующее есть только боль и противоречие.

3. Наша боль и наше противоречие есть первичная боль и первичное противоречие, преломленные в представлении (каковое порождает наслаждение).

4. Колоссальная художественная мощь мира имеет своим аналогом колоссальную первичную боль.

7 [170]

В человеке праединое созерцает через призму явления самое себя: явление открывает сущность. Т.е. праединое созерцает человека, а именно человека, созерцающего явления, смотрящего сквозь явления. Нет пути к праединому для человека. Он весь – явление.

7 [171]

- а. Реальность боли по сравнению с наслаждением.
- б. Иллюзия как средство наслаждения.
- в. Представление как средство иллюзии.

- г. Становление, многообразие как средство представления.
- д. Становление, многообразие как видимость — наслаждение.
- е. Истинное бытие — боль, противоречие.
- ж. Воля — уже явление, наиболее общая его форма.
- з. Наша боль — преломленная первичная боль.
- и. Наше наслаждение — целое первичное наслаждение.

7 [172]

Индивид, взятый с эмпирической точки зрения, — шаг к гению. Существует только *жизнь*: там, где она является, она является как боль и противоречие. Наслаждение возможно только в области явлений и созерцания. Полное погружение в видимость — высшая цель существования: туда, где боль и противоречие кажутся несуществующими. — Мы познаем праволу только через явление, т.е. само наше познание есть *представление*, словно зеркало зеркала. Гений есть *представленное* как в чистом виде *созерцающее*: что созерцает гений? Стену явлений, взятых как в чистом виде явления. Человек, не-гений созерцает явления как реальность, или его так *представляют*: представленная реальность — как представленное бытие — несет в себе те же силы, что и абсолютное бытие: боль и противоречие.

7 [173]

Понятие *наивного и сентиментального* следует возвести в более высокую степень. Полная завуалированность, достигаемая благодаря механизмам самообмана — «*наивна*», разрыв воли, принуждающий волю ткать новый покров — «*сентиментален*».

7 [174]

#### Содержание трактата.

Два основных влечения эллинистического искусства — аполлоническое и дионисийское. Они объединяются, чтобы создать новую художественную форму, форму трагической мысли. Этой высшей художественной цели служит эллинистическая воля в таких ее проявлениях, как

государство, общество, женщина, оракулы. Печать этой двойственной природы лежит на лицах трагических масок, и вообще ею отмечена трагедия. Еврипид, который уничтожил ее, создав драму, выступает в этом как последователь Сократа, воспринявший его демоническое влияние. Греки не поднялись на новую ступень искусства: это – германская миссия. Искусство, вызванное к жизни трагическим познанием, – музыка. Отношение к ней Шекспира. Тем самым цель познания – эстетическая. Средство познания – иллюзорные представления. Мир видимости как мир искусства, становления многообразия противоположен миру праединого, который равен боли и противоречию.

Цель мира – созерцание без боли, чистое, эстетическое наслаждение: этот мир видимости противоположен миру боли и противоречия. Чем глубже наше познание проникает в прабытие – в то, что мы есть – тем больше развивается чистое созерцание праединого в нас. Аполлонический инстинкт и инстинкт дионисийский непрерывно прогрессируют, один каждый раз занимает ступень, на которую поднялся другой, и принуждает к еще более глубокому рождению чистого созерцания. В этом состоит развитие человека и цель его воспитания.

*Греческая веселость* есть наслаждение воли, когда достигнута следующая ступень. Воля каждый раз воспроизводит себя заново: Гомер, Софокл, Евангелие от Иоанна – три ступени одного и того же. Гомер как триумф олимпийских богов над мрачным могуществом титанов. Софокл как триумф трагической мысли и победа над эсхилловским служением Дионису. Евангелие от Иоанна как триумф потустороннего блаженства, утверждаемого мистериями, триумф приобщения к святости.

Решение шопенгауэровской проблемы: тоска по бегству в *Ничто*. А именно – индивид есть только видимость: когда он становится гением, то это цель самонаслаждения воли. Т.е. Праединое, вечно страдая, созерцает без боли. Наша реальность – это, с одной стороны, реальность Праединого страдающего, с другой – реальность как представление этого Праединого. – Самоотрицание воли, возрождение и т.д. возможны потому, что сама воля есть ничто иное, как видимость и Праединое является только в ней.

Мораль и религия должны быть перенесены в область эстетических намерений. Свободная воля (представление активности, вообще жизни) — сочувствие. «Реальность» есть лишенное чистоты созерцание, иначе боль и противоречие, смешанные с созерцанием.

7 [175]

Каждому человеку свойственно подниматься по ступеням созерцания, насколько это ему доступно. Это развитие связано с представлением о свободе: как будто он может и что-то другое.

Но то, что человек может подниматься *вверх*, свидетельствует, что в каждый момент он другой, точно так же как и его тело есть становление. Оно одно есть *единая* воля: человек есть рожденное в каждый данный момент представление. Что есть твердость характера? Деятельность созерцающей воли, так же как и способность к формированию характера.

Итак, наше мышление есть только *образ* праинтеллекта, мышление, возникшее путем созерцания *единой* воли, которая мыслит персонажа своего видения мыслящим. Мы созерцаем мышление, как и тело, потому что мы есть воля.

Вещи, к которым мы притрагиваемся во сне, также обладают *плотностью* и *твердостью*. Таково наше тело и весь эмпирический мир, плотный и твердый для созерцающей воли. Тем самым мы есть эта единая воля и этот единый созерцатель.

Но создается впечатление, что наше созерцание есть только отражение единого созерцания, т.е. не что иное, как рождающееся в каждый данный момент видение *единого* представления.

Единство интеллекта и эмпирического мира есть предустановленная гармония, рождающаяся в каждый момент и полностью совпадающая сама с собой в каждом мельчайшем атоме. Нет ничего внутреннего, чему бы не соответствовало нечто внешнее.

Тем самым каждому атому соответствует его душа. Т.е. все существующее есть *представление в двояком* смысле: во-первых, как *образ*, а затем, как *образ образа*.

*Жизнь* есть безостановочное порождение этих двояких представлений: обладает *бытием* и *жизнью* только воля. Эмпирический мир лишь *является* и становится.

В *художественном плане* это абсолютное совпадение внутреннего и внешнего обнаруживает себя постоянно.

В *художнике* бурлит первосила, прорываясь через образы, она есть то, что творит. Эти моменты были предусмотрены при сотворении мира: теперь появляется образ образа образа. Воля нуждается в художнике, в нем повторяется первичный процесс.

В художнике воля возвышается до восторга созерцания. Наслаждение от созерцания полностью перевешивает здесь страдание.

Я верую в неразумность воли. Проекция становится жизнеспособными после бесконечных усилий и бесчисленных неудачных экспериментов. Рождение художника удается лишь время от времени.

7 [176]

Мне бы хотелось включить в работу и что-нибудь филологическое, напр. раздел *о метрике*,  
*о Гомере*.

7 [177]

Отношение созерцание к искусству поэзии – метрика. Ритм. Гомер относится к драме как язык к метру.

7 [178]

«Греческая трагедия в ее отношении к опере».

«Греческое государство» («Государство и искусство»).

«Будущее филологии».

«Греческие мистерии».

«Гомеровский вопрос»

«Ритм».

7 [179]

Геббель:

Если бы все сплошь были гениями, я бы не удивился,  
Удивительно, что их так мало.

Впрочем, это естественно! В человеке так много мышеч-  
ной ткани

А мозга так мало! Так и с человеческим родом.

Что, если бы художник знал, создавая картину: она пере-  
живет века.

Но знал бы также и то, что одну черту, скрытую  
в последней глубине.

Не поймет никто и никогда, ни ныне, ни в будущем.  
До конца времен. Думаете, он стер бы ее?

«Прими хулу за добро и хвалу за зло:

Если тебе не по силам единое, разбей лиру надвое».

В действительный мир вплетено  
Так много возможных миров.

Их пробуждает сон.

Ночной ли, что ведом всем,

Дневной ли, что знает поэт.

Душа отпускает их

В неверную зыбь бытия,

Чтоб завершить мироздание.

7 [180]

Рождение и смерть трагедии.

Средства, с помощью которых эллинистическая  
воля приходит к трагедии.

7 [181]

Какова была цель трагедии? Какова цель смерти?

Отсюда понять Гомера.

Наука и Евангелие от Иоанна.

Художественная веселость как цель.

7 [182]

Неприемлемость обожествления народа: путь прокладывают великие одиночки. Может ли такое нагромождение таких пережитков, называемое культурой, быть целью?

7 [183]

Есть ли цель то, что полезно многим? Или многие только средство?

7 [184]

Гармония сил и возникающая от этого ясность духа достаточно часто провозглашались целью современного развития. *κκατὰ φύσιν ζῆν*<sup>1</sup>.

7 [185]

Историческое познание есть *переживание заново*. Понятие не ведет к сущности вещей. Нет другого способа понять греческую трагедию, кроме как стать Софоклом.

7[186]

Греческая веселость, проявляющаяся в массе, есть только результат греческой веселости одиночек. Но любое влияние есть абсолютная видимость. Следовательно, ни масса не влияет на одиночек, ни одиночки на массу. Т.е. праединое созерцает нечто как процесс, во времени и пространстве и причинно-следственных отношениях.

7 [187]

1) То, что Гёте говорит о Клейсте, он должен был испытывать перед лицом мира – совершенный драматург есть сам мир. И узнаем ли мы, размышляя над Гамлетом, Тимоном или сонетами Шекспира, что-то другое, чем размышляя над Клейстом.

7 [188]

*Сон*. Переключение боли в созерцание, преломляющее боль: враждебное ощущение ее нереальности.

---

1 «Жить по природе» (*греч.*).

7 [189]

1. Государство.
2. Религия.
3. Мораль.
4. Рабочий.
5. Теория познания.
6. Ритм.
7. Гомер.
8. Воспитание.
9. История.
10. Шопенгауэр.
11. Вагнер.

7 [190]

1. Психология.
2. Педагогика.  
Философия Канта.
3. Эстетика.
4. Мораль.  
Логика.

7 [191]

1) Эпохи древности открывали в обратном порядке: Ренессанс и Римская эпоха, Гёте и александрийство, теперь пора вызывать из гроба дух 6-го века.

7 [192]

Переход христианской церкви на греческую почву — колоссальные последствия!

7 [193]

Влияние отцов церкви и церковного предания на наше отношение к древности (Тангейзер).

7 [194]

Застывшая неизменность представления о Праединном, которое должно, однако, в качестве видимости осуществить процесс. Интеллигибельный характер абсолютно тверд: только представления свободны и переменчивы? Как мы поступаем, как мыслим — все только процесс и необходимый.

7 [195]

Каузальность сна аналогична каузальности яви — к тому же еще интенсивного, секундного сна.

В одной из половин нашей жизни мы все художники — в качестве сновидцев. Этот очень активный мир нам необходим.

7 [196]

Взаимопроникновение страдания и наслаждения в сути мира — вот чем мы живем. Мы только оболочка вокруг этой бессмертной сердцевины.

Поскольку первострадание преломляется в представлении, самое *наше существование* есть непрерывный художественный акт. Творчество художника есть тем самым *подражание природе* в глубочайшем смысле.

Итак: наука

прекрасное

познание, трансцендентальная эстетика.

7 [197]

Введение. Значение искусства для воспитания.

Греки.

Наука.

Прекрасное. Иллюзорные представления.

Трансцендентальная эстетика.

Обратная рекапитуляция.

7 [198]

Об обществе.

«Разбойник нуждается в помощи кулака лишь время от времени»

«Убийца совершает свое дело не без ужаса».

«Твоя должность — грабить и убивать».

7 [199]

1) Искусство не может видеть свою задачу в культуре и образовании, цель должна быть возвышеннее, выходить за пределы человечества. Действительно ли находятся люди, которые думают, что статуя Фидия может быть уничтожена, в то время как не может погибнуть даже идея камня, из которого она изготовлена?

Художник должен удовольствоваться этим. Он подлинно бесполезен, в самом отчаянном смысле.

7 [200]

От боли разрывать самого себя на куски — вот *зло*, которое всегда борется против чистого восторга созерцания. Единая воля и для этого создает иллюзорное представление и преломляет в нем власть злого, которое предстает в мире явлений бесконечно уменьшенной так же, как боль бесконечно слабее в мире явлений. На первый взгляд, явление выступает против явления, в действительности — воля против самой себя. Но великая цель последнего устремления не достигается: воля защищена явлением как шапкой-невидимкой.

7 [201]

С одной стороны, мы — *чистое созерцание* (спроецированные образы вдохновленного чистым восторгом существа, которое в этом созерцании обретает высший покой). С другой, мы само существо. Следовательно, вполне реально мы — только страдание, воление, боль. В качестве представления мы не обладаем реальностью, хотя все же реальны в другом роде. Когда мы чувствуем себя *одним* существом, то тотчас же поднимаемся в сферу чистого созерцания, которое абсолютно лишено боли: хотя тогда мы одновременно есть чистая воля, чистое страдание. Но до тех пор, пока мы сами являемся только «представленными», мы не сопричастны этому безболезненному состоянию: тогда как представляющий наслаждается им в чистом виде.

В искусстве мы, напротив, становимся «представляющими»: отсюда восторг.

Как представленные, мы боли не чувствуем. Человек, напр. как сумма бесчисленных мельчайших атомов воли и страдания, чью боль испытывает только *одна* воля, чье множество есть опять-таки следствие восторга *одной* воли. Таким образом, мы неспособны испытывать собственное страдание воли, но испытываем его лишь в форме представления и в разъединенности представления. Итак:

отдельная проекция воли (в состоянии восторга) есть реально не что иное, как единая воля. Но к чувству своей

волевой природы она приходит только в качестве проекции, т.е. в оковах пространства, времени, причинности, и потому не может нести в себе страдание и наслаждение *единой* воли. Проекция осознает себя только как явление, она чувствует себя всецело явлением, ее страдание передается только представлением, и тем самым преломляется. Воля и ее первооснова, страдание, не могут быть постигнуты непосредственно, а только посредством объективации и через нее.

Помыслим себе образ подвергаемого пытке святого, являющийся в форме видения: это мы. Но как *переживает страдание* персонаж видения, как осознает он свою сущность? *Боль и страдание должны также перейти в видение*, из представления мученика: теперь он воспринимает их как образы видения, в качестве созерцающего, но не как страдание.

Он *видит* фигуры мучеников и страшных демонов: они только образы, и такова наша реальность. Но чувства и страдания этих персонажей видения всегда остаются *загадкой*.

Художник также вбирает в свое представление гармонии и дисгармонии.

Мы есть воля, мы есть персонажи видения: но где связь между тем и другим? И что есть жизнь нервов, мозг, мышление, ощущение? Мы одновременно и созерцающие — ведь нет ничего, что мы могли бы созерцать, кроме видения — и созерцаемые, только созерцаемое — мы те, в ком весь процесс возникает заново. Страдает ли еще воля, когда она созерцает? Да, ибо если бы она перестала, то прекратилось бы созерцание. Но чувство наслаждения избыточно.

Что есть *наслаждение*, если позитивно только страдание?

7 [202]

Представить *жизнь* как неслыханное *страдание*, которое всегда, в каждый из своих моментов порождает сильное чувство наслаждения, благодаря чему мы, как чувствующие, достигаем известного равновесия, а нередко и чувствуем избыток наслаждения. Имеет ли это психологические причины?

7 [203]

В становлении проявляет себя заключенное в природе вещей свойство быть представлением: ничто не имеет места, ничто не есть, все становится, а значит и есть представление.

7 [204]

1. Доказательство, почему мир может быть только представлением.

2. Это представление есть мир в состоянии восторга, проецируемый страдающей сущностью. Доказательство по аналогии: мы есть одновременно воля, но полностью вплетенная в мир явлений. Жизнь как непрерывная борьба, проецирующая явления, причем с наслаждением. Атом как точка, бессодержательная, чистое явление, каждое мгновение становящееся, *никогда не сущеет*. Так вся воля стала явлением и созерцает самое себя.

Это мукой рожденное представление обращено исключительно к видению. Естественно, оно не имеет самосознания.

Так и мы — только видение, не осознающее своей сущности.

Но *страдаем* ли мы как *единая воля*?

Как *могли бы* мы страдать, если бы были чистым *представлением*? Мы страдаем как *единая воля*, но наше познание не направлено против воли, мы видим себя только как явление. *Мы и вообще не знаем, в чем наше страдание* как единой воли. А страдаем мы лишь как *представленные страдальцы*. Только вот те, кто *сначала* представляет нас страдающими, это не мы. Но как может действительно *страдать* персонаж видения, мыслимый страдающим? Ведь ничто не может перестать существовать, ибо ничто не существует в действительности — что же, собственно говоря, страдает? Страдание, не так же ли оно необъяснимо, как и наслаждение? Когда два Кортиева волокна ударяются друг о друга, почему они *страдают*?

Собственно, удар — ведь он же только представление, и ударяющиеся волокна также? Тогда мы можем сказать, что боль мельчайшего атома есть в то же время боль *единой* воли: и что любая и вся на свете боль — одна и та же.

Представление — вот благодаря чему испытываем мы ее как существующую во времени и пространстве, при отсутствии представления мы ее вообще не воспринимаем. Представление есть восторг боли, в котором она преломляется. В этом смысле и *самая мучительная боль* есть все же боль преломленная, представляемая, по сравнению с первичной болью *единой* воли.

Иллюзорные представления как восторги, служащие для преломления боли.

## 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».

## 6. Конец 1870

Из тетради U I 1

6 [17] Перечень филологических работ Ницше, написанных им в период до 1870 года.

*De Laertii Diogenis fontibus*— конкурсная работа, начатая Ницше по предложению университета в ноябре 1866 года и удостоившаяся в 1867 году премии.

*Analecta Laertiana*— статья Ницше о Диогене Лаэртском, опубликованная в журнале «*Rheinisches Museum für Philologie*» в 1870 году.

*Certamen*—имеется в виду «Состязание Гомера и Гесиода» (*Certamen Homeri et Hesiodi*).

*Флорентийский трактат*— статья Ницше «Флорентийский трактат о Гомере и Гесиоде», опубликованная в 1870 году в журнале «*Rheinisches Museum für Philologie*».

## 7. Конец 1870—апрель 1871

Из тетради U I 2b

7 [4] *Диотима*— мантинейская жрица, образом которой воспользовался Платон в своем «Пире»: в беседе с Сократом она развивает учение о любви как жажде творчества в красоте.

*Пифия*— древнегреческая жрица-прорицательница в храме Аполлона в Дельфах.

*Сивиллы*— в греческой мифологии— пророчицы, прорицательницы, в экстатическом состоянии предсказывавшие будущее.

*Здесь мы вспоминаем о немецкой женщине, как изобразил ее Тацит*— см. «О происхождении германцев и местоположении Германии» (18–20).

7 [5] Ср. 10 [1].

7 [9] *Появление Декамерона во время чумы*— действие в книге новелл Джованни Боккаччо «Декамерон» (1350–1353) происходит во Флоренции, во время чумы 1348г.

- 7 [11] *По Катуллу...* — см. в «Книге стихотворений» Катул-  
ла (90).
- 7 [16] Ср. 10 [1].
- 7 [17] Ср. 10 [1].
- 7 [19] *Псалм 1,6; 9,6*— указанные места в Библии звучат со-  
ответственно следующим образом: «Ибо знает Гос-  
подь путь праведных, а путь нечестивых погибнет»,  
«Ты вознегодовал на народы, погубил нечестивого,  
имя их изгладил на веки и веки».
- 7 [20] *Атли, игру которого слушают змеи. Если он уронит лифу, змеи  
его убьют*— Ницше ошибается: согласно преданию, в  
яму со змеями по приказу гуннского короля Атли был  
брошен бургундский король Гуннар, который зубами,  
руки у него были связаны, играл на лире, и как  
только он прекратил играть, змеи начали жалить его.
- 7 [23] Ср. 7 [121].
- 7 [24] Ср. 7 [121].
- 7 [25] Ср. 7 [121].
- 7 [31] *λάθε βιώσας*— один из принципов философии Эпикура.
- 7 [32] *Демодок и Фемий*— выведенные в «Одиссее» Гомера  
певцы-кифареды.
- 7 [43] Ср. 7 [122];  
*смотри у Тацита*— Ср. 7 [4].
- 7 [55] *Загрей как индивидуация*— Загрей— в греческой мифоло-  
гии одна из архаических ипостасей бога Диониса.  
Загрей по приказу Геры был растерзан титанами.  
*Ему в жертву Фемистокл приносит перед битвой при Са-  
ламине трех юношей*— в утро битвы с персами (битвы  
при Саламине), когда афиняне спасали независимость  
греческих племен, их главнокомандующий Феми-  
стокл, чтобы склонить на свою сторону успех, при-  
нес в жертву богу Дионису— Пожирателю Сырого  
Мяса трех юношей-пленников, собственноручно за-  
душив их на виду у всего флота.
- 7 [74] Ср. 7 [103].  
*о жертве Фемистокла*— см. прим. к 7 [61].
- 7 [94] *Шиллер о хоре как о сосуде рефлексий*— см. в предисло-  
вии Шиллера «О применении хора в трагедии», пред-  
шествовавшем его трагедии с хорами «Мессинская  
невеста».

7 [103] Ср. 7 [74].

7 [121] Ср. 7 [23], 7 [24], 7 [25], 7 [31].

7 [122] Ср. 7 [31].

*так же как и сократовская Диотима*— см. прим. к 7 [4].

7 [122] *inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant nec aut consilia earum aspernantur aut responsa neglegunt*— Cornelius Tacitus, *De origine et situ Germanorum* VIII.2 (пер. по изд.: Корнелий Тацит «О происхождении германцев и местоположении Германии». В кн.: Соч. в двух томах. Т. 2. М.: Наука, 1970. С. 357).

7 [123] ... *титаны на куски разрывают будущего владыку мира, ребенка Диониса Загрея...*— см. прим. к 7 [55].

*Из улыбки Фанеса родились олимпийские боги...*— у орфиков известен миф о возникновении из Яйца мирового, плавающего в водах, Фанеса, божественного творца, сияющего, как солнце.

7 [124] К РТ.

7 [126] К РТ.

*Применить эту великолепную шиллеровскую терминологию...*— см. в статье Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии».

7 [127] Ср. РТ 6.

*par nobile fratrum*— источник выражения— «Сатиры» Горация (II, 3, 243), где упоминаются как пример распутства и безрассудного расточительства два брата, у которых было в обычае за обедом подавать блюдо из соловьев.

7 [128] К РТ.

7 [130] Набросок плана к РТ.

7 [138] Ср. 10 [1].

7 [141] Ср. 9 [13].

7 [142] Набросок плана к РТ.

7 [143] *Успокоение и отдохновение у Аристотеля в Политике и Этике. Олимп в Политике Аристотеля*— см. в «Политике» Аристотеля (1342a, 4-11; 1340a, 9-12).

7 [147] *Influxus physicus*— это понятие обозначает у Декарта и окказионалистов взаимодействие души и тела.

7 [160] Ср. 7 [119].

7 [173] Фрагмент, написанный в связи со статьей Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии».

7 [174]Набросок к РТ.

Ср. РТ 1.

7 [199]Ср. 11 [1].

7 [204]*Когда два Кортиева волокна удаются друг о друга...* — Кортиевы волокна — часть т.н. Кортиева органа — периферической части звуковоспринимающего аппарата у человека, преобразующей звуковые колебания в нервное возбуждение.