

РЕВОЛЮЦИЯ
КУЛЬТУРНАЯ

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

9. 1871

9 [1]

Опера и греческая
трагедия.

9 [2]

Рождение трагедии
из музыки.

С предисловием
к Рихарду Вагнеру.

Сочинение Ф.Н.

9 [3]

Рождение трагедии
из духа музыки.

Сочинение
д-ра Фридриха Ницше,
действительного профессора классической филологии
в Базельском университете.

9 [4]

У центральных врат Катании расположился загородный дом, владелицы которого две женщины – состарившаяся благородная Коринна и ее дочь Лесбия. Занимается утро весеннего дня; слышно, как двери дома открываются и приглушенный голос окликает имя «Леонидас». Тут же из-за стены показывается старый раб, из открытых дверей выходит Хармид. *Хармид*: Куда ты запропастился? Я пришел сменить тебя на ночной страже. Твое время уже кончилось. *Леонидас*: Если ты еще чувствуешь усталость, спи дальше. Я не могу больше спать. Странная ночь. Я только

что был на холме за домом и глядел в сторону Этны. Там были страшные всполохи, и сразу же потянуло тяжелым, жирным весенним ветром, он как будто крался сквозь ночь, чего-то боясь и дрожа под тяжестью своей ноши. Потом ветер словно сбросил свою ношу и со стоном рванулся вдаль. *Хармид*: Ах, Леонидас, я моложе тебя и не склонен видеть духов. Но и мне не спится, и я думаю, что никто в доме не спит этой ночью. Но нас, других, — да простит мне Бог это «нас», — уже мучит новый день и томление по его радостям, более прекрасным, чем самый яркий из снов: ты ведь знаешь, чего ждать нам сегодня от наших добрых повелительниц. Я не сомневаюсь, что сегодня нас отпустят на волю; и мы сможем, как любой свободный человек, смотреть трагедию и участвовать в ночном празднике. *Леонидас*: Ах, для нас, стариков, этот радостный день — только судорожное усилие, чтобы сдержать нашу боль. Меня привезли сюда ребенком из божественного Коринфа, и временами мне снится, что я все еще тот мальчик, и как будто я поднимаюсь на корабль и, обливаясь горячими слезами, прощаюсь с родным городом и проклиная свою судьбу. Никакого сравнения: говорю тебе, хоть я и раб, тут кругом варварство, — за исключением наших хозяек, которые для меня — воплощение эллинства. Но все другие суетятся вокруг и недостойны своего происхождения; да и мы сами блуждаем во тьме, и только в этот день наша тоска по утраченному достаточно сильна, чтобы мы могли перенестись в прошлое и снова сделаться там греками. *Хармид*: Стой! Стой! Кто там крадется? Их двое. И один под маской! Скорее в дом.

Павсаний, рядом с ним раб, нагруженный цветами и венками. Эй, там! Оба крота уже снова ушли в нору. Слепой народ! Меня и не узнать! Ведь это моя походка, моя фигура. Испугались цветочной горы. Эй, там! (Тихо стучится в ворота.)

9 [5]

[...] И вот *опера* начинает *понимать слово*, — это отвечает требованиям слушателей, об этом со всей ясностью говорят документы. Движение, приведшее к появлению оперы, началось в Италии, в 16 веке. Высшее общество

Флоренции, особенно те, кто собирались в доме графа Барди да Вернио, чтобы размышлять над возможностью возрождения музыкального искусства, пришли к заключению, что «новая музыка слишком мало приспособлена к тому, чтобы выражать слова, и исправить этот недостаток можно было бы, обратившись к какой-либо кантилене или такому способу пения, при котором были бы понятны слова и не разрушался стих». Граф Барди говорит, напр., в письме к Каччини, что слова настолько же благороднее, чем контрапункт, насколько душа благороднее, чем тело. «Разве не стало бы Вам смешно, если бы Вы встретили на улице господина в сопровождении его слуги, и слуга отдавал бы господину распоряжения, или ребенка, который стал бы поучать своего отца или учителя?» (Дони, т. II, с. 233 и след.). Из тех же дилетантских, антимузыкальных предпосылок исходили при решении проблемы взаимоотношения поэзии и музыки в доме Джакомо Корси, где поэты и композиторы, которым он покровительствовал, принимали также и практические опыты в указанном направлении. Литература, сопровождающая этот начальный этап формирования оперы, не устает самодовольно повторять, что *пение должно подражать речи*: ибо это прямо следует из требования понятности пения. Мы видим, как хвалят одного из первых экспериментаторов в этой области, певца Джакомо Пери (в предисловии к одному из отчетов о представлении Дафны Ринуччини в Мантуе в 1608 г.): «Я не могу перестать восхищаться этой искуснейшей манерой петь, декламируя». (О музыкальном искусстве, Е.О. Линднер, с. 24.) Для того чтобы дать представление о декорационном искусстве того времени, приведу еще место из Ник. Эритреуса (стр. 21, там же): «— — —

Легко ли поверить, что из этой полностью поверхностной, чуждой всякого благочестия оперной музыки, которую в свое время приветствовали так восторженно, будто она и в самом деле свидетельствовала о возрождении подлинной музыки, что именно отсюда выросла поистине необъяснимая в своей святости и, по существу, единственно классическая музыка Жоспена и Палестрины? И кто, с другой стороны, решился бы утверждать, что столь бурная любовь к опере обязана своим распростра-

нением исключительно тщеславию драматических певцов и флорентийским вельможам с их тягой к пышным развлечениям? Тот факт, что в то же самое время, даже в силу тех же самых устремлений рядом со сводами палестриновской гармонии, над возведением которых трудилось все христианское средневековье, нашла себе место и страсть к полумузыкальному проговариванию, я могу объяснить лишь исходя из сущности *речитатива*, о которой будет сказано ниже. [...]

9 [6]

Поразительный факт: неизменность женского пола, абсолютно не затронутого прогрессом культуры.

Недостаток свободы слова уже у Гомера. Патриархальное достоинство концентрируется вокруг женщины во все времена, не вокруг мужчины. Дома мужчина слушается женщину.

9 [7]

Зритель эсхилловской трагедии созерцал бессознательно, как цельный человек, а не как человек эстетический.

Как же должен говорить герой? Ведь он фикция? У Эсхила он молчит: а потом произносит колоссальные слова.

Трагический импровизатор в противоположность эпическому. По отношению к хору он должен еще оставаться героем, и все же он уже покинут идеализмом музыки: вот почему он пользуется глубокомысленнейшим словом: только благодаря идеализму мысли (т.е. как человек возвышенный) превосходит он хор. Смелая мысль подчиняет себе язык. (Не наоборот.)

Противоположное устремление: характерное.

9 [8]

Добавления.

Древние лирики Пиндар и Симонид не ведали личного волнения, лирика без патологии.

Ганслик: не находит содержания и полагает, что дана только форма.

О. Ян: для интерпретации эстетического просвещения и одновременно его полупонимания греческого мира. Человек, который мог перепутать мендельсоновского Илью и Лоэнгина!

9 [9]

Сцена и действие поддаются объяснению только с точки зрения хора. Лишь поскольку хор выступает как представитель возбужденно роящейся дионисийской толпы, поскольку каждый зритель отождествляет себя с хором, греческий театр имеет зрителей. Слова Шлегеля об «идеальном зрителе» раскрывают перед нами более глубокий смысл. Хор есть идеализированный зритель, поскольку он — единственный созерцатель, созерцатель сценического мира видений. Он же и подлинный творец этого мира. Нет ничего более ошибочного, чем переносить на греческий театр наши представления о публике как носительнице эстетической критики. Дионисийская народная масса — это вечное лоно, рождающее дионисийские явления, а здесь — нечто вечно бесплодное; такова противоположность. Шиллер абсолютно прав, когда он рассматривает хор как важнейший поэтический фактор трагедии: и Аристотель с его еврипидовски плоским пониманием хора не должен вводить нас в заблуждение.

Современный зритель является создателем оперы в противоположном смысле: человек, неспособный к искусству, вымучивает для себя подобие искусства именно потому, что не является художником. Чувствуя это, он выдумывает для себя свое представление о человеке-художнике; будучи неспособным иметь видения, он нанимает себе механика и декоратора, не умея постичь дионисийскую глубину музыки, он подменяет наслаждение музыкой вожделением, которое возбуждает в нем пение и расудочная риторика страстей. Речитатив и ария — вот его творения. Эти выводы не подлежат смягчению; и в высших достижениях оперного искусства современный человек не покидает позицию требующего и производящего. Наши лучшие художники не могут ничего иного, как только облечь этот коренной факт современного искусства в новые формы. Вагнер возвышает его до метафизики.

Опера представляет собой в этом смысле единственную завершенную форму современного человека: за чем же удивляться тому, что он воплотил в ней все свои слабости и все добродетели! Она одна способна действительно его захватить. Все, что он усваивает из художественного образования, он снова переносит на оперу, превращая ее во всепоглощающий орган своего эстетического опыта.

У Вагнера опера становится воплощением художественного мира, противостоящего его миру реальному, нехудожественному.

9 [10]

Отношение между дионисийским и аполлиническим, *перевернутое* с ног на голову. Аполлиническое есть наиболее *трудное* для *нашего* понимания. Мы должны истолковать для себя *образ*, преобразить его в *миф*. Изначально, т.е. у истоков оперы, дионисийское знают также мало. Вначале не было обоих элементов. Германское дарование, проявившееся сперва у Лютера, затем снова в немецкой музыке, явилось новым открытием дионисийского: оно преобладает, как и дионисийская мудрость, — форма, нам близкая. Мы совершенно неспособны освоить наивное, а именно посредством аполлинического. Зато мы можем истолковать для себя мир в чисто дионисийском ключе и постичь мир явлений посредством музыки. По меньшей мере, так мы снова обретем художественное мировоззрение, миф. При этом мы видим, как благодаря германской тенденции опера, форма неэстетического романского человека, бесконечно углубляется и возвышается до уровня *искусства*.

Шиллеровская ода «К радости» обретает на этом фоне свое глубокое, истинно художественное значение. Мы видим, как поэт стремится представить в образах свое глубоко германское, дионисическое чувство: и как он, современный человек, обречен на беспомощное косноязычие. Подлинный смысл шиллеровского текста был выявлен Бетховеном, который дал нам нечто бесконечно более возвышенное и совершенное.

Аналогично взаимоотношение между текстами Вагнера и его музыкой. Если текст еще оказывает определяющую

щее влияние на музыку, то это пережиток оперной тенденции: собственно германское — это параллелизм музыки и драмы. Я даже рискую утверждать, что музыка и мим снова могут дать нам истинное эстетическое удовлетворение. Певец на сцене вызывает дополнительные сложности. В теории Вагнер, кажется, вполне отдавал себе в этом отчет. Все значение он переносит на то, что в *действии* понятно само по себе, на *мим*. Непонятный текст представляет собой большую трудность: сама потребность в драматическом певце противоестественна: я перевожу певца в оркестр и тем самым освобождаю сцену.

Вагнер испытывал огромные затруднения с певцом: чтобы придать его положению большую естественность, он обращался к мелодике речи и древнейшему стиху. Так с этой ужасающей точки он пытался титаническими усилиями переломить тенденцию оперного искусства, почти что перевернуть музыку. Драма, которая нуждается в слове: оркестр как подражание человеческому голосу. Я думаю, что мы вообще должны отказаться от *певца*. Ибо драматический певец — это нонсенс. Или мы должны включить его в оркестр. Но он должен не противопоставлять себя музыке, а выступать в качестве хора; полнозвучие человеческого голоса должно сливаться со звучанием оркестра. Реституция *хора*: а наряду с этим мир образов, мим. Древние знали правильное соотношение: трагедия погибла вследствие чрезмерного развития аполлинического. Мы должны возвратиться на доэсхиловскую ступень.

Но как же отсутствие *мимического* таланта! Мим был бы почти невыносим, если бы не был *певцом*, если бы мы не желали *слышать* его и понимать.

Неестественность, состоящая в том, что певец поет в оркестре, а мим играет на сцене, отнюдь не противоречит искусству. *Отвратительное* зрелище певца! Но и таким образом мы не избежим *драматической* музыки! Певца быть не должно! Наилучшее средство — это все-таки хор!

9 [11]

Следствия, вытекающие из Вагнера и устранения хора!

Мои взгляды почти что соответствуют вагнеровскому Тристану.

Для того чтобы перейти к драме, мы должны сначала иметь мима.

Певец неизбежен, потому что его тон самый задушевный. Оркестра недостаточно. Следовательно, нам нужен хор:

Хор, который обладает видением и с воодушевлением описывает то, что ему открывается!

Шиллеровское представление, бесконечно углубленное!

9 [12]

Будучи *словесной драмой*, греческая трагедия также была способом освобождения от *дионисийской власти мифа*: мим как таковой, в качестве образа мира производит впечатление мифа. Словесная драма уже не то. Образ спасает от погружения в оргиастические настроения, ср. Тристана. *Мысль (и слово)* как целительные средства против мифа.

Против успокоительной силы мысли (ср. диалектику в *Oedipus rex*¹) Еврипид выдвигает возбуждающую силу мысли: он обращается к диалектике страсти, просвещения: *хочет с помощью слова достичь мощи дифирамба*.

9 [13]

Символика языка есть пережиток аполлинической объективации дионисийского.

9 [14]

Человек есть обыкновенно только бледная копия дионисийско-аполлинического человека, каков он в хоре. «Подражание» и «характеристика» – вот тенденции еврипидовской драмы, тогда как подлинная драма есть не подражание, а оригинал, отражающий жизнь отражает лишь тускло и бледно.

9 [15]

Улыбка довольная и тоскующая.

1 Эдипе-царе (*лат.*).

9 [16]

Набросок.

I.

Дионисийский хор без слушателей.

Слушатель оперы.

Хор — идеализированный слушатель, т.е. копия хориста.

Шиллер о хоре.

Трагический хор как современное художественное создание.

II.

Различный путь развития трагедии и дифирамба.

Мим как отображение мифа.

Значение словесной драмы.

Актер, в то же время рапсод.

Характерное.

Развитие Софокла. Вывести его новое отношение к хору из характерного.

Дать объяснение тетралогии Эсхила.

Три актера. Дионис и его друзья.

III.

Поэт как актер, музыкант, танцор и т.д.

Непатологическое в их творчестве. Ивик. Пиндар.

Их сюжеты: идеализированная история.

Единство по сравнению с эпосом.

Их язык. Применение диалекта.

Их философия.

9 [17]

Предпосылка.

Указание на трудности исследования.

Последовательность музыки и диалога.

Хор сатиров.

Возникновение трагедии из хора сатиров.

(Освящение естественного, полового: сатир как изначальный человек.)

Три актера.

Бедность действия.
Тетралогия.
Сатинова драма.

9 [18]

Применение хора: главное действующее лицо в Гикетидах.

Хор, наваливающийся на молчащих героев.

9 [19]

Сатир и идиллический пастушок: характерно для тех времен!

9 [20]

Статуя бога, понимаемая как цель процессии, как живое явление.

9 [21]

Сила *миметического* искусства при изображении бога сначала невелика. Сначала речь идет только об образе живого лица: украшенного рапсода.

9 [22]

Введение: Вагнер и Шопенгауэр.

Заключительная глава: против филологов в роли учителей.

9 [23]

Вагнер завершает то, что начали Гёте и Шиллер. В собственно германской сфере.

9 [24]

Картина греческой действительности, на фоне которой выступают дионисийские вещи.

Музыка и трагедия, как и философия Эмпедокла, свидетельства той же силы.

Шопенгауэр и немецкая музыка.

Портрет человека будущего, эксцентрического, энергичного, горячего, неустанного, эстетически одаренного, врага книг.

9 [25]

У греков дионисическое внесло новую символику во все эпические сюжеты. Трагическое мировоззрение внесло свои поправки в древние мифы.

9 [26]

К предисловию. Музыка — наше собственное, наша поэзия окрашена учеными усилиями. В ней мы экспериментируем. Характеры нашей музыки и нашей философии соответствуют друг другу: и та, и другая отрицают мир приемлемого, изначальную доброту. Французская революция вышла из веры в доброту природы: она была следствием Ренессанса. Нам следует извлечь уроки. Неверно направленное и оптимистическое мировоззрение приводит в конце концов к высвобождению всех ужасов. Единственное утешение — греки, ибо у них природа даже в самых резких ее проявлениях наивна.

9 [27]

Рождение трагедии.

1. Наступление трагического периода в современности.
2. Соответствующий период у греков.
3. Дионисийское и аполлиническое.
4. Трагедия.
5. Смерть трагедии.
6. Учитель и нынешний философ.

9 [28]

Мысль трагического героя должна быть полностью включена в трагическую иллюзию: она не должна объяснять нам трагическое. Гамлет — образец: он все время говорит не то, ищет не те причины — трагическое познание не становится его рефлексией. Трагический мир *открылся его взору* — но он ничего об этом не говорит, а говорит только о своей слабости, в которой вымещает впечатление от того, что видел.

Мысль и рефлексия героя не есть аполлиническое *проникновение* в его истинную сущность, они — только иллю-

зорный лепет: герой ошибается. Ошибается диалектика. Язык трагического героя — это непрестанное заблуждение, самообман.

9 [29]

К введению.

Отпечаток, который музыка накладывает на образ и слово.

Описание у Шопенгауэра.

Описание у Вагнера.

Два мира.

Переход духа музыки в поэзию, т.е. в трагедию, трагическое.

Процесс развития трагедии обнаруживает постепенное исчезновение этого духа — одно за другим: каков же эффект?

Обратное этому в опере.

Греческая трагедия: что следует за музыкой, это музыкальное возбуждение переходит затем на сцену: вот место позднейшей трагедии и хора.

Не определяет ли хор последующий эпизодический характер?

9 [30]

Описать дионисийский перелом у Вагнера.

1) Разложение культуры.

2) Миф.

3) Метафизика.

4) Отношение к периодам нашей культуры: мы стремимся назад к здоровью.

5) Греческая трагедия восходила к первообразу человека-художника, к рапсоду: мы должны найти бесконечно далекий путь, ведущий в прошлое, к немецкому человеку.

9 [31]

Повторить основное.

Два художественных мира:

что будет, если оба предстанут рядом друг с другом?

Описание Шопенгауэра, Вагнера: пойти дальше! из дионисийского мира образ рвется к свету.

Превращение в миф.

Трагическая тенденция как влияние духа музыки.

Пример развития лирики в направлении трагедии: дух музыки прорывается к своему типическому откровению. Постепенное исчезновение дионисийского и следствия этого.

В *современном* мире *наоборот*: германский дух возвращается к самому себе. Возобладание дионисийского духа, ищущего для себя откровения. Одновременно серьезнейшая философия: Кант и немецкое воинство.

Влияние Вагнера. Рождение трагедии из музыки.

9 [32]

Трагическая метафизика постепенно исчезает из трагедии. *Рефлексия поэта* вообще *поверхностнее*, чем сущность трагедии как таковая. Понятие справедливости у Эсхила. Умеренность (незавершенный буддизм) Софокла.

Еврипид — *немузыкальная* натура: высшее удовольствие в страстной декламации, в софистике преступления, в гибели, не освященной метафизически.

9 [33]

Границы античной трагедии заданы границами античной *музыки*: только в ней современный мир продвинулся бесконечно далеко вперед в области искусства: но и это лишь вследствие постепенного застывания аполлинического дара.

9 [34]

Для Введения.

У Шиллера и Гёте эстетическое воспитание больше сопровождает, чем ведет за собой: — в целом наоборот! Эстетическое воспитание *руководит* нашим творчеством: мы — обученные художники. Ощупываем территорию вокруг себя в поисках образцов. Нет более поучительного момента, чем явление Вагнера.

Эстетические феномены в наше время замаскированы и распознаются учеными. Для меня в этом значение Вагнера.

Греки с их различием дионисийского и аполлинического помогают нам больше, чем наши эстетика.

Соотношение обоих художественных начал не опирается ни на какие художественные принципы. Этот когнитивный недостаток и затрудняет сегодня постижение Вагнера: к тому же весь либеральный мир противится духу музыки и его философскому определению. Музыка отменяет цивилизацию, как свет солнца свет лампы.

Именно поэтому мы еще не постигли *греческий мир*. Мой путь в том, чтобы найти выход, приняв за исходную точку дух музыки и глубокой философии.

Единственная форма жизни для меня греческая: и Вагнера я расцениваю как великий шаг к возрождению ее в германской сущности.

9 [35]

Влияние ученых (византийцы, монахи, академия) на *драму*.

Кальдерон (или Лопе) — *совершенное* выражение *романской праформы, ателланы*. Сравни Моцарта. Характерные маски ателланы.

9 [36]

Содержание «*Музыки и трагедии*».

Введение.

Вагнер обнаружил негодность нашей эстетики. Она лишена знания прафеноменов. Она выдает, что ориентирована на искусственные, вторичные образцы. Для меня воочию наблюдаемое явление Вагнера свидетельствует о том, что — в отрицательном плане — мы до сих пор не поняли греческого мира и что, напротив, именно там находим мы единственную аналогию нашему феномену Вагнера. Главное различие — различие между дионисийским и аполлиническим искусством: у каждого из них своя метафизика.

Главный вопрос: как соотносятся эти два художественных влечения между собой?

Объяснение дает рождение трагедии; здесь аполлинический мир вбирает в себя дионисийскую метафизику.

Велико значение этого периода: характеризующая его художественная форма дает возможность жить вопреки познанию. Форма *трагического человека*.

Для немцев это своего рода «возвращение на круги своя». Мощная борьба цивилизации против духа музыки.

Греческий мир как единственная и глубочайшая возможность жить. Мы заново переживаем феномен, который уводит нас либо в Индию, либо в Грецию. Так соотносятся Шопенгауэр и Вагнер.

Для того чтобы мы обрели такое понимание музыки, она должна была обрести себя благодаря Баху, Бетховену, Вагнеру и вырваться из оков цивилизации. Какова бы ни была греческая музыка, аристотелевское понятие катарсиса позволяет нам утверждать, по аналогии, что для греков она имела такое же значение, как и для нас, т.е. что она не опустилась до уровня искусства на потребу публики.

Музыке предстоит великое возвышение, поскольку мир познания, который она должна преодолеть, намного расширился. Знание и музыка дают нам предчувствие возрождения эллинского мира, которому мы хотим себя посвятить.

9 [37]

Читать свидетельства как письма: такие свидетельства, которые благодаря музыке и неумной фантазии заключают в себе возможность понимания самого сокровенного. Для филологов: наибольшая часть поддается доказательству в строжайшем смысле, правда, только с точки зрения тех, кто принимает принципы Шопенгауэра. Для художников: — — —

Для филологов: старая тривиальная точка зрения более невозможна.

9 [38]

I.

Дионисийское и аполлиническое.

Сон и аполлиническое.

Наслаждение от сновидческих иллюзий.

Principium individuationis¹ и Аполлон.

Опьянение и Аполлон.

Греки, видящие сны, и греки дионисийские.

Аполлиническая культура — преодоление знания.

«Наивное».

Возрождение познания в дионисийстве?

Соединение в трагедии.

Лирик: проблема. Субъективен ли он?

Метафорическое сновидение.

Шопенгауэр о лирике.

Народная песня — строфика.

Язык, подражающий музыке.

Музыка выступает в лирике как воля, не будучи ею.

Хор как исток трагедии.

Общепринятые объяснения.

Шиллер о хоре.

Гамлет и дионисийский человек.

Возвышенное и комическое.

Сатир и пастух.

Зритель.

Хор как имеющий видения.

Трагический герой — Дионис.

Миф. Своеобразная бесконечность трагического мифа — как пример всемирного закона, наиболее отчетливо проявляющего себя в музыке. Мистерии как дальнейший этап формирования трагедии.

Смерть трагедии, одновременно продолжающей свое существование в форме мистерий. Гений науки ее убивает. Но даже Сократ испытывает сомнения.

Еврипид — последователь Сократа.

Каковы условия, которые могли бы способствовать возрождению трагедии?

9 [39]

Должно быть другое понимание *эллинизма*.

Призыв: «Сократ, займись музыкой» как эпиграф.

¹ Принцип индивидуации (*лат.*).

9 [40]

Вагнер: отношение текста к музыке. Большая симфония.

Тристановский тип чувствования. Невыносимо —
если без искусства.

Мифическое чувство. Констатировать совершенно
иное, священное и освящающее чувство.

Возвращение к *сказанию* — в противоположность па-
сторальной идиллии.

«Сильный драматический этюд».

Вагнеровский герой рождается из музыки.

«Трагическая идиллия».

Байрейтская постановка?

К сведению филологов: Единство поэта и музыканта.

Воспитание музыкой у греков.

9 [41]

К Заклучению.

Исчезновение дионисийского в трагедии: конец
мифа, применение музыки как возбуждающего средства,
страсть, измененная метафизика, *deus ex machina*¹ вместо
метафизического утешения.

Обратный процесс в развитии оперы. Героическая
опера на переходе ее к *трагедии*.

Краткая критика оперы с точки зрения ее проис-
хождения, 2) в ее сущности, в связи с аполлиническим и
дионисийским.

Эстетическое решение проблемы оперы у Вагнера.

Восстановление мифа.

Трагическое мировоззрение.

Немецкое возрождение.

В конце напомнить о Нибелунгах.

9 [42]

Тот, у кого все изложенное здесь эстетическое уче-
ние вошло в плоть и кровь: для чего основанием является
интуитивное знание о дионисийском и аполлиническом,
тот, в кого природа, наша мудрейшая наставница, вселила

¹ Бог из машины (*лат.*).

инстинктивную убежденность в вечном значении этих двух эстетических влечений, будет способен ныне устремить свой взгляд на аналогичные явления современности — как свободный созерцатель, ничего не желающий для себя лично, но истины для всего мира. Его ум, уже искушенный и закаленный созерцанием ряда минувших исторических эпох, может требовать теперь самовыражения перед лицом современной действительности. Ведь история никогда не поучает прямо, она лишь представляет доказательные примеры. Так же как и окружающая нас действительность не дает нам углубленного знания, а лишь подтверждает его новыми примерами. Обращаясь именно к нашему времени, с его якобы объективной, якобы непредвзятой историографией, я хотел бы подчеркнуть, что «объективность» эта есть лишь обманчивое желание, чтобы и наша историография — поскольку речь не идет о сухом коллекционировании данных — была бы ничем иным, как *собранием примеров*, подтверждающих общие философские положения, от ценности которых зависит, сколь долго это собрание примеров будет иметь смысл. Если примеры быстро устаревают, то причину следует искать в модной поверхностности и ложной «самоочевидности» философских воззрений, которые так называемый «объективный» историк пытался иллюстрировать историческими судьбами людей и народов. Только серьезный, самодостаточный мыслитель, свободный от суетных устремлений, видит в истории то, о чем стоит говорить; только беспристрастному взгляду философа открывает история свои вечные закономерности. Человек, охваченный потоком своих эгоистических желаний, но имеющий причины скрывать их под маской объективности, должен довольствоваться номенклатурой событий, их внешней оболочкой, которую ему приходится обглаживать с оскорбительной обстоятельностью. При чем каждый раз, когда он решается на более ответственное суждение, он выставляет напоказ свой философски необразованный, чуждый самоанализа и оттого равнодушный и банальный рассудок. Полностью отвлекаясь от такого исторического «метода» и его адептов, мы переносим наши знания об искусстве древних в самый центр эстетической современности, чтобы объяснить последнюю из

первых. С этой целью мы должны выделить в современности некоторые явления и показать, что они достойны объяснения.

Задумаемся, например, о судьбе знаменитейших драм Шекспира в нашем театре. Я всегда замечал, что наиболее образованные зрители испытывают по отношению к этим драмам своего рода неудовлетворенность. Привычка к глубокому и доверительному общению с поэтом, с каждым его образом и словом привела к тому, что при повторном чтении они испытывают такое чувство, будто бродят среди призраков дорогих мертвецов, вступают в непрекращающийся диалог до боли знакомых воспоминаний. И вместе с тем они чувствуют, что общение с поэтом и его творчеством посредством «книги» — лишь искусственное, даже противоестественное общение с тенью, которое не выдерживает сравнения с драматической реальностью сцены. Но это чувство и эти надежды оказываются странным образом обманутыми; неудовлетворенность остается у нас и перед лицом сцены. И если какой-либо особенно талантливый актер заставляет о ней забыть, то всего лишь на мгновение, до тех пор, пока воспоминание не возвращает ее в виде *неприяття* сценического воплощения Шекспира. Мы ясно чувствуем, что происходит нечто вроде *профанации*, и стараемся объяснить это чувство недостатками постановки, исполнения, непониманием Шекспира со стороны актеров и т.д. Но нам это не удается: ибо даже самый убедительный из актеров не может избавить нас от впечатления, будто каждая глубокая мысль, сравнение, да в сущности, каждое слово звучит со сцены слабо, вяло, банально. Мы не верим этим словам, не верим этим людям, и то, что волновало нас как глубочайшее откровение, представляется теперь как отвратительный маскарад. И тогда мы снова возвращаемся к книге, мы признаем, что казавшееся неестественным посредничество печатного слова кажется нам теперь все же более естественным, чем посредничество слова, произнесенного и вплетенного в чувственно воспринимаемое действие. Если же мы сами попытаемся теперь то, что читалось нами в молчаливом увлечении, прочесть в полный голос и входя в различные роли, мы снова почувствуем прежнюю неудовлетворен-

ность. Наше собственное исполнение покажется нам настолько противоречащим испытанному увлечению, настолько даже недостойным, что мы станем искать выход из положения, обратившись к безличной, монотонно патетической декламации, оставляющей, по крайней мере, ощущение возвышенности. Именно из такого монотонно-патетического звучания голоса родилась речь героев Шиллера, а во многих случаях и они сами. Отсюда следует, что из всех типов поэтического выражения высшим и наиболее естественным представляется нам — нашему неискоренимому эстетическому чувству — монотонный пафос. Что же он означает, этот менее всего подсказанный природой, такой неестественный пафос? Он есть выражение *морального* состояния. Противоположность эстетического мира окружающей нас действительности приходит к нам прежде всего и с наибольшей очевидностью в виде нравственного чувства, как чувство эстетической неестественности нашего мира по сравнению с природой мира художественного, даже как чувство нашей неэстетической, всецело моральной сущности. Эстетическое наслаждение является нам прежде всего как моральное возвышение. Это означает, что искусство мы понимаем только с опорой на возвышающее нас моральное чувство, которое определяет характер нашего наслаждения искусством, удерживая, например, от посещения постановок Шекспира, поскольку мы знаем, что первичное моральное наслаждение будет чище и сильнее, если мы доставим его себе сами.

Применительно к нашему современному искусству отсюда следует примечательный вывод о том, что публика, интересующаяся искусством, есть прежде всего существо моральное, и что художник должен быть готов к тому, чтобы предстать перед форумом, который, в сущности, не имеет с искусством ничего общего. Сама публика может быть при этом существом весьма аморальным именно потому, что она совершенно неспособна постичь нечто художественное иначе, чем исходя из присущих ей желаний, стремлений и представлений о долге. Можно утверждать уже априори, что действительно признанные художники получили признание именно на этом основании и доставляют наслаждение в качестве моральных существ, а их

произведения в качестве моральных отражений мира.

Ярчайшим выражением этого факта является отношение современников к Рихарду Вагнеру. Восхищение, вызываемое его музыкальными драмами, проистекает из того же морального волнения; и восхищение они вызывают по той же причине, по которой не нравится шекспировский спектакль. Дело в том, что вагнеровские постановки вызывают бесконечно более сильный моральный пафос, чем те воображаемые драмы, которые слушатель может представить себе, воспринимая только музыку. Таким образом, они дают пример наиболее полной согласованности между публикой и произведением искусства в современную эпоху: причины этого еще предстоит выяснить.

Противники этого влияния, поскольку они не лгут, не знают именно тех влечений, об объяснении которых идет у нас речь.

9 [43]

Филологические труды Фридриха Ницше — Том первый.

Введение. Классическое образование и филолог будущего.

1. К гомеровскому вопросу.
2. Состязание.
3. К *Erga*¹ Гесиода.
4. Происхождение лирики.
5. Конъектуры к лирическим поэтам.
6. Феогнид.
7. «Хозфоры» Эхсила.
8. Демокрит.
9. Сократ и греческая трагедия.
10. К вопросу о ритмике.

9 [44]

У греков не было, видимо, *народной песни*?

9 [45]

Каково соотношение между ренессансной живописью и возрождением древности?

¹ Трусдам (от *греч. ἔργα*).

Возрождение относится к живописи того времени так же, как опера к Палестрине.

Возрождение и опера — силы разлагающие, признаки того, что возникает склонность к идиллии, черты сентиментализма.

Форма средневековья уходит своими корнями в римскую эпоху.

9 [46]

Как судит о жизни счастливейший и наиболее художественно одаренный из всех народов?

9 [47]

Тематика для журнала.

Доплатоновские философы.

Ритм.

Состязание.

Платон.

Риторика.

Поэтика Аристотеля.

9 [48]

1 с. Влияние оперы на музыку и подлинная музыка.

2 Обратный процесс: дионисийский дух музыки.

3 с. В Вагнере соединились учение Канта и дух немецкой музыки; у него напряженнейшая интеллектуальная борьба во имя завершения оперной тенденции: преодоление.

Устанавливается правильное соотношение между аполлиническим и дионисийским мирами.

Метафизика.

9 [49]

Происхождение.

Построение трагедии.

Три поэта.

Тетралогия.

Трагики.

Актер.

Хор.

Язык.

Смерть трагедии.

Миф.

Ритмика.

Дионисийское и аполлиническое.

Наступление трагического периода.

9 [50]

Проза и поэзия — какое различие делали древние?

Метр в ямбе, например, только строгая красота временной последовательности.

9 [51]

«Трагедия и музыка»

«Состязание Гомера и Гесиода».

«О будущем наших образовательных заведений».

9 [52]

«Поэт» — древнейшее изображение бога.

Рапсод есть Аполлон, позднее Гомер.

Лирик: что означает тогда появление актера?

Неправда, что греки требовали от актера, чтобы он *действовал*, а говорил лишь постольку, поскольку это необходимо для понимания действия.

Чувство *мима* не осмыслено им, живет в глубине и лишь побуждает к действию. В греческой драме чувство остается невысказанным.

9 [53]

То же самое влечение, которое ставит природу на место созерцаемого во сне бога, ставит актера на место Диониса, действующего в видении.

9 [54]

Язык трагедии. Патетика произносимой речи.

Три трагических поэта.

Тетралогия.

Построение трагедии.

Трагический поэт.

Мифы.

Хор.

Актер.

9 [55]

Драма рядом с музыкой: какой смысл может иметь это соседство?

На самом деле освободиться от мысли, от тенденции.

9 [56]

Вакханки.

«Импровизация».

Эсхил и Софокл.

Трагический хор. Спор с Шиллером.

Тетралогия.

Единство.

Актер, видящий представляемого им персонажа словно вовне.

Лирика на сцене? Изначальна ли она?

Значение ямба для диалога.

Первоначально был хор, который видел живой образ и обращал к нему свое пение.

Миф.

Эпос получает применение: сон.

9 [57]

Драматическое единство: откуда?

Пластические группы начинают двигаться.

Постепенно драма снова одерживает верх над дионисийскими предпосылками.

Откуда взялась форма театра? Это окруженная лесом площадка на одинокой вершине: вокруг располагается или передвигается дионисийский народ.

Большой дифирамб — это античная симфония.

Объяснить, каким образом трагедия получила развитие наряду с драматическим дифирамбом.

Значение *слова* для диалога. Удивительно! Ведь это же не драма для чтения. *Мим* не есть предпосылка диалога: таковым является *эпос*. Действие совершенно не показывается. *Deux ex machina* в роли рапсода — это изначальное представление о протагонисте. ὑποκρίτης¹ «отвечающий»: т.е. тот, кто отвечает на обращение хора.

1 Актер (*зреч.*).

Бог является как говорящий, слагающий стихи рапсод: в сиянии аполлинического достоинства. Бесконечно возвысившийся рапсод: вот старинная *форма бога – покровителя муз*.

В этом эпос предполагает драму.

9 [58]

Тенденция и миф.

Сократизм обуздывает миф.

Двойное использование мифа. Пример. — — —

Изобразительное искусство погибает от мысли.

Враждебность христианства искусству: оно держит его в рамках символа.

Наконец искусство одерживает победу: исторические факты преобразуются и их место занимают свободные мифологические существа, вечная игра все тех же сил. Но тем самым христианство преодолевается и перестает быть опорой; в сравнении с греками ход обратный, сначала 2, затем 1.

Избавление от символического мышления с помощью чистого искусства.

Последовательный возврат к древности в поисках новых опор. В искусство проникает теперь тенденция учености.

Но собственно средневековая тенденция продолжает господствовать и принуждает к опять-таки ненародному, ученому обращению к античности.

9 [59]

Музыка как ненациональное искусство: вот почему в ней могут находить спасение нации.

Законы — — —

Музыка имеет теперь назначение вновь возводить образ к мифу, освобождать его от сократической мысли.

9 [60]

Предисловие. Задача классической филологии.

9 [61]

Религиозные представления – материнское лоно политических.

Религиозные представления берут начало в художественных.

Рост художественных представлений как источника всех религиозных и государственных перемен – вот моя тема.

Дионисийское как исток мистерий, трагедии, пессимизма.

Переворот, совершаемый дионисийским началом.

Исходить следует, возможно, из *этико-политического мифа трагедии*. Трагический поэт как учитель народа: но куда метит трагическое учение?

Общая характеристика греческого мифа.

Искусство и религия.

9 [62]

Основная часть исследования:

Зачем разделение народного и элитарного образования?

Когда оно происходит?

Не вовремя, когда натура учеников еще непонятна.

Гимназия претендует на то, что дает образование, но это *ложь*. Масса поступающих в гимназию по принуждению бесконечно понизила ее уровень. Первоначально это были школы для ученых, а не учебные заведения.

Ученость и образование друг с другом не связаны.

«Всеобщее» образование вызывает деградацию образования, которое само по себе исключительно. Неизбежный результат – журналист: рождение так называемого всеобщего образования: «человек как все с образованием как у всех».

9 [63]

О будущем наших учебных заведений.

1. Образование как *excerptio*¹. К понятию «образовательное учреждение».

1 Ограничение (*лат.*).

2. Гимназия: по сути специальная школа для подготовки по специальности.
3. Народная школа: журналист и учитель народной школы.
4. Реальное училище: по существу специальная школа: для подготовки по специальности.
5. Учитель.
6. Предложения (против социализма).

9 [64]

Против стремления к «всеобщему образованию»: напротив, стремиться к истинному, глубокому и редкому образованию, к сужению и концентрации образования: в противовес журналисту.

К сужению образования ведут теперь разделение труда в науке и специальные учебные заведения. Впрочем, до сегодняшнего дня образование становилось все *хуже*. Самостоятельный человек — исключение из правила. Господствует фабрика. Человек становится винтиком.

Главный мотив всеобщего образования — страх перед религиозным давлением.

9 [65]

Отто Ян: отвратительная манера, попытка со всей бессердечностью, свойственной его ограниченному «Просвещению», пригвоздить глубокие и живые образы мира к его деревянным колодкам.

9 [66]

Науку *никогда* не удастся *популяризировать*: ибо не существует популяризированных доказательств. Возможны только отчеты о научных результатах и их последствиях для общего блага. —

9 [67]

Главное воздействие минеральных вод наступает, как уверяют нас курортные врачи, лишь по прошествии времени.

9 [68]

Возможное *укрепление* и *сужение* образования!

9 [69]

Социализм есть следствие всеобщего лжеобразования, абстрактного воспитания, душевной грубости. При определенном уровне богатства — остракизм.

«Образование» призвано служить защитой всех угнетенных, являясь средством воздаяния и раскаяния.

9 [70]

О будущем наших образовательных заведений.

Равенство в обучении для всех до пятнадцатилетнего возраста.

Ибо поступление в гимназию, predeterminedное волей родителей и т.д., — несправедливость.

Разделение на народных и гимназических учителей бессмысленно.

Затем специальные учебные заведения.

И, наконец, *образовательные школы* (от 20 до 30 лет) для подготовки учителей.

Регулярные недостатки нынешней методы.

- 1) ложное понятие о классическом образовании.
- 2) неспособность гимназических учителей.
- 3) невозможность существования таких всеобщих учебных заведений, какими *кажутся* нынешние гимназии.
- 4) *военная служба* не должна вносить раскол. Прежде всего необходимо преодолеть алчные потребности наших промышленников.
- 5) кошмарное понятие учителя народной и начальной школы.

Учительскую профессию как таковую, учительское сословие следует *отменить*. Давать уроки — это долг пожилых мужчин.

Результат: открываются колоссальные возможности образования. Потребность в *специальных предметах* становится всеобщей и лучше удовлетворяется, отчего каждый отдельный человек не погибает от переизбытка пороков.

Взрачивается духовная аристократия.

Классическое преподавание плодотворно вообще только для небольшого числа людей.

«Реальные училища» имеют большой смысл. К образованию никого нельзя принуждать. Для того чтобы на него решиться, надо быть *старше*.

Решиться на *образование* можно, исходя из опыта профессиональной школы.

Учителя профессиональных школ — ученые *мастера*, которые (после того, как они прошли образовательный период) вернулись к профессии.

Преподавание силами старших мужчин должно служить поддержанию традиции.

9 [71]

Романтизм противоречит не Шиллеру и Гёте, а Николаи и всему Просвещению. Шиллер и Гёте выходят далеко за пределы этой противоположности.

9 [72]

У Вагнера *поэтическое действие* очень значительно. Слово воздействует не благодаря широте охвата изображаемого, а в силу *интенсивности* проникновения. С помощью музыки мысль Вагнера возвращает язык к его первоначальному состоянию. Отсюда краткость и узость выражения.

Это *естественное первоначальное* состояние — чисто *поэтическая фикция*, которая предстает как *мифологическая символика*.

9 [73]

Персонажи и формы стиха соответствуют друг другу.

9 [74]

Шиллер, II 338: «Я полностью с Вами согласен, что в моих пьесах мне следовало бы больше сосредоточиться на драматических эффектах.

Я и сам думаю, что наши драмы должны были быть не более чем энергичными, верно схватывающими жизнь набросками, но для этого требуется, правда, совсем другая сила воображения, способная непрерывно возбуждать и держать в напряжении чувства зрителя. В моем случае решить эту проблему труднее, чем в каком-либо другом,

ибо я ничего не могу сделать без известного внутреннего волнения, которое привязывает меня к моему предмету сильнее, чем следует».

Музыка, внутреннее волнение.

9 [75]

То, чего Шиллер ожидает от хора, дает в большей мере музыка.

9 [76]

Воспользоваться шиллеровской «Прогулкой», чтобы показать идиллическое начало, объятия *природы* после пережитого ужаса.

Культ природы — сущность новейшего искусства — устранение природной действительности имеет те же корни.

Бегство в природу — муза нашего искусства: но в природе, понимаемую в германском духе. Это именно *Богиня Природа*, где мы ищем убежища, а не низменная эмпирия.

9 [77]

Шиллер о Шекспире, исторические драмы, с. 407.

«Не устаешь восхищаться, как умеет этот поэт извлекать поэтическую добычу из самого неподатливого материала, как искусно представляет он то, что не поддается изображению. Я имею в виду искусство пользоваться символами, когда невозможно изобразить природу. Ни одна другая пьеса Шекспира не напоминает мне так сильно греческую трагедию».

Гёте, стр. 405: Ритм — «создает таким образом атмосферу поэтического творения, грубая материя отпадает, только духовное находит себе выражение в этой стихии».

(В еще большей степени этого достигает музыка.)

9 [78]

Глубочайший фундамент музыки, воля, есть также и *моральная* основа: движение первоуродных сил не только механическое, но и моральное: и даже первооснова интеллекта.

9 [79]

В опере Вагнера музыка определяет новое положение поэзии. Важен *образ*, постоянно меняющийся, одушевленный *образ*, которому служит слово. Слова только намечают сцену.

Музыка высвечивает *образную сторону* поэзии. Мим. С другой стороны, мысль отходит на второй план: вследствие чего мы ощущаем *мифически*, т.е. мы видим иллюстрацию мира.

9 [80]

Чем различаются греческая драма и дифирамб?

9 [81]

Шиллер, стр. 426: «Я не знаю ничего, что при создании драматического произведения так строго удерживало бы поэта в границах определенной поэтической формы, а в случае их нарушения так твердо возвращало бы к ним, как возможно более живое представление о реальных сценических подмостках, о переполненном пестрой, смешанной толпой театральном зале; тем самым поэту сообщается волнующее и тревожное ожидание, напоминающее о законе напряженного и безостановочного стремления и движения вперед».

9 [82]

Шиллер о Валленштейне, стр. 409. У меня такое впечатление, будто меня захватил какой-то эпический дух, что может быть результатом Вашего непосредственного влияния; но я не думаю, что эпическое настроение повредит драматическому, поскольку оно было, вероятно, единственным средством придать этому *прозаическому материалу поэтический характер*.

9 [83]

Шиллер (Письма, I с. 430.) «Если драма действительно вследствие такой дурной склонности» и т.д.

Вытеснение простого подражания природе: введением *символических* подпор. Благодаря этому облагораживание поэзии.

Доверие к опере: здесь нет места этому сервильному подражанию природе, идеальное украдкой пробирается в театр. Музыка настраивает душу на возвышенное восприятие: воодушевление создает атмосферу для свободной игры, допущенное на сцену чудесное вызывает равнодушное отношение к материалу.

Гёте, с. 429: «ибо не будь патологического интереса, было бы трудно добиться признания современников».

9 [84]

Шиллер: Поэтическое искусство принуждает драматурга держать дистанцию по отношению к надвигающейся на нас реальной действительности, чтобы душа чувствовала себя свободной от материала. И потому трагедия в высшем ее понимании всегда будет стремиться к *достижению* эпического характера.

9 [85]

Народная песня — действительно ли единственный вид истинно народного искусства?

Не является ли народная песня пережитком старинного музыкального искусства?

Имеют ли греки народную песню? — Нет.

Гёте и народная песня: единственно подлинная форма искусства?

Она воздействует на нас посредством идиллически-элегического.

Народная песня показывает, чего мы хотим от искусства.

Народная песня — *действительный регулятив и признанная власть* — *воздействует элегически* — *показывает, под καὶ πόθεν ἡμῖν ἐστὶν ἡ τέχνη*¹.

Шекспиром мы также наслаждаемся как *природой*.

Культ природы: это наше истинное восприятие искусства.

Чем более могущественной и чарующей предстает природа в художественном изображении, тем больше мы в нее верим.

Гёте о природе — как юноша. Т. 40, 389.

¹ Как и откуда у нас есть искусство (*греч.*).

Искусство означает для нас *устранение того, что природе противно*, бегство от культуры и образования.

Мы восхищаемся *страстью*—как *естественной силой*.

Потому наши поэты патологичны.

Германский взгляд на природу—не тот, что в романском Просвещении с его Эмилем.

Германский пессимизм—при этом жесткие моралисты, Шопенгауэр и категорический императив!

Мы исполняем свой долг и проклинаем колоссальную ношу современности—мы нуждаемся в искусстве особого рода.

Оно соединяет для нас долг и существование. Картина Дюрера, изображающая рыцаря, смерть и дьявола, как символ нашего существования.

9 [86]

Будущее гимназии.

9 [87]

Исходить из *мысли*, которая теперь определяет искусство.

9 [88]

Символ—в древности *язык всеобщего*, позднее способ воспоминания *о понятии*.

Музыка и есть собственный язык всеобщего. В опере она стала использоваться для символизации понятий. Это предполагает большое богатство употребительных, легко понятных, т.е. усваиваемых в качестве понятий, форм.

Опасность тут в том, что все сосредоточивается на содержании *понятия*, в то время как сама *музыкальная форма* исчезает. *Понятие*—*смерть искусства*, поскольку принижает его до символа.

9 [89]

Начать с *Сократа*.

9 [90]

Первоначальное *идиллическое* понятие *оперы*: здесь становится очевидной невозможность искусства в новом, избавленном от средневековья мире. Музыкальные сим-

волы используются для изображения утопической старины, т.е. *эстетического* времени. (Католический мир мог еще породить искусство.) Ренессанс породил *оперу*.

Публика начала теперь принуждать художника: то была тоска *образованных людей* по эстетической жизни.

Опера заняла господствующее место в области *идеального* стиля. Классическая трагедия французов подражала *героической* опере.

Гёте признает, что он сочиняет *патологически*: не были ли трагедии великих греков непатологической поэзией? Конечно. Они не испытывали при этом никаких страстей.

Мы воспринимаем музыку как искусство, еще не растворившееся в понятиях.

Прогрессивное движение к *симфонии*, у Вагнера. Сосуществование обоих миров без ограничения одного другим. Сравнимо с мимом древних (у Лукиана).

Античная трагедия: хор, который погружается в аполлинический сон.

Опера-трагедия: — — —

Оперный текст: отталкиваясь от марионетки.

Мысль исключена: только пояснение действий *мима*.

Язык только ради него: субстрат пения.

Завершение *идиллической оперной тенденции* у Вагнера.

Новое положение искусства как трогательного воспоминания об эстетическом времени.

Народная песня доставляет наслаждение только в силу этого *чувства*.

Музыка как всеобщее, внациональное и вневременное искусство единственно достигает расцвета. Она представляет для нас *все* искусство в *целом* и эстетический мир. Вот почему она спасительна.

9 [91]

Гомеровский вопрос. Гомер, «Илиада». Гесиод, «Труды и дни».

История лирических поэтов. История драмы. Хоэфоры. Oedipus rex¹.

Платон.

¹ Эдип-царь (*лат.*).

Ораторы. Историки. Александрийцы. Мифология.

Латинская эпитафика. Латинская грамматика. Древнеиталийские диалекты. *Academica* Цицерона.

Tacitus, *dialogus de oratoribus*¹.

Cicero. *Catilinaria*².

Энциклопедия. Метрика.

9 [92]

Древние по отношению к их драмам непатологичны: как актеры, возведенные в степень. У нас поэты и зрители патологичны. Каким образом можем мы поднять драму на идеальную высоту: посредством хора? Не исключено, что в области абсолютно *невозможного* вновь становится возможным эстетическое настроение. При помощи стилистики и *условностей французской трагедии*? То и другое пытаются усвоить наши поэты.

Надежды Шиллера на оперу.

Отношение к музыке такое же, как у актера к своим ролям: драматическая музыка.

Отсутствие символа в нашем современном мире. Понимание мира в «символах» — предпосылка большого искусства. Нашим мифом стала музыка, миром символов для нас: мы *относимся к музыке, как греки к своим символическим мифам*.

Человечество, видящее мир только в свете абстракций, не в символах, неспособно к искусству. У нас вместо символа идея, отсюда путеводной звездой художника становится *тенденция*.

Встречаются, тем не менее, люди, которые понимают мир как музыку, символически. Музыкальное созерцание вещей заново открывает возможность искусства.

Таким образом, *событие* должно рассматриваться не с точки зрения заключенной в нем идеи, а с точки зрения *музыкальной символики*: т.е. в любой вещи непрерывно должна ощущаться дионисийская символика. Античная басня

1 Тацит, диалог об ораторах (*лат.*).

2 Цицерон. О Катилине (*лат.*).

символизировала дионисийское (в образах). Теперь дионисийское символизирует образ.

Дионисийское получало объяснение посредством образов.

Теперь образы получают объяснение через дионисийское.

Т.е. полностью перевернутое отношение.

Как это возможно? — Если образ все же может быть метафорой дионисийского? — Древние стремились схватить дионисийское в образном иносказании. Мы предполагаем дионисийское заранее и стремимся схватить смысл образа. Сравнить: им важна была иносказательность образа, нам — общее дионисийское начало.

Для них мир образов был сам по себе ясен, для нас таким является дионисийское.

9 [93]

Эстетические исследования.

1. Гомер и классическая филология.
2. Начала лирики.
3. Сократ и трагедия.

9 [94]

Если искусство имеет *метафизическое* значение, то публика важна лишь постольку, поскольку произведение искусства побуждает к рождению гения.

Эстетический период есть продолжение периодов *мифологического* и *религиозного*.

Это источник, из которого проистекают искусство и религия.

В настоящее время надлежит *устранить* остатки *религиозной жизни*, ибо они немощны и бесплодны, ослабляют порыв к собственной цели. Смерть слабому!

Именно потому, что мы хотим высшего, энергичного идеализма, нам не нужны обветшалые религиозные покровы. Теперь они мешают тому, чтобы человек стал цельным и совершенным, чтобы он ясно осознал цель воспитания и цель искусства. До тех пор пока высшее мирозерцание узурпировано религией, величайшие усилия и цели единиц не могут быть оценены по достоинству, они от-

равлены привкусом земли. Одиночка способен найти спасение в своей *метафизике*: но он далек от того, чтобы рассматривать и проповедовать ее как всеобщее Евангелие для масс.

Тот, кто хочет воспитать в людях серьезное отношение к жизни, не может больше иметь ничего общего с религиями. Пусть сохранит он еще нравственную строгость, твердое сознание нравственного долга: а с другой стороны, свою склонность принимать всерьез явления жизни. Пусть отчаивается он во всем, только не в осуществимости своих идеалов.

9 [95]

Сократ и трагедия.

2 листа, прибл. 50 Ч.

Греческая трагедия и опера

8 листов

Муз. прибл. 3 И = 15 Ч.

9 [96]

Отказ от романских форм, т.е. от их схематизма: отсюда падение латинского стиха с характерным для него равенством слогов. Значение аллитерационного стиха с его ритмической свободой. Утверждение свободных ритмов благодаря Вагнеру.

9 [97]

Пафос музыки — *πικρὸν καὶ κατὰ τεχνον*¹

9 [98]

Музыка — «самое субъективное» из искусств: в чем она, собственно говоря, не искусство? В «субъективном», т.е. она чисто патологична, если только она не является чистой непатологической *формой*. В качестве формы она ближе всего к *арабеске*. Такова точка зрения *Ганслика*. Композиции, в которых «непатологически действующая форма» преобладает, особенно у Мендельсона, получают благодаря этому значение классических.

¹ Горек и совершенен (*греч.*).

9 [99]

Слушатель не есть человек *эстетический*: искусство оказывает на публику очищающее, святое воздействие, придает человеку религиозно-нравственное достоинство.

«Критик» — «воображаемый эстетический человек». Только гений — подлинный критик, он решает проблему великого, а мелюзга повторяет за ним.

9 [100]

Софокл о своем развитии:

Пафос.

Резкость (тяга к диссонансу). Искусственность.

Отрицание повседневного.

Характерное.

9 [101]

«Гласный-согласный»: Жесты, воспринимаемые частично зрением, частично слухом именно как *жесты*. При сопровождающем нервном возбуждении.

9 [102]

Искусство и религия в греческом смысле тождественны. Не следует только думать о «религии красоты». Греческая религия, как и искусство, во многих аспектах не имеет отношения к *прекрасному*.

9 [103]

«Критик» — порождение эпохи Ренессанса, когда слушатель начинает определять произведение искусства.

9 [104]

Две различные исходные точки греческой *трагедии*: хор, имеющий видение, и очарованный дионисийский импровизатор.

Хор объясняет только *одушевленный образ*: импровизатор — драму.

Лучше всего это объясняет комедия.

Эстетический созерцатель, хор, сразу же поднимает созерцаемого импровизатора на идеальную высоту.

Видение, сплавленное воедино с очарованной импровизацией, — исток драмы.

Здесь многое объясняет выжидательное *молчание* эсхилевских персонажей, представленных в карикатурном виде у Еврипида. Вначале сценический персонаж — только видение: затем он начинает импровизировать, с той идеальной высоты, на которую возвел его хор.

Котурны пафоса. —

Следовательно, в греческой трагедии мы имеем *последовательность* музыки и видения — в то время как цель новейшего искусства и их *рядоположенности*.

Идеальный язык трагедии определяется *хором* — как это чувствовал Шиллер.

Импровизации Эсхила — Эсхил как актер.

Непонимание *лирического текста и непонятность* эсхилевского *пафоса* —

9 [105]

Что это за способность — *импровизировать*, исходя из *чужого характера*? Речь ведь не о *подражании*: ибо в основе таких импровизаций лежит не некий умысел. Это действительно вопрос: как возможно *проникновение в чужую индивидуальность*.

Вначале это освобождение от собственной индивидуальности, следовательно, погружение в мир представлений. Здесь мы видим, как представление может дифференцировать проявления воли; насколько каждый характер есть внутреннее представление. Очевидно, что это внутреннее представление не тождественно нашему сознательному мышлению о самих себе.

Это вхождение в чужую индивидуальность есть также наслаждение искусством; благодаря все углубляющемуся представлению проявления воли изменяются, дифференцируются и, наконец, умолкают.

Ведь и *фитворство*, служащее эгоизму, свидетельствует о власти представления, способного дифференцировать проявления воли.

Итак, характер есть, видимо, разлитое поверх жизни наших инстинктов представление, способствующее тому, что все проявления этой инстинктивной жизни выходят на поверхность. Представление есть видимость, а жизнь инстинктов — истина. Она вечна, видимость же преходяща, она — общее, представление — дифференци-

рующее. *Характер* есть типическое представление праединого, которое дано нам только как многообразие явлений.

Первичное представление, образующее характер, порождает также все *моральные* феномены. И всякая временная отмена характера (в наслаждении искусством, в импровизации) означает изменение морального характера. Моральный феномен возникает из мира *совершенства*, связанного с представлением, с видимостью. Иллюзорный мир представлений нацелен на спасение и завершение мира. Мыслится это завершение как устранение первоначал страдания и противоречия — сущности вещей и утверждение одной только видимости — небытия.

Все *доброе* возникает из временной погруженности в *представление*, т.е. из единения с видимостью.

9 [106]

Когда Рихард Вагнер приписывает музыке характер «возвышенного», противопоставляя изящно-красивому, то в этом обнаруживает себя *моральная* сторона новейшего искусства.

Воля, приводящая в движение все чувства и знания, которую выражает музыка, есть по отношению к эмпирическому миру *райское, исполненное предчувствий первичное состояние*, относящееся к миру как идиллия к современности.

Наслаждение этим *первичным состоянием* предполагает чувство возвышенного, невозвратного, это «*материнская почва*» бытия: там раздобудем мы настоящую Елену, музыку.

9 [107]

Новый тип образованности в эпоху Ренессанса с его обращением к античности искал соответственно и нового искусства: тогда как в живописи, пластике и в искусстве Палестрины шло к своей вершине и к своему завершению средневековье.

Почва нового искусства — это более не народ, хотя народ воспринимается идиллически и становится предметом стремления. И *ария, и современное государство* тоскуют о народе, но остаются вечно ему чуждыми. Поэтому понятие «народ» приобрело нечто магическое: в почитании его выражается отчуждение.

Индивид господствует, т.е. сосредоточивает в себе силы, которые раньше заключала в себе большая народная масса. Индивид как экстракт народа: отмереть во имя цветения. Ныне цель образования не может быть более массовой (напр., крестовые походы).

Как отзывается на это искусство? Оно восславляет индивида, т.е. человека

9 [108]

Предисловие. К Рихарду Вагнеру.

Происхождение лирики.

Сократ и трагедия.

Опера.

9 [109]

У Шекспира *идея* музыки стала адекватной.

Искусство Нового времени: опера эпохи Ренессанса указывает на разрыв, в то время как Палестрина есть последнее завершение средних веков. *До конца* понять оперу — значит понять дух современности. Дилетант — любитель искусств предъявляет свои требования и объединяет вокруг себя все виды искусства, чтобы, убаюкав себя волшебными снами, не заметить этого разрыва. «Добрый человек», «добрый первобытный человек» противопоставляется теперь человеку-христианину: искусство обнаруживает моральное мирозерцание. Вместо средневековой *веры* современный человек нуждается в искусстве как в опьяняющем напитке. «Героическую» оперу следует понимать так: оппозиционная догма о «добром человеке».

Как Вергилий ведет Данте по кругам ада, так опера находит опору в греческой трагедии.

9 [110]

Поскольку чувства греков были наивны, они и эсхиловскую *κόμπος*¹ воспринимали наивно. Различие между пиндаровско-эсхиловским и шиллеровским пафосом.

Хор (т.е. музыка) понуждал к этому *пафосу*: когда явилось желание *отказаться* от него в пользу индивидуально-

1 Надменность (*греч.*).

характерного, пришлось *понизить* значение *хоровой* музыки. В чем заключается этот пафос? Откуда берется это уклонение от действительности? Откуда это наслаждение неестественным? Разнообразие гомеровского языка? Это ведь не лирика; ибо намерения эксплицированы. Все должно быть *ясно* и четко: как опасен этот пафос! Вот почему берутся простейшие, заранее известные конфликты — чтобы можно было позволить себе такую возвышенность речи.

Долгое *молчание* эсхилевских героев напоминает о видении хора, ср. «Лягушки».

Потом эти так долго молчавшие персонажи должны были произнести чрезмерно патетические слова, уносящиеся в далекую область идеально-возвышенного, слова пугающие, совсем незнакомые, непонятные.

9 [111]

Создатели оперы верили, что речитатив является подражанием обычаю греков, но это была идилическая иллюзия. Греческая музыка наиболее идеальна потому, что она совершенно не заботится о словесном ударении, ни вообще о тщательном согласовании малейших всплесков воли в словах с музыкальными тактами. Она вообще не знает музыкальной акцентировки. Воздействие основано на *временном ритме и мелодии*, не на ритмике *ударений*. Ритм только *ощущался*, он не получал выражения в *ударных тактах*. Скорее, они *ставили под ударение содержание мысли*. Высота нот, ударность тактов не имели ничего общего с ритмом. Зато было развито тончайшее чувство *последовательности тонов и временных ритмов*. О ритмическом *поικιλία*¹ этого народа можно судить по его склонности к танцу. Наши же ритмы страдают узким схематизмом.

9 [112]

Лирики.

Феогнид.

Хоэфоры.

Философы.

¹ Пестроте, разнообразии (*греч.*).

Лаэрдий.
Алкидам, Гомер.

9 [113]

Если музыка развивается на основе лирики, то это означает, что музыкант принуждает и постепенно привлекает слушателя к музыке, приближая к ее пониманию путем интерпретации лирики.

Сравни трудное приближение к последним квартетам Бетховена или к *Missa solemnis*¹.

9 [114]

Освобождение симфонии от ее романского схематизма.

Раскованность ритма.

Трагическая идиллия Франчески да Римини у Данте.

9 [115]

В Тристане слово, мысль и образ составляют *противовес* всепоглощающему идеализму музыки.

9 [116]

Значение *такта* как ограничения музыки, направленного против ее сильнейшего воздействия. У Вагнера чувствуешь иногда, как музыка воздействует помимо такта: в этом Вагнер также *идилличен*. Такт не имеет никакого образца в природе: что это за сила, которая могла бы разделить движение воли на равные временные отрезки? Т.е. изначально такт есть подражание прибою. Он выступает как метафора воли: нечто внешнее, сравнимое с двумя актерами в трагедии; то, что закрепляется. Гармония и мелодия словно скованы тактом.

Такт есть обратное воздействие *мимики* на музыку: так же как *мелодия* отражает мысль, получившую языковое воплощение, *предложение*. Идущий и говорящий человек, поскольку он певец, определяет основные музыкальные формы.

В своем развитии музыка опиралась на антропоморфные явления: ходьбу и речь. Было бы правильным на-

¹ Торжественной мессе (*лат.*).

звать ходьбу подражанием музыке, а предложение — подражанием мелодии. В этом смысле весь человек есть *явление музыкальное*.

Тогда *такт* следовало бы понимать как нечто фундаментальное: т.е. первоначальное ощущение времени, *форму самого времени*.

9 [117]

Рихард Вагнер и греческая трагедия.

Предисловие. Существует представление, будто здесь имеет место очень близкое родство, что итальянцы, когда они подражали трагедии, были на верном пути.

9 [118]

Труды и дни.

Состязание.

Хоэфоры.

9 [119]

Воздействие *древней музыки* на аффекты чрезвычайно сильно. Античная музыка понимается как язык воли, отсюда ее неразрывный союз с лирикой.

Трагический поэт рассматривает себя как *учителя*, способствующего *совершенствованию* народа. *Моральная* точка зрения.

Наше восприятие искусства также *морально*, но основано на трагическом сознании того, что в прошлом мы были совершеннее: сентиментальное.

9 [120]

Мнение, будто греческий мир характеризуется пластикой, а современный — музыкой, совершенно ошибочно. Греческий мир знал полное единство дионисийского и аполлинического.

9 [121]

Вольтер декламировал свои сочинения с монотонным пафосом.

Гёте, т. 29, 338: «псалмопевческая помпезность».

9 [122]

Еще написать.

- 1) Аполлинический гений.
- 2) Дионисический гений.
- 3) Опера.
- 4) Трагедия.
- 5) Дифирамб.
- 6) Смерть трагедии.
- 7) Шекспир, Шиллер.
- 8) Рихард Вагнер.

9 [123]

Героическая опера (ср. Клейн, т. 6), т.е. прежде всего историческая. Пасторальный характер стирается. *Исключительно благородные* люди: идиллическая фантазия добродетели. По признаку нравственного чувства аналогом героической оперы могут считаться французская трагедия и Шиллер.

Итак, бегство из человеческого рая в великие, являющие пример добродетели, моменты истории: *в рай человеческой доброты*.

Разбойники (Карл Мор, Плутарх, великие люди).

9 [124]

- Гл. I. Дионис и Аполлон.
 - Гл. II. Аполлинический художник.
 - Гл. III. Лирик.
 - Гл. IV. Опера.
 - Гл. V. Трагедия.
 - Гл. VI. Рихард Вагнер.
- Этика. Сходство с Шопенгауэром.
Писатель.
Поэт.
Музыкант.

9 [125]

Откуда взялась теория *подражания*? И теория характеристического стиля? Музыка еще не достигла тончайших форм: характеристический стиль и музыка были несовместимы. Мысль еще недостаточно *прозралась*.

Рождение *мысли из музыки* проступает вначале прозрачно в *мировоззрении* Софокла. У Шекспира этот прин-

цип получает завершение: он, собственно, германский: рождают мысли из музыки.

Верно ли, что музыка может порождать мысли? Сначала образы, характеры, потом мысли.

Античные мифы родились преимущественно из музыки. Череда образов. Это *трагические* мифы.

В чем заключается родство музыки и трагического? Трагическое выражает бытие в его наиболее общей форме?

А чем от *трагического* отличается *лирическое*?

Трагическое может быть только нарастанием *лирического*, в отличие от эпического.

Трансформация музыки в миф—это *трагическое*.

Трагический миф соотносится с лирикой, как эпос с картиной.

Что есть в этом случае миф? История, цепь событий без «fabula docet»¹, но в целом—интерпретация музыки.

Лирика как ряд аффектов, интерпретирующих музыку.

Трагический миф—изображение *страдания*, интерпретирующее музыку.

Эпос—история как ряд образов. Рельеф.

Трагедия—история как ряд аффектов.

—Специально *драматическое* не относится к сущности трагедии. Существует ведь и драматический эпос.

Трагический хор зрит миф, как рапсод—эпос. Но рапсод его рассказывает. И первоначально так же и хор *рассказывал трагедию*. Как *Стесихор* относится к Гомеру—так же и тот трагический хор к рапсоду.

(*Комедия*, не была ли она, может быть, *драматическим* изображением эпоса? Необходимо—)?

9 [126]

Отчего так велико воздействие *певца-актера*, сочинителя музыкальных драм? Тон тотчас же понимается как язык аффектов. Чисто музыкальное воздействие тотчас же снижается до *аффективного*. В этом—в противоположность абсолютному певцу, который есть только инструмент,—

1 Басня поучает (*лат.*).

заключается то самое **идиллическое** начало. Искусство выступает как *аффективное воздействие*.

Драма, *словесная трагедия*, лишена у нас звучания. Поразителен факт, что *чтение* шекспировской пьесы оказывает на нас намного *большее* воздействие, чем *театральная постановка*. Ведь *актер*— человек современный: он находится в противоречии с трагедией. Верное чувство *Шиллера* относительно *хора* и замечание *Тика*: абсолютно *нестественное* (относительно нашей природы) и есть самое захватывающее.

9 [127]

Опера не может полностью изменить своей природе: лучшее сделает из нее тот, кто даст наиболее ясное выражение ее сущности.

9 [128]

Вагнер важен прежде всего как музыкант: его тексты — «музыкальный туман».

9 [129]

Я думаю, что мы, если мы не художники, понимаем искусство только по идиллическим настроениям и идиллически. Такова наша современная участь: мы испытываем наслаждение как *моральные* существа. Греческий мир ушел в прошлое.

9 [130]

Аполлинический гений — военный гений развивается, становясь политиком, мудрецом (эпоха семи мудрецов), поэтом, скульптором, живописцем. (Сохранность старинных специализаций.)

Дионисийский гений — не имеет ничего общего с государством. Понятие о человечестве — отсутствие рабов — жалость. Нападки на «аполлинических профессоров».

Лирический гений.

9 [131]

Опера. Идиллическое. Любительство. Привлекательное и роскошно-страстное.

Трагедия. Трагическое. Аристотель.

Дифирамб. *διφύραμβικός νόμος*¹. Голос как инструмент.
Высоты абсолютной музыки. Аристотель о *ῥῆθος*² музыки.
Смерть трагедии — Драма — Романизм.

9 [132]

Шекспир — завершение Софокла. Совершенно дионисичен. Он показывает границу греческой трагедии: такое же отношение как между древнегреческой и германской музыкой.

Рихард Вагнер и наши поэты — как образцовые люди.

9 [133]

У Эсхила *музыка* — в языке и характерах. У Софокла в мировоззрении. Она совершает бегство из области чувственного восприятия в сверхчувственное, она беглянка.

Характерное — новое волшебное слово для Софокла, т.е. подражание действительным характерам. Ложное понимание мимесиса. Персонажи художественного произведения реальнее, чем действительность, действительность подражает им: не есть ли мир явный подражание миру сновидений? Конечно, должен иметь место как *представление*: тогда как мы только представляемое.

Подражание характерам — тем самым музыка перестает быть продуктивной, творящей образы. Музыка должна родить *из себя самой* трагедию, подобно тому как праедичное рождает индивидов.

Сновидение как чистое музыкальное состояние?

9 [134]

Неслыханное *расширение* музыкального принципа у сочинителей дифирамбов считается сначала чрезмерным присутствием музыки:

Неправда, что Пратин требует превосходства *текста* над музыкой, речь идет о *перевесе пения* над *инструментами*.

1 Дифирамбический лад (греч.).

2 Нравственном характере (греч.).

Чрезмерная музыка поэтов, сочинявших дифирамбы, нуждалась в каком-то большом жанре, в рамках которого нашла бы место музыка самого различного характера. Это произошло, когда они, по Платону, перетянули плачи, гимны и т.д. в дифирамб. Теперь это была большая много-частная музыкальная композиция, которая как целое получила свое воплощение в *действии*. Античная симфония.

9 [135]

Вагнер и Бетховен: Вагнер бессознательно стремится к художественной форме, способной преодолеть перво-родный порок оперы: а именно к *всеобъемлющей симфонии*, где главные инструменты исполняют песнь, воплощаемую в действии. Его музыка представляет собой несомненный прогресс не как язык, а именно как *музыка*. Ибо мы не должны забывать, что старая *оперная музыка*, с одной стороны, а с другой — музыка *ученая* оставили отчетливый след также в творчестве Баха и Бетховена. Ему грезится *немецкая музыка*, освобожденная от романского ярма; он находит ее и родственное ей немецкое искусство, выступая вначале только в качестве носителя *радикальной идиллии* и завершителя *романской мысли*.

Невозможно передать, сколь многое противопоставляют текст и действие чистому наслаждению музыкой: достаточно вспомнить третий акт «Тристана». Здесь перед нами разверзается *inferno*¹, вынести который мы можем только об руку с Вергилием. Образ и мысль означают здесь еще большее: они *преломляют* совершенно поглощающее влияние музыки, *смягчают* его. *Прастрадание*. В этом смысле слово и образ выступают как целебное средство против музыки: сначала слово и образ сближают нас с музыкой, потом от нее защищают.

9 [136]

Эта *идиллическая* черта Нового времени настолько для него характерна, что оно вовсе не осознает ее как идиллическую. Но она ставится понятной, если взять для сравнения *наивную народную песню*.

1 Ад (*ит.*).

Римская поэзия как таковая немзыкальна.

У Глюка: возврат от неестественности певца к идиллии словесной музыки: и к античным сюжетам.

Вырождение идиллии, трансформация в сторону великолепия, пышности, привлекательности: у Моцарта возвращение к простой музыке, идеализированные серенады, арии, буффонные партии, короче говоря, возврат к итальянской народной комедии, овеянный дыханием германского чувства.

9 [137]

Словесная музыка должна прежде всего воздействовать на аффекты слушателя, как слово, которое декламируют: музыка рассчитана на *немзыканта*, который воспринимает ее только аффективно.

Этот аффектированный немзыкант есть *изначальный* идеальный *слушатель*, диктующий законы: он желает возбуждения простых и сильных чувств и бегства от мысли (которая представлена для него современностью).

Вместо *чувства* он часто требует всего лишь *привлекательного* и *возбуждающего*. Здесь открывается путь к пышному, чувственному великолепию оперы: вследствие бегства от мысли.

Коренная ошибка: наивный первобытный человек мыслится так, как будто бы *страсть* делает его *музыкантом* и *поэтом*: так, словно произведение искусства порождается страстью. Такова вера обеспокоенного *мыслью* времени, когда страсти уже подверглись слишком сильному разлагающему воздействию представлений: это время мечтает о царстве, где страсть рождает не мысль, но песнь и поэзию. Следовательно, предпосылкой служит *ложная вера* по отношению к художественному процессу: а именно идиллическая вера в то, что *каждый человек, способный на простое чувство, есть, в сущности, художник*: постольку мы имеем здесь дело с *дилетантизмом* в искусстве. Мы видим колоссальный разрыв с древностью: *художник* и *публика* выступают как две эстетические силы, которые более друг друга не понимают. (Достаточно вспомнить Палестрину.) *Опера* представляет собой попытку восстановить согласие: путем возвращения к *первобытному состо-*

янию человечества, в котором непосвященный и художник совпадают.

9 [138]

У Еврипида *слушатель* также начал играть определяющую роль. Драмы *сочиняет* здесь страсть, которую надо возбудить в слушателе. Но это слушатель, который не испытывает *никаких идиллических* чувств: так переносит Еврипид мифы в *современность* с ее страстями.

9 [139]

Сократ и Еврипид — к объяснению *романской драмы*: ее основная ошибка: должна получить решение сократическая проблема, тезис разума, который теперь должен творить поэзию. Лирического поэта путают со страстным человеком: место музыкальной подосновы занимает аффект. Тезис разума поясняется аффектами. Или:

Аффект, сдерживаемый тезисом разума, изображается в состоянии возбуждения.

Место музыкальной подосновы занимает аффект.

Вместо развернутых образов тезис разума, ищущий примеры аффекта.

Отсюда немзыкальный *слушатель* стал поэтом. Или *слушатель стал определять романскую драму*.

9 [140]

Лирик.

Опера.

Трагедия.

Дифирамб.

Роман. Драма.

Шекспир.

Рихард Вагнер.

Шиллер и Гёте.

Романское и германское.

9 [141]

Мы понимаем Шекспира и Бетховена на фоне нашей романской избалованности.

9 [142]

Природа и идеал, говорит Шиллер, есть либо предмет, вызывающий скорбь, когда первая изображается как утраченная, а второй как недостижимый, либо то и другое могут вызывать радость, если они представляются действительностью. Первое рождает *элегию* в ее узком значении, второе — *идиллию* в самом широком.

«Зигфрид», например, относится к жанру идиллии, природа и идеал здесь действительны, и это вызывает радость. При этом понятие *природы* у Вагнера — *трагическое*, а у Шиллера более радостное. Мы испытываем радость от Тристана, даже от его смерти, потому что эта природа и этот идеал обладают действительностью.

9 [143]

Наша зависимость от *Рима*, о которой говорит Якоб Буркхардт, стр. 200, обнаруживая частичное возрождение античного италийского гения даже у итальянских поэтов, *волшебный отзвук древних струн*.

Римляне как художники предопределили развитие искусства до сегодняшнего дня. Только германский дух, проявившийся в Шекспире, Бахе и т.д., от них освободился. Их гуманизм есть противовес их искусству.

О мифологическо-буколической литературе. стр. 201.

Буколическая тенденция драматического дифирамба. Циклопы. Уже идиллия.

9 [144]

Гомеровский вопрос.
Dialogus de oratoribus¹.

9 [145]

Эпиграф к вагнеровской тенденции:

«Как сын, изведав боль разлуки
И совершив обратный путь,
В слезах протягивает руки,
Чтоб к сердцу матери прильнуть, —

¹ Диалог об ораторах (лат.).

Так странник, песнею ведомый,
 Спешит, покинув чуждый свет,
 Под тихий кров родного дома,
 К отрадам юношеских лет,
 от леденящих правил моды
 В объятья жаркие природы»¹.

Затем сравнить с «Прогулкой»

9 [146]

Гёте, музыкальный лирик, был также единственный, кто создал вполне драматические сцены (напр. финал Фауста I, Эгмонт, Берлихинген). Большого, чем драматические сцены, мы не создали. Шиллер, чувствовавший, быть может, еще более сильный музыкальный порыв, не создал адекватного ему языкового и образного мира, как это удалось Шекспиру. Клейст был на прекраснейшем пути. Но он еще не до конца преодолел лирику.

Идиллическая тенденция увела Гёте от драмы в сторону, напр. Ифигения, Тассо. Шиллер даже не достигает вполне лирики, не говоря уж о ее преодолении в драме. Нет ничего, что выдержало бы сравнение с Шекспиром, чего нельзя сказать о французской трагедии. До тех пор пока мы не пришли к народной песне, мы находимся под французским влиянием.

Но народная песня должна, как у Гёте, быть заново воссоздана.

9 [147]

Шиллер и Гёте как поэты Просвещения, но в немецком духе. Вагнер относится к традиции большой оперы так же, как Шиллер к французской трагедии. Основное заблуждение сохраняется, но в этих рамках все насыщается немецким идеалистическим радикализмом. Основное заблуждение есть, однако, приговор современной истории, не случайность, а необходимость (начинается с Ренессанса), т.е. продолжение пути, намеченного Сократом. Только наши великие немецкие музыканты и Шекспир стоят вне

¹ Пер. И. Миримского.

этого процесса как уже достигшие вершины. И не следует подходить к вершинам исторически, ожидать их в конце пути. У молодого Гёте были моменты (концепция Фауста), когда он также заглядывал за границы этого процесса: куда он смотрел?

Проблема: создать культуру, которая соответствовала бы Шекспиру и Бетховену. Наши Шиллер и Вагнер как личности могли бы быть здесь предтечами. Освобождение от *романского принципа*: до сих пор мы имели лишь преобразования его, как только преобразованием была Реформация.

9 [148]

Образование и искусство.

Цель воспитания.

9 [149]

Рихард Вагнер — идиллия современности: ненародная легенда, ненародный стих, и все же то и другое — немецкое. Мы достигаем здесь только идиллии. Вагнер привел коренную тенденцию оперы, *идиллическую*, к ее завершению: музыка как идиллическое (с разрушением форм), речитатив, стих, миф. При этом наше наслаждение в высшей степени сентиментально: ничуть не наивно.

Я думаю о шиллеровских мыслях относительно новой идиллии. Вагнер как поэт. Можно ли, напр., понимать «Тристана» как «симфонию»? Нет. Вагнер пытается просто отбросить атлас современной культуры: его музыка имитирует древнейшую прамузыку. «Моральное» воздействие — самое захватывающее. Синкретическое произведение искусства подобно творению древнейшего человека, так же как предпосылкой вагнеровского искусства является древний дар. Нераздельный человек. Поющий прачеловек. Современный человек — это оркестр, противопоставленный идиллии. В качестве музыканта он ищет подпочву лирики, например правила. Своих лирических персонажей он творит только из своих музыкальных настроений, потому они предстают как *целое*. Драматизм в собственном смысле в музыке невозможен. В великой сцене Тангейзера воздействие оказывает драматическое

патологическое состояние, музыка здесь только идеализм, который выгеснил слова. (Шиллер о вакханалиях у Ноля.) Вагнер *выбирает* из живущей в нем музыки: характеристика взята из внимательного наблюдения над действующими певцами и музыкантами. В этом заключается подражание: определение темпа «быстро» не абсолютно, ориентировано на данного исполнителя. Оркестр мыслится в соответствии с этим «мимически»: *в музыке, которая мыслится как исполняемая, Вагнер ищет аналог к мимике драматических певцов.* Декламация относится прежде всего к этой мимике, которой соответствует теперь и мимика оркестра. Оркестр выступает тем самым всего лишь как усилитель мимического пафоса. Сама музыка, которая втискивается в зрительную схему, должна быть освобождена от всех строгих форм, т.е. в первую очередь от строго симметрической ритмики. Ибо для всех форм абсолютной музыки драматическая мимика есть нечто слишком подвижное, иррациональное, не позволяющее даже выдержать такт, и потому музыка Вагнера отличается самыми резкими изменениями темпа. Эта музыка опять-таки мыслится как возрожденная *прамузыка*, ибо она безгранична: она соответствует аллитерационному стиху.

Хроматика требуется для того, чтобы освободить *пластическую силу* гармонии, т.е. опять же как дифференциация мимического пафоса. «Драматическая музыка» — ложное понятие. Вагнеровское условие: слушатель, испытывающий аффекты, не чисто музыкальный, сентиментальный, у которого миф тотчас же вызывает внутреннее волнение, связанное с чувством противоречия. *Трагическая идиллия*: существо вещей дурно и обречено на гибель, но люди несут в себе добро и величие, отчего их проступки волнуют нас глубочайшим образом, ибо их чувства слишком хороши для таких проступков. Зигфрид — «человек», мы — не люди, без смысла и цели. Идиллическая тенденция противоречит искусству: он видит, что искусство повсюду заблуждается, и верит в возможность возродить *единое* искусство. Индивидуализм в искусстве представляется ему заблуждением. Художник, растерзанный на куски, подвергается осуждению, всехудожник, т.е. человек-художник возрождается. —

9 [150]

Французский либерализм и героическая опера — общий фундамент.

9 [151]

План: дать образец филологически-философского рассмотрения на примере *Эскила*.

Новый подход к культуре.

Новая эстетика (с богатейшим всесторонним материалом).

Новая ритмика.

Новая философия языка.

Новый подход к мифу.

Понятие «классическое» впервые практически.

Завершение «сентиментального» течения.

Различие в подаче материала.

Филологический подход ко всем драмам, с заслуженным презрением к предшествующим, основанным на недостаточных знаниях попыткам.

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».

9. 1871

Из тетради U I 4a

9 [1-3] Варианты названия РТ.

- 9 [4] набросок к драме об Эмпедокле; ср. 5 [116]; 8 [30–37].
- 9 [5] Ср. РТ 19.
- 9 [8] *Человек, который мог перепутать мендельсоновского Илью и Лоэнгрин*— «Илья-пророк»—оратория Мендельсона, написанная в традициях Баха («Страсти по Матфею»). «Лоэнгрин»—романтическая опера Рихарда Вагнера.
- 9 [9] Ср. РТ 7, 8, 19.
- 9 [10] *Подлинный смысл шиллеровского текста был выявлен Бетховеном, который дал нам нечто бесконечно более возвышенное и совершенное*—на слова стихотворения Шиллера «К радости» Бетховен написал финальную часть Девятой симфонии.
- 9 [13] Ср. 7 [141].
- 9 [14] Ср. 7 [141].
- 9 [18] *...главное действующее лицо в Гикетидах*—«Гикетиды» («Просительницы») — трагедия Еврипида.
- 9 [32] Ср. РТ 17.
- 9 [35] *Кальдерон (или Лопе)*—совершенное выражение романской *праформы, ателланы*—Лопе—Лопе де Вега. Ателлана—вид народного импровизационного театра в Древнем Риме с постоянными типами-масками.
- 9 [41] *deux ex machina*—см. прим. к 1 [72].
- 9 [43] *Erga*—см. прим. к 3 [9].
- 9 [54] Ср. 9 [49].
- 9 [57] *deux ex machina*—см. прим. к 1 [72].
- 9 [65] Ср. 9 [8].
- 9 [71] *Романтизм противоречит не Шиллеру и Гёте, а Николаи и всему Просвещению*—Николаи Кристоф Фридрих (1733–1811)—немецкий писатель, литературный критик и книгоиздатель. Автор романа «Радости молодого Вертера» (*Freuden des jungen Werthers—Leiden und Freuden Werthers des Mannes*, 1775), являющегося плоской пародией на известный роман Гёте. Его узкорационалистическое просветительство вызвало резкую критику со стороны Гердера, Гёте, Шиллера.
- 9 [74] Из письма Шиллера Гёте от 6 июля 1802 года.
- 9 [75] Ср. 9 [11]; 9 [77].

- 9 [76] *Воспользоваться шиллеровской Прогулкой*— «Прогулка» — стихотворение Шиллера 1795 года.
- 9 [77] Шиллер о пьесе Шекспира «Ричард III» в письме к Гёте от 28 ноября 1797 г.
Из письма Гёте Шиллеру от 25 ноября 1797 года.
- 9 [81] Из письма Шиллера Гёте от 26 декабря 1797 года.
Перевод данного отрывка взят из собрания сочинений Шиллера в семи томах. (М.: Худ. лит-ра, 1957. Т. 7. Письма.
- 9 [82] Шиллер о своей поэме «Валленштейн» в письме Гёте от 1 декабря 1797 года.
- 9 [83] См. письмо Шиллера Гёте от 29 декабря 1797 года.
См. письмо Гёте Шиллеру от 27 декабря 1797 года.
- 9 [84] Из письма Шиллера Гёте от 26 декабря 1797 года.
- 9 [85] ...не тот, что в романском Просвещении с его Эмилем— имеется в виду просветительский роман Ж.-Ж. Руссо «Эмил, или о воспитании».
Картина Дюрера, изображающая рыцаря, смерть и дьявола— гравюра Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513–1514).
- 9 [90] *Гёте признает, что он сочиняет патологически*— см. в письме Гёте Шиллеру от 27 декабря 1797 года.
- 9 [91] *Academica Цицерона*— см. прим. к 8 [50].
Tacitus, dialogus de oratoribus— см. прим. к 8 [50].
Cicero. Catilinaria— имеются в виду речи Цицерона против Катилины.
- 9 [104] Ср. РТ 8.
- 9 [109] Ср. 9 [123].
Лягушки. — Комедия Аристофана.
- 9 [114] *Трагическая идилия Франчески да Римини у Данте*— см. в «Божественной комедии» Данте (Ад. Песнь пятая, 73–142).
- 9 [123] (*ср. Клейн, т. 6*)— Ницше ссылается здесь на труд Юлиуса Леопольда Кляйна «История драмы» (*Geschichte des Drama's*. Leipzig, 1865–1869, Bd. VI, 1: *Das italienne Drama* (1868).
- 9 [125] *fabula docet*— формула, вводящая нравоучительный вывод басни, ее мораль.
- 9 [126] *Верное чувство Шиллера относительно хора...* — в предисловии Шиллера «О применении хора в трагедии»,

предшествовавшем его трагедии с хорами «Мессинская невеста».

9 [130] *эпоха семи мудрецов* — см. прим. к 8 [5].

9 [131] *Аристотель о $\eta\theta\omicron\varsigma$ музыки* — см. в «Политике» (1339a, 21–25; 1340a, 5–6).

9 [135] *Здесь перед нами разверзается inferno, вынести который мы можем только об руку с Виргилием* — подобно Данте в «Божественной комедии».

9 [137] Ср. РТ 19.

9 [138] Ср. РТ 11.

9 [139] Ср. РТ 12.

9 [142] Ср. РТ 19.

9 [143] Ницше ссылается здесь на сочинение Якоба Буркхардта «Культура Ренессанса в Италии» (*Die Kultur der Renaissance in Italien*. Leipzig, 1869).

9 [144] *Dialogus de oratoribus* — см. прим. к 8 [50].

9 [145] В качестве эпиграфа Ницше выбрал отрывок из стихотворения Шиллера «Власть песнопения» (1789). *Затем сравнить с «Прогулкой»* — см. прим. к 9 [76].

9[147] Ср. 9[71].