

**РЕВОЛЮЦИЯ**  
**КУЛЬТУРНАЯ**



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. Эбаноидзе*

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.

## 11. Февраль 1871

11 [1]

*Предисловие, обращенное к Рихарду Вагнеру*

О Вас я знаю, мой досточтимый друг, о Вас одном, что Вы вместе со мною различаете истинное и ложное понимание «греческой веселости» и видите, как последнее — ложное — утверждается повсюду с безбоязненной уверенностью; о Вас я знаю также, что Вы полагаете невозможным проникнуть в сущность трагедии, исходя из этого ложного понимания. Вот почему адресую я Вам нижеследующие рассуждения о происхождении и цели трагического произведения искусства, рассуждения, в которых я предпринимаю нелегкую попытку перевести в логические понятия наши столь чудесно согласующиеся чувства относительно этой серьезной проблемы. А то, что проблема эта действительно серьезна, должен будет со всей ясностью осознать, к своему удивлению, каждый благосклонный или неблагосклонный читатель, когда увидит, что для объяснения ее нам придется привести в движение Ад и Небеса, и что в результате наша проблема окажется в самом центре мира, в «водовороте бытия». Правда, с точки зрения подавляющего большинства наших современников, столь серьезное отношение к эстетической проблеме кажется ошибочным — так думают и наши сентиментальные эстеты с их отвратительной изнеженностью, и те крепко сколоченные или раздобревшие мещане, для которых искусство — не более чем веселая забава, звон колокольцев на шутовском колпаке, сопровождающий «серьезность жизни» и лишенный необходимости. Как будто никому не известно, что означает такое противопоставление искусства «серьезности жизни». Если слова о греческой веселости раздаются из таких разных кругов, то мы должны довольствоваться уже тем, что его не интерпретируют хотя бы в смысле

«удобного сенсуализма»: как это часто и всегда с мечтательной тоской употреблял Гейне. Но тех, кто восхваляет греческое искусство только за его прозрачность, ясность, определенность и гармоничность, надеясь, что поклонение греческим образцам защитит их от всего ужаса существования, — людей того типа, который Вы, мой досточтимый друг, с такой несравненной четкостью очертили в Вашем достопамятном сочинении «О дирижировании», — их следует убедить в том, что, если подпочва греческого искусства представляется им плоской, то причина такого представления заключена частью в них самих, а частью в вышеозначенной греческой веселости. Причем лучшим из них я намекнул бы, что дело с ними обстоит так же, как с теми людьми, которые смотрят на воду, пронизанную солнечным светом, и дно озера кажется им таким близким, будто до него можно дотронуться рукой. Нас искусство греков научило понимать, что не бывает истинно прекрасной поверхности, если под нею нет страшной глубины; тот же, кто ищет искусства чистой поверхности, навсегда должен сохранить приверженность современности как истинному раю для таких раскопок, тогда как глядя на нее в чужеродном освещении греческой древности, он рискует принять алмазы за капли воды или, что еще опаснее, по недосмотру и неловкости, растоптать великолепные произведения искусства. Должен признаться, что при виде того, как люди все смелее ворошат греческую почву, у меня возникают большие опасения, и каждого, кто испытывает известную профессиональную склонность к древнему миру, мне хотелось бы взять за руку и предупредить его такими словами: «Знаешь ли ты, юноша, какие опасности угрожают тебе, пустившемуся в дорогу с твоими ограниченными школьными знаниями? Слышал ли ты о том, что погибнуть под рухнувшей колонной — это, по Аристотелю, смерть, лишенная трагизма? И именно такая нетрагическая смерть грозит тебе. Ах, какая прекрасная смерть, если только колонна эта греческая! — воскликнешь ты. — Как можешь ты не понимать даже этого? Так знай же, что наши филологи веками старались поднять и снова установить упавшую и ушедшую под землю статую греческой древности, и до сих пор у них ни разу не хватило на это сил. Каж-

дый раз, едва поднятая, она снова падает назад и давит собою людей. Это бы еще ничего, ибо всякая жизнь должна от чего-нибудь погибнуть. Но кто может нам обещать, что при этом не разобьется в куски и сама статуя? Филологи гибнут от встречи с греками: это можно было бы еще перенести. Но вот древность распадается на куски под руками филологов! Вот что ты должен обдумать, легкомысленный юноша, и если ты не разрушитель святынь, возвращайся назад!»

Так вот, ничего не желаю я большего, чем повстречать когда-нибудь человека, перед которым я не должен был бы держать такую речь, существо, наделенное гневным величием духа, горделивым взглядом, отважной волей, борца, поэта и философа одновременно, шествующего так, как если бы он переступал через гадов и чудовищ. Таков будущий герой трагического познания, с челом, осиянным той самой греческой веселостью, тем нимбом, который возвещает о только предстоящем еще возрождении древности, о *немецком* возрождении эллинского мира.

Ах, мой досточтимый друг, я едва могу выразить, каким образом связаны для меня надежды на это возрождение с нынешней кровавой славой Германии. И я на что-то надеюсь. Надежда дала мне силу в то время, когда земля дрожала под поступью Ареса, беспрестанно, даже в условиях непосредственного воздействия войны, предаваться размышлениям над моей темой, и я вспоминаю, как лежа одинокой ночью в теплушке с ранеными, о которых я должен был заботиться, я срывался мыслью в три бездны трагедии, которые называются «безумие, воля, боль». И откуда черпал я тогда утешительную уверенность, что будущий герой трагического познания и греческой веселости не задохнется уже в миг своего рождения под гнетом совсем иных знаний и увеселений?

Вы знаете, с каким отвращением я отношусь к общепринятому заблуждению, будто народ или даже государство представляют собой «самоцель». Но так же неприемлемо для меня и искать цель человечества в будущем. Ни государство, ни народ, ни человечество не существуют ради самих себя, цель расположена на их вершинах, воплощена в великих «одиночках», в святых и художниках, а зна-

чит, не позади нас и не впереди, но вне времени. Но такая цель выходит далеко за границы человечества. Не для того порой возносит вопреки всему главу свою великий гений, чтобы способствовать всеобщему образованию или распространению аскетического самоотречения, или даже созданию универсального государства. На что указывает существование гения, какова эта высочайшая цель бытия, — это мы можем лишь трепетно предчувствовать. Кто дерзнул бы сказать о святом пустынноике, что он ошибочно понял высшее намерение мировой воли? Верит ли кто и вправду, что статую Фидия можно действительно уничтожить, если не подлежит гибели даже идея камня, из которого она изготовлена? И кто усомнится, что сонм греческих героев существовал бы ради одного Гомера? И, чтобы закончить, зададимся глубокомысленным вопросом Геббеля:

«Если бы художник творил картину, и знал бы — она переживет века / Но одна маленькая черточка, запрятанная глубже других / Она не будет узнана никем, никем из живущих ныне, никем и в будущем, / До конца времен. Вы думаете, он ее бы не внес?»

Из всего сказанного ясно следует, что гений рождается не для человечества, хотя он и является его вершиной и последней целью. Не существует более высокой культурной тенденции, чем подготовка и создание гения. В том числе и *государство*, несмотря на свое варварское происхождение и властолюбивые замашки, — только средство для достижения этой цели.

А теперь мои надежды!

Единственная продуктивная *политическая* сила в Германии, определять которую конкретнее нет нужды, одержала ныне громкую победу и будет с этого момента господствовать над немецкой сущностью, проникая до самых мельчайших ее атомов. Значение этого факта чрезвычайно велико, ибо перед лицом одержавшей верх силы погибнет то, что мы ненавидим как главного врага всякой глубокой философии и эстетики, что определяет собой ту болезнь, от которой немецкая сущность страдает преимущественно со времени Великой Французской революции и которая снова и снова отравляет своими ядами даже

наиболее крепкие немецкие натуры, не говоря уже о большой массе, именующей эту болезнь грубо оскверненным в ее устах благородным словом «либерализм». Весь либерализм, исходящий из мечты о достоинстве человека, всего человеческого рода должен будет вместе со своими более крепкими братьями истечь кровью, встретившись с вышеупомянутой силой; и мы готовы отдать в придачу к нему все те мелкие красоты и добродетели, которые он в себе несет, лишь бы эта по сути вредная для культуры доктрина была устранена с пути гения. И чему же еще должна служить эта тупая сила, веками рождающаяся из насилия, завоеваний и кровавых бань, как не приуготовлению путей для гения?

Но каких путей!

Быть может, наш будущий герой трагического познания и греческой веселости — это анахорет; и наиболее глубокие натуры из немцев должны будут отправиться вслед за ним в пустыню, в блаженные времена, когда мир, прочувствованный в нестерпимом страдании, услышит песнь аполлинического лебедя!

Мой благородный друг, верно ли, что до сих пор я размышлял и в Вашем духе? Сам я почти готов так думать: и каждый взгляд, который я обращаю к Вашему «Бетховену», ловит слова: «немец отважен: пусть даже и в мирное время. Да отринет он от себя стремление казаться тем, что ему чуждо. Природа отказала ему в изяществе; зато он искренен и возвышен».

Эта отвага, вкупе с другими отмеченными Вами качествами, является еще одним залогом моих надежд. Если верно то, что может быть названо моим символом веры, что всякое глубокое знание ужасно, то кто же иной, как не немец сможет пробиться к этому трагическому знанию, которого я требую как новой образовательной цели от благородного юношества во имя пришествия гения? Кто другой, как не немецкий юноша обладает таким героическим бесстрашием перед лицом чудовищного, чтобы отвергнуть все изнеженные и удобные доктрины либерального оптимизма и решиться испытать всю тотальность и полноту жизни? И не может при этом не быть, что он, трагический человек, готовя себя к восприятию серьезного и страш-

ного, не возжелает для себя греческой веселости, своей Елены, и не воскликнет вместе с Фаустом: «Неужто я ее одну,/ Божественную, молодую,/ Как я ее себе рисую,/ Всей страстью к жизни не верну?».

*Фридрих Ницше*

*Лугано, 22 февраля 1871 г.,  
в день рождения Шопенгауэра.*

## 12. Февраль 1871

12 [1]

То, что мы установили здесь применительно к отношению языка к музыке, верно и для отношения *мима к музыке*. Также и мим, заостряющий символику человеческих жестов, представляет собой, по сравнению с музыкой, лишь подобие, способное отобразить только ритмическую внешнюю сторону, но не сокровеннейшую тайну музыки, да и ту слишком поверхностно, т.е. в материале страстных движений человеческого тела. Но если мы включим в категорию телесных символов и язык, то тем самым, в соответствии с определенным нами каноном, мы приблизим к музыке даже *драму*, что ясно высвечивает смысл высказывания Шопенгауэра (Парерга, т. 2, с. 465): «Нередко случается, что к чистому языку звуков, хотя он самодостаточен и не нуждается в помощи слов, прибавляют еще и наглядно представленное действие, чтобы наш созерцающий и рефлектирующий интеллект не оставался пустым и также получил легкое и аналогичное занятие, вследствие чего наше внимание к музыке только возрастает, а именно от того, что под всеобщее содержание, выраженное музыкальными звуками на безобразном языке сердца, подводится наглядный образ, своего рода схема или пример, поясняющий общее понятие: это усиливает впечатление от музыки». Если отвлечься от рационалистических мотивировок, согласно которым наш интеллект не должен оставаться во время слушания музыки совершенно незанятым, а внимание возрастает от наглядности действия, то Шопенгауэр совершенно прав, называя драму в ее отношении к музыке схемой, примером, иллюстрирующим общее понятие. А когда он добавляет: «да, нечто подобное возвышает впечатление от музыки», то правильность этого высказывания подтверждается огромной распространенностью и древностью вокальной музыки,

соединяющей тон с образами и понятиями. У всех народов музыка зарождается в союзе с лирикой, и задолго до того, как возникают предпосылки для абсолютной музыки, она проходит в этом соединении через необходимые ступени развития. Если мы, как и следует делать, станем рассматривать эту первоначальную лирику как подражание художественному образцу природы, то первым образцом такого единства музыки и лирики мы должны будем признать predeterminedенную природой двойственность в существе языка. И, выяснив отношение музыки и образа, мы обратимся затем к более углубленному рассмотрению этого вопроса.

Для языков во всем их многообразии общепризнан тот факт, что слово и вещь не покрывают друг друга до конца и необходимо, и что слово есть символ. Но что оно символизирует? Конечно же, только представления, будь то представления сознательные или, как это бывает в большинстве случаев, бессознательные: ибо как может слово-символ соответствовать той сокровенной сущности, отражением которой являемся мы сами вместе с миром? Только в виде представлений знакома нам эта сердцевина, только в образном ее выражении. Кроме представления не существует никакого прямого моста, который бы нас к ней привел. Так и вся жизнь инстинктов, игра чувств, ощущений, аффектов, волевых актов известна нам — я должен подчеркнуть здесь вопреки Шопенгауэру — при ближайшем самоанализе исключительно в виде представлений, отнюдь не по их сущности. Мы можем с уверенностью сказать, что даже «воля» Шопенгауэра есть не что иное, как наиболее общая форма явления, до конца для нас непостижимого. Итак, если уж мы должны примириться с необходимостью всегда пребывать в мире представлений, то мы, по крайней мере, должны быть способны различать в этой области представлений два главных их вида. Одни открываются нам как приятные и неприятные ощущения и сопровождают все другие наши представления наподобие основного тона. Эта наиболее общая форма явления, из которой и под условием которой мы только и понимаем всякое становление и всякое воление, чему пожелали дать имя «воля», и обладает собственной символической сферой

также и в языке: эта символическая сфера имеет для языка такое же фундаментальное значение, как общая форма явления для всех остальных представлений. Все степени удовольствия и неудовольствия — выражения *единой* и для нас непостижимой первоосновы — получают символизацию в *тоне говорящего*; в то время как все остальные представления обозначаются символами из области *жестов говорящего*. Поскольку первооснова для всех людей едина, то и тон выступает как подоснова, общая для всех языков и понятная независимо от их различия. На ней развивается далее произвольная и не вполне адекватная своему фундаменту символика жестов: с нею и возникает разнообразие языков, все множество которых мы вправе рассматривать как своего рода строфический текст, положенный на прамелодию языка удовольствия и неудовольствия. Согласные и гласные соответствуют без учета необходимого основного тона положению речевых органов, короче говоря, жестам. Каждый раз, прежде чем из человеческих уст выскочит слово, должен родиться его корень и опора для символики жестов, *тоновая предоснова*, отзвук ощущений удовольствия и неудовольствия. Подобно тому, как вся наша телесная природа относится к самой первоначальной форме явления, к воле, так относится и вокально-консонантное слово к основе тона.

Первичная форма явления, воля с ее шкалой приятных и неприятных ощущений, получает по мере развития музыки все более адекватное символическое выражение. Параллельно этому историческому процессу идет и развитие лирики, стремящейся все полнее описать музыку в образах. Таков двойной феномен, как было уже показано, изначально представленный в самом языке.

Тот, кто следовал этим трудным размышлениям с сочувствием, вниманием и некоторой долей фантазии — а также и с готовностью благосклонно дополнить наши мысли там, где они были выражены слишком кратко или слишком категорично, — получит вместе с нами возможность серьезнее взглянуть и найти более глубокие, чем это обыкновенно делается, ответы на некоторые волнующие спорные вопросы сегодняшней эстетики, а еще более — современного искусства и современного художника. Задумаемся

после всего сказанного над тем, какова эта задача — превратить музыку в поэзию, т.е. попытаться проиллюстрировать поэтическое произведение музыкой, чтобы помочь этим музыке выразить себя на языке понятий: какой перевернутый мир! Как если бы сын собрался породить своего отца! Музыка может рождать из себя образы, которые навсегда останутся только схемами, своего рода иллюстрациями к ее подлинному всеобщему содержанию. Но как может образ, представление произвести из себя музыку! Не говоря уже о том, чтобы на это было способно понятие или, как принято говорить, «поэтическая идея». Насколько несомненно, что из таинственного замка музыканта может быть перекинут мост к вольным просторам образов, настолько же немислимо двигаться в обратном направлении, хотя и встречаются люди, воображающие, что они этот путь прошли. Пусть мы заселим воздушное пространство фантазиями Рафаэля, заставим, подобно ему, увидеть, как святая Цецилия восторженно слушает гармонии ангельского хора — ни одного звука не пробьется к нам из этого, казалось бы, погруженного в музыку мира. Если мы представим себе, что свершилось чудо, и эта гармония действительно коснулась нашего слуха, то куда исчезнут для нас в тот же миг Цецилия, и Павел, и Магдалена, а вместе с ними весь поющий хор ангелов! Мы тотчас же перестали бы быть Рафаэлем! И подобно тому, как на этой картине изображены лежащие на земле разбитые инструменты, так разбилась бы побежденная высшим принципом и наша живописная иллюзия. Но могло ли и как могло свершиться чудо? Каким образом аполлинический мир глаза, весь погруженный в созерцание, мог бы произвести тон, то, что символизирует саму сферу, которая исключена и преодолена именно аполлинической погруженностью в видимость! Удовольствие от видимости не может вызвать в себе удовольствия от невидимости. Блаженство созерцания является блаженством только потому, что ничто не напоминает нам о той сфере, где индивидуация разрушается и не имеет силы. Если мы сколько-нибудь верно охарактеризовали противоположность аполлинического и дионисийского, то теперь мы должны признать легковесной и ошибочной мысль о том,

будто бы образ, понятие, видимость обладают силой создавать из себя тон. Нет никаких оснований пытаться опровергнуть нас примером музыканта, который сочиняет, используя текст готовых лирических стихотворений. После всего сказанного мы должны будем ответить, что отношение лирического стихотворения к музыкальному сочинению на его текст, во всяком случае, не таково, как отношение отца к своему ребенку. А какое же оно?

Тут нам могут возразить, ссылаясь на излюбленное эстетическое воззрение, в том смысле, что «не стихотворение, а вызванное стихотворением *чувство* есть то, что рождает из себя музыкальную композицию». Я с этим не согласен: чувство, более слабое или более сильное волнение, вызываемое первичными ощущениями удовольствия и неудовольствия, — вообще-то нечто нехудожественное в сфере художественного творчества, и только полное его исключение позволяет художнику до конца погрузиться в незаинтересованное созерцание. Здесь мне можно было бы возразить, что я ведь сам только что сказал, что воля достигает в музыке все более адекватное символическое выражение. Мой ответ, сведенный к эстетическому тезису, таков: «*воля*» есть предмет музыки, но не ее источник, т.е. волю в ее максимальной всеобщности следует понимать как первоначальную форму явления, как становление. То, что мы называем *чувствами*, уже проникнуто относительно этой воли сознательными и бессознательными представлениями, насыщено ими и потому не является больше непосредственным предметом музыки: тем более не в силах ее из себя породить. Возьмем, к примеру, чувства любви, страха и надежды: музыка ничего не может с ними сделать, настолько каждое из этих чувств наполнено представлениями. Зато эти чувства могут служить символизации музыки, так, как делает это лирический поэт, который приближается к недоступным понятиям и образам области воли, — к подлинному содержанию и предмету музыки, — осуществляя его метафорический перевод на язык чувства. На лирика похожи и все те слушатели музыки, которые ощущают силу ее аффективного воздействия. Удаленная и отрешенная власть музыки обращена у них к промежуточному царству, которое дает им пред-

чувствие, символическое понимание подлинной музыки в промежуточном царстве аффектов. О них можно было бы сказать, что они соприкасаются с волей, единственным предметом музыки, так, как, по теории Шопенгауэра, аналогичные утренние грезы смешиваются со сновидениями. Но всем тем, кто соприкасается с музыкой только при помощи своих аффектов, следует знать, что они всегда останутся только в преддверии и не найдут доступ в святая святых музыки: ибо аффект, как было сказано, не способен показать сущность музыки, он может только ее символизировать.

Что же касается происхождения музыки, то, как я уже пояснял, истоки ее коренятся не в воле, а скорее в лоне той силы, которая, принимая форму воли, порождает мир видений. *Истоки музыки лежат по ту сторону всякой индивидуации*, положение, которое после наших разъяснений по поводу дионисийского не нуждается в доказательстве. Здесь я позволю себе снова дать свод важнейших заключений, к которым приводит нас противоположность дионисийского и аполлинического.

«Воля», как первичная форма явления, есть предмет музыки. В таком смысле она может быть названа подражанием природе, но наиболее всеобщей форме природы.

«Воля» сама по себе и чувства — как пронизанные представлениями манифестации воли — абсолютно неспособны породить из себя музыку. Как и, с другой стороны, музыка не в силах изображать чувства, иметь их своим предметом, ибо единственный ее предмет — это воля.

Тот, кто под воздействием музыки испытывает чувства, обретает в них как бы символическое промежуточное царство, которое сообщает ему предчувствие музыки, но отлучает его от сокровеннейших ее святынь.

Лирик толкует для себя музыку посредством символического мира аффектов, в то время как сам он наслаждается покоем аполлинического созерцания и от этих аффектов отрешен.

Когда, следовательно, музыкант сочиняет лирическую песнь, то в качестве музыканта он не вдохновляется ни образами, ни языком чувства, присущими тексту. Музыкальное возбуждение, идущее из совсем иных сфер, само

*выбирает* себе этот песенный текст как метафорическое выражение самого себя. О необходимом отношении между песней и музыкой и речи быть не может. Оба соотнесенные здесь мира, мир тонов и мир образов, слишком далеки друг от друга, чтобы вступить в более глубокую связь. Песня — именно символ и относится к музыке как египетский иероглиф, обозначающий мужество, — к бесстрашному воину. В моменты высших музыкальных откровений мы невольно чувствуем *грубость* каждого образа и каждого соотнесенного по аналогии аффекта. Так, напр., последние квартеты Бетховена полностью отрицают всякую наглядность, вообще весь мир эмпирической реальности. Перед лицом высшего божества, когда он действительно открывается, символ теряет свое значение: он выглядит оскорбительно поверхностным.

Не сочтите слишком большой дерзостью, если мы привлечем здесь к рассмотрению, с нашей точки зрения неподражаемую и неизъяснимую в своем очаровании, *последнюю часть Девятой симфонии* Бетховена, чтобы не таясь высказать о ней наше мнение. Чувство, что стихотворение Шиллера «К радости» явно не согласуется с дифирамбическим ликованием этой возвещающей о спасении мира музыки, и стихи, будто бледный свет луны, затопляются здесь морем огня — кто мог бы оспорить это мое столь отчетливое чувство? Кто мог бы оспорить и то, что чувство разлада, которое мы испытываем, слушая эту музыку, не возмущает нас лишь постольку, поскольку музыка полностью заглушает в нас образы и слова, и мы *вообще ничего не слышим из шиллеровского стихотворения*? Весь этот благородный пафос, возвышенность шиллеровских стихов звучит на фоне этой наивно-безыскусной народной мелодии радости фальшиво и нервно, даже грубо и оскорбительно; только потому, что мы их не слышим, что они теряются в нарастающем звучании хора и все более мощных раскатах оркестра, спасает нас от этого чувства разлада. Что же сказать по поводу того глубокого эстетического суеверия, будто бы в этой четвертой части Девятой симфонии Бетховен торжественно отрекся от абсолютной музыки, проложив путь новому искусству, в котором музыка будет способна создавать образы и понятия, чтобы сделаться до-

ступной «сознательному духу»? И что говорит нам сам Бетховен, предпосылая этой песне хора речитатив: «Ах, друзья, не надо этих звуков, запоем приятнее и радостнее!» Приятнее и радостнее! Для этого ему нужен был убедительный тон человеческого голоса, невинная манера народной песни. Не к слову, но к «более приятному» звуку, не к понятию, но к задушевно-радостному тону обратился великий мастер, стремясь приспособить его к исполненному душевной силы звучанию оркестра. И как тут можно было не понять его намерения! Ведь к этой части так подходит именно то, что *Рихард Вагнер* говорил относительно *Missa solemnis*, которую он называет «чисто симфоническим творением истинно Бетховенского духа». «Бетховен», с. 47: «Голоса певцов используются здесь исключительно в качестве человеческих инструментов, в том качестве, которое совершенно правильно только и признавал за ними Шопенгауэр: исполняемый текст воспринимается нами как раз в этих больших церковных композициях, не с точки зрения логического значения слов, но, подчиняясь произведению музыкального искусства, служит лишь материалом для голосового пения и потому только не мешает нашим музыкальным ощущениям, что не вызывает у нас никаких рассудочных представлений, но в соответствии со своим церковным характером лишь навевает нам впечатления хорошо знакомых символических формул веры». Я, кстати, не сомневаюсь, что, если бы Бетховен осуществил замысел десятой симфонии — имеются ее наброски, то он создал бы именно *десятую* симфонию.

Обратимся теперь, после этих подготовительных замечаний, к рассмотрению *оперы*, чтобы затем от нее перейти к ее антиподу, греческой трагедии. То, что мы видели в последней части Девятой, т.е. на последней вершине современного музыкального развития, а именно, что содержание слов остается неслышным, растворяясь в океане звуков, не является чем-то единичным и исключительным, а представляет собой всеобщую и вечно актуальную норму в вокальной музыке всех времен, единственно отвечающей происхождению лирической песни. Дионисийски воодушевленный человек не имел перед собой *слушателя*, как не имела его и оргиастическая народная масса —

никого, кому они должны были что-либо сообщить. В этом заключается отличие от эпического рассказчика и вообще от аполлинического художника. Отсутствие отношения к слушателю заложено в самой сущности дионисийского искусства: вдохновенного служителя Диониса понимают только свои. Если же мы примыслим к этим локальным вспышкам дионисического возбуждения слушателя, то судьба его была бы такой же, как у Пентея, тайно подслушивавшего и обнаруженного: он был растерзан менадами. Лирический поэт поет, «как поет птица», в одиночестве, по внутреннему побуждению, и он должен умолкнуть, когда перед ним появляется слушатель с его требованиями. Вот почему было бы совершенно неестественно требовать от лирического поэта, чтобы слова его песни были понятными, неестественно, ибо это — требование слушателя, который, поскольку речь идет о лирическом излиянии, вообще не имеет никаких прав. Спросим себя со всей откровенностью, держа в руках творения великих античных лириков, могли ли они думать о том, насколько их мысли и образы вняты окружающей их народной толпе. Ответ на этот немаловажный вопрос даст нам взгляд, брошенный на Пиндара и эсхилловский хор. Неужели эти темные лабиринты смелой мысли, этот оракульский тон, в суть которого мы при всем внимании не могли бы проникнуть без помощи музыки и искусства танца, — неужели весь этот таинственно-чудесный мир мог казаться греческой толпе прозрачным, как стекло, был рассчитан на образно-понятную интерпретацию музыки? И неужели поэзия великого Пиндара с его мистериями мысли предназначалась для того, чтобы прояснить и без того проникновенно ясную музыку? Не приводят ли эти примеры к пониманию того, что есть собственно лирик, что он есть именно человек-художник, который, символизируя музыку в образах и аффектах, толкует ее *для себя*, но равным счетом ничего не имеет сообщить слушателю: и, полностью отрешенный от мира, вообще забывает о тех, кто жадно ловит звук его песни. И точно так же, как лирик слагает свои гимны, поет свои безыскусные песни народ, для себя самого, в силу внутренней потребности, не заботясь о том, понятен ли смысл его песни тому, кто не поет вместе со всеми. Вспом-

ним наш собственный опыт в отношении профессиональной музыки: что поняли бы мы из текстов, слушая мессу Палестрины, кантату Баха, ораторию Генделя, если бы мы не пели вместе с ними? Только для того, кто *участвует* в пении, существует лирика, существует народная музыка: слушатель относится к ней как к абсолютной музыке.

Но вот возникает *опера*, как явствует из неопровержимых свидетельств, появляется она именно в ответ на *требования слушателя*, его потребность *понимать слова*.

Как же это? Слушатель предъявляет *требования*? Слова должны быть понятными?

## 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».

11. Февраль 1871

Из тетради Mr XII 1b

11 [1] Ф.Н. Сократ и греческая трагедия. Издание Х.Й. Метте.

12. Февраль 1871

Из тетради Mr XII 1d

12 [1] Ф.Н. Сократ и греческая трагедия. Издание Х.Й. Метте.