

FRIEDRICH NIETZSCHE

ФРИДРИХ НИЦШЕ

Die Geburt der Tragödie

Рождение трагедии

Перевод А.В.Михайлова

AD MARGINEM

FRIEDRICH NIETZSCHE

Die Geburt der Tragödie

ФРИДРИХ НИЦШЕ

Рождение трагедии

Составление, общая редакция, комментарий
и вступительная статья
А.А.*Россиуса*

AD MARGINEM

Художник — Андрей Бондаренко

В оформлении книги использована фотография Надара,
изображающая исполнительницу роли Брюнгильды
в тетралогии Р. Вагнера "Кольцо Нибелунга"

Данное издание выпущено в рамках программы
Центрально-Европейского Университета "Translation Project"
при поддержке Центра по развитию издательской деятельности
(OSI — Budapest) и Института "Открытое общество.
Фонд Содействия" (OSIAF — Moscow)

CEU

ISBN 5-93321-020-X



© Издательство Ad Marginem. Москва, 2001
© А. В. Михайлов, наследники
© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986 — Peter Sloterdijk. Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus.

Содержание

Вместо предисловия.....7
Андрей Россиус. Введение.....13

Фридрих Ницше.
Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм
(Перевод с нем. А. Михайлова).....47

Опыт самокритики.....49
Предисловие, обращенное к Рихарду Вагнеру.....63
Рождение трагедии.....65

Полемика вокруг книги Ф. Ницше
"Рождение Трагедии" (1872—1874)
(Перевод с нем. А. Михайлова).....217

Эрвин Роде. Реферат для "Центральной литературной газеты".....219
Эрвин Роде. Реферат для воскресного приложения к "Северогерманским всеобщим известиям".....228
Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф. Филология будущего!.....242
Рихард Вагнер. Фридриху Ницше. 279
Эрвин Роде. Лжефилология.....289
Рецензия в "Центральной литературной газете".....347
Рецензия в "Филологических известиях".....350

Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф.
Филология будущего! Выпуск второй.....356
Генрих Гурауэр. Рецензия в
"Ежегоднике по филологии и педагогике".....386

Комментарии.....411

Петер Слотердайк. Мыслитель на сцене.
Материализм Ницше
(Перевод с нем. А. Малаховой).....545

I. Кентаврическая литература.....550
II. Филология экзистенции, драматургия сил.....571
III. Cave canem — или: Осторожно — ужасная истина!.....605
IV. Дионис встречает Диогена, или:
Приключения воплотившегося духа.....636
V. Боль и справедливость.....679

Борис Гройс. Дионис на берегах Рейна.....714
Указатель имен.....725

Вместо предисловия

Эта книга по праву должна быть посвящена памяти Александра Викторовича Михайлова (24.12.1938 — 18.09.1995). В основу ее лег незавершенный труд, занимающий приметное место в неопубликованном наследии* безвременно ушедшего от нас выдающегося ученого. Никогда и нигде еще не делалось попытки издать в одном томе книгу Фридриха Ницше "Рождение трагедии из духа музыки" и критические статьи разных авторов, в которых развернулась полемика по ее поводу. Сегодня, видимо, уже не удастся с точностью установить, при каких обстоятельствах А. В. Михайлов взялся за этот труд и почему он остался незавершенным и неопубликованным. Сохранившаяся рукопись несет на себе следы тщательной проработки греческих реалий, число и степень экзотичности которых резко возрастает в полемическом разделе, равно как и поиска стилистических выразительных

* Насколько это наследие оказалось обширным, можно хотя бы приблизительно судить по перечню, помещенному в библиографическом указателе трудов А. В. Михайлова, в разделе "Готовятся к печати", в сборнике его статей "Языки культуры" (М., 1997). Мое ощущение, что вполне адекватным комментатором своего перевода мог быть только сам его автор, подтверждают факты и наблюдения, приведенные С. С. Аверинцевым во вступительной статье к той же книге.

средств для воспроизведения по-русски "ницшевского звучания". Последняя задача, на мой взгляд, удалась переводчику в небывалой мере, и величайший гений немецкой прозы заявляет теперь о себе и на нашем языке. Для достижения этой цели А. В. Михайлов использовал множество неординарных переводческих приемов, первое место среди которых по значимости занимают эксперименты с порядком слов и расстановкой знаков препинания. Естественно, что в силу этого во многих случаях русская речь Ницше звучит поначалу несколько странно и ждет от читателя своеобразной настройки слуха (а отчасти и глаза). Но пройдя однажды через подобную процедуру, мы уже не можем сомневаться, что перед нами подлинный шедевр метафрастического искусства. Любителю объективных фактов нетрудно будет в этом убедиться, прочитав начало комментария к "Рождению трагедии", где я попытался провести достаточно подробный анализ технической стороны работы А. В. Михайлова с немецким текстом. Известной сдержанности и, пожалуй, даже самодисциплины знакомство с этими новыми переводами потребует от читателя и еще по одной причине: полезно будет помнить, что Михайлов тщательно продумывает и взвешивает каждое слово, прежде чем выбрать именно его, и то, что звучит поначалу непривычно, всегда имеет свое оправдание. Вот два примера, столь заметно присутствующие почти на каждой странице книги. Казалось бы, чем плохо для передачи немецкого "Rausch" нейтральное и точное слово "опьянение", которым и воспользовался в знакомом каждому, по-своему превосходном старом переводе его автор Г. А. Рачинский? Чем лучше михайловское "похмелье", не только двусмысленное, но и чреватое неизбежными в русском языке бытовыми ассоциациями? Почему, в таком случае, по край-

ней мере не "хмель" — если уж нужна архаизация, то вот точный семантический аналог "опьянения"? Но дело не в стилизации и не в архаизации: из всех трех русских слов только "похмелье" подчеркивает субъективную сторону опьянения, говорит о внутреннем состоянии души, — а это так важно для верного понимания картины, которую рисует для нас Ницше. Точно так же и "Schein" становится у Михайлова "кажимостью" не ради того, чтобы взять русское слово в противовес чужеземной "иллюзии" у Рачинского, но для того, чтобы избежать любых коннотаций насмешки и издевательства, для чуткого уха неизбежно звучащих в исходном значении латинского корня.

То, что ниже предлагается вниманию читателя, — книга весьма пестрая. В ней соединены вещи и темы столь разнородные, что нелегко будет найти человека, в равной степени расположенного к размышлению над каждой из них. Эта пестрота предопределена уже тем, что стороны, принимавшие участие в полемике, стоят на абсолютно разных позициях, несхожих почти до взаимной глухоты. Она усугубляется тем, что в состав ее включена современная, и притом очень радикальная интерпретация сочинения Ницше, которая расправляется не только с содержанием полемики как таковым, но во многом и со всеми предложенными до сих пор истолкованиями самого "Рождения трагедии". И тем не менее в данном случае такая пестрота не только оправданна, но и необходима. "Рождение трагедии" — книга хотя и весьма популярная, но очень трудная для понимания, и потому ее почти всегда понимают — не переставая восхищаться ею — только поверхностно. Еще труднее и запутаннее, как читатель убедится, прочитав Введение, история с полемикой, которую открыла публикация первого произведения Ницше. Влияние и

самой книги, и тогдашних споров по ее поводу на всю последующую интеллектуальную историю Европы без преувеличения огромно. Филологическая наука, отвергнув теорию Ницше и не желая даже о ней слышать, не избежала серьезнейших трансформаций под косвенным и опосредованным ее влиянием. С другой стороны, подавляющее большинство из тех, кем движет в первую очередь интерес к "Рождению трагедии" — причем, как правило, лишь в контексте более поздних трудов Ницше, — исходили и исходят из полной ничтожности не только филологических оппонентов Ницше, но и всей полемики, не отдавая себе отчета в том, что предмет исследования, равно как и объекты противостояния у раннего Ницше порождены проблемами современной ему филологии и не могут быть поняты вне филологической среды его духовного формирования; не замечая, более того, очевидного противоречия: если аргументы филологов против тезиса Ницше ничего не стоят, почему тогда его сторонники считали и продолжают считать защиту его от этих аргументов делом столь важным? Вот почему первоочередная задача этой книги — и нет сомнения, что так ее мыслил и А. В. Михайлов, — дать в руки читателю все имеющие отношение к делу материалы, сопроводив их набором только самых необходимых инструментов, с помощью которых он при желании без излишних трудностей проникнет в существо обсуждаемых вопросов и сам сделает для себя необходимые выводы.

В согласии с таким видением проекта сформировалась и структура книги. Основу ее составляют русские переводы: новый перевод "Рождения трагедии" и впервые сделанные переводы критических и полемических статей, в которых запечатлелась первая реакция на книгу Ницше в научных и литературных кругах.

Эти статьи публикуются в той же последовательности, в какой они в свое время выходили в свет. Собственно говоря, ряды открыто выступивших оппонентов Ницше насчитывают всего одну фигуру — еще только стоящего на пороге самостоятельной научной деятельности будущего великого филолога Ульриха фон Виламовиц-Мёллендорфа. Голоса, поданные в защиту Ницше, гораздо многочисленнее и разнообразнее, хотя вряд ли можно признать их менее сумбурными и более корректными. Необходимо, однако, помнить, что настоящий ответ Виламовица — не на книгу Ницше, а на поставленный в ней вопрос, — его эпохальный труд о греческой трагедии, появившийся двадцатью годами позднее, а не юношеские памфлеты; последние способны в лучшем случае дать свидетельство о фактической эрудиции и полемическом (в нашем случае, конечно, избыточном) задоре молодого ученого. Вплоть до предельных возможностей доводит исследование заложенных в тезисы первой книги Ницше потенций пространное эссе Петера Слотердайка, специально посвященное этому труду и прекрасно иллюстрирующее как продолжающееся влияние "Рождения трагедии", так и трудности, связанные с современным восприятием былой полемики. Однако главное достоинство этой глубокой работы заключается в том, что она в значительной степени воплощает кардинальные изменения в интерпретации Ницше, происходящие в континентальной философии в последние годы. Возможность проследить за меняющейся интерпретативной парадигмой во всеоружии собранных вместе и разъясненных текстов особенно полезна. Все эти сочинения, будучи так или иначе связаны между собой, в какой-то степени должны объяснять друг друга. Поэтому комментарии к ним ограничиваются в большинстве случаев только справочной сторо-

ной дела, и лишь там, где важна предыстория создания и публикации рассматриваемого труда — прежде всего, когда речь идет о самом "Рождении трагедии", — в примечания включаются необходимые документы и переписка.

Моя задача как издателя всего материала — более чем скромна: помочь читателю на пути сквозь лабиринт фактов и мнений, не навязывая ему предвзятых суждений. Именно такую цель и преследует Введение к книге: по возможности выявить позиции противоборствующих сторон и, шире, интеллектуальных направлений, не примыкая ни к одной из них. Это не значит, что я не имею своей точки зрения по каждому вопросу, и волей-неволей она порой будет давать знать о себе. Однако я считаю принципиальным, чтобы книга, призванная разобраться в старой, но подспудно все еще продолжающейся полемике, не осложнялась еще одним, безусловно лишним полемическим голосом.

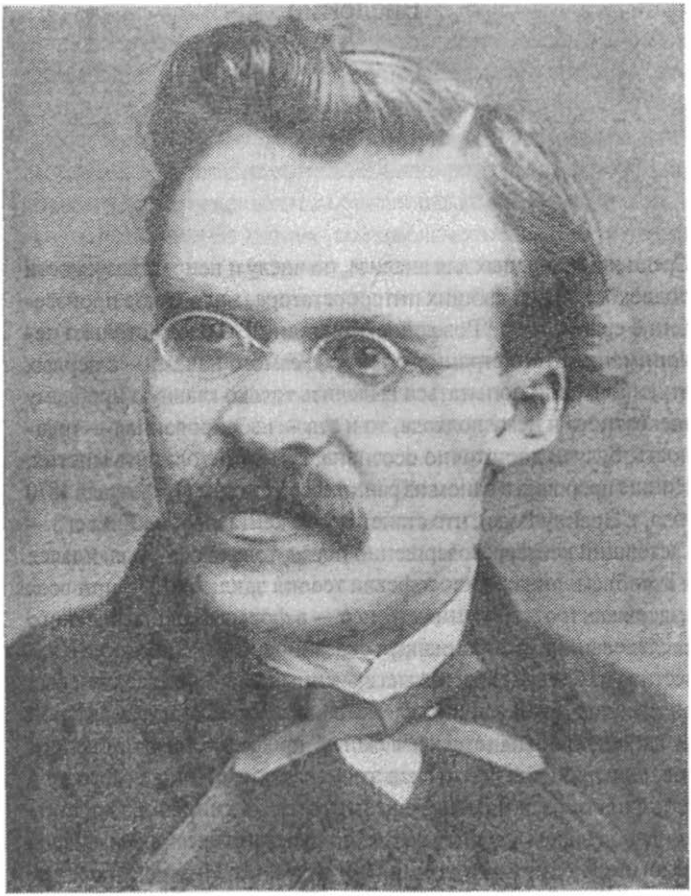
Я пользуюсь случаем, чтобы искренне и горячо поблагодарить сотрудников издательства *Ad Marginem* за долготерпение по отношению к непростительно затянутой мною работе, а более всего — А. Т. Иванова, который не только оказал мне честь, доверив решать судьбу незавершенного труда замечательного ученого и переводчика, но и многократно помог преодолеть трудности путеводным советом. Я не сумел бы продвинуться и на шаг вперед без постоянной библиографической помощи со стороны моего дорогого друга и коллеги О. Д. Никитинского. При составлении комментария бесценную поддержку оказала мне Е. В. Балышева.

А. Р.

Введение

Среди книг, трудных для анализа, по числу и непредсказуемости подвохов, поджидающих интерпретатора, мало какое произведение сравнится с "Рождением трагедии". Отсюда столько непонимания этого странного текста с самого начала — с первых откликов. Если попытаться выделить только главную проблему адекватного к нему подхода, то и эта — изолированная — трудность, будучи достаточно осознана, сумеет оттолкнуть многих. Ницше пророчил в одном из ранних своих писем (15 февраля 1870 года, к Эрвину Роде), что станет отцом кентавров, и книга его — настоящий кентавр: совершенно новая, только оформляющаяся и всеобъемлющая философская теория заключена — при всех издержках и отступлениях от нее — в форму филологического исследования. Диахронизируя сказанное, можно повторить известное из биографий: свеженазначенный профессор должен был подтвердить свой слишком легко завоеванный статус серьезной публикацией по одному из "важных" профессиональных вопросов, но в процессе работы над этим трактатом Ницше осознает в себе философа, хотя долго еще пытается соединить обе дисциплины под видом борьбы за изменение педагогических целей филологии. И если ниже речь пойдет о том, что Ницше спровоцировал кризис оснований науки классической филологии и вооб-

Андрей Россиус



ще гуманитарного знания, то мы будем помнить, что он спровоцировал, да и мог его спровоцировать, только изнутри, взрывая ортодоксальные пути этого знания своим, на первый и отдаленный взгляд, лишь в силу пренебрежения внешними правилами отклоняющимся от ортодоксии экспериментом. И если мы попробуем определить филологическое противостояние Ницше его учителям и современникам как выдвижение, в пику установившимся канонам Wortphilologie, "широкого, интуитивного эстетического видения" (такую характеристику тезису Ницше дает в своей проницательной работе У. Эрроусмит [Arion II, 4 (1963), p. 8]), то нас сразу должно одернуть то соображение, что для обоснования подобного видения не нужно не только таких конкретных деталей, как последовательность введения лирико-поэтических "номов" и вытеснение авлетикой кифарэдии или анализа генетической (не генеалогической!) теории "Поэтики" Аристотеля, — для такого умозрения и вовсе не требуется всего квазиисторического построения "Рождения трагедии".

Хотя философское значение "Рождения трагедии" неизмеримо больше значения филологического, многие чисто филологические интуиции Ницше, в том числе и некоторые из тех, что в ходе полемики 70-х гг. XIX в. по поводу "Рождения трагедии" одной стороной были подвергнуты разгрому, а другой стыдливо замолчаны, — многие из этих интуиций в перспективе времени оказались весьма плодотворны независимо от породившего их философского контекста. Указать на них — прямой долг любого, кто пишет сегодня о "Рождении трагедии". Но видимо, сам Ницше предписал бы для рассматривания кентавров кентаврическую же оптику, и потому наша книга примеряет ее к себе: ведь там,

где спор ведется о верхней половине кентавра, он существен и очевиден для Ницше и почти невидим, неразличим как для Виламовица, так и для его оппонентов, Ницше защищающих; когда дело переходит в нижнюю половину, предмет очевиден и понятен для Виламовица и почти безразличен для Ницше. Вот почему здесь, во Введении, речь пойдет только о том радикально новом взгляде на вещи, который противопоставил предпосылкам традиционной науки Ницше, и о том, как эти предпосылки обнажились в ходе полемики. В принципе именно это, безусловно, и есть главное, чему нас учит история с полемикой и что помогает глубже взглянуть на "Рождение трагедии" как на произведение, сделавшее *эпоху* в философии. Но, повторим сказанное выше, Ницше выстраивает свою теорию, камуфлируя ее в одежды филологического исследования о трагедии, точнее сказать, сама философия "Рождения трагедии" кристаллизуется в ходе оперирования массой фактов и теорий, зачастую спорных в его время и остающихся таковыми по сей день, и наше знание об этой книге будет неполным, если не проследить, как обращается Ницше с "фактами", при всей условности этого понятия в свете его книги. Всему этому — а именно, рассмотрению "Рождения трагедии" и спровоцированных этой книгой споров как *филологического труда и его критики* — посвящается Комментарий.

Вторая, уже собственно философская и не менее грандиозная трудность понимания "Рождения трагедии", состоит в том, что здесь философия Ницше все еще находится in statu nascendi, чем, впрочем, не отметается то обстоятельство, что именно в этой книге многие из его прозрений, борясь еще с первичной неоформленностью, достигают редкой даже для последних его лет глубины. Из этого вытекает парадокс: с одной стороны, мы обяза-

ны читать "Рождение трагедии", зная из позднейших произведений Ницше, что́ стоит порой за невинной на первый взгляд формулировкой — например, *рождение* трагедии: не исторический факт, но генеалогическая картина. С другой стороны, такое прочтение открывает и не совсем привычную перспективу в анализе всей эволюции мыслительного пути Ницше: с самого начала — генеалогический философ, с самого начала — искатель верной оптики и установитель применимой к ней дистанции, с самого начала — разрушитель диалектики. Последнее звучит особенно странно и содержит в себе, может быть, самый коварный из философских соблазнов интерпретации "Рождения трагедии".

Разве не диалектик Ницше в этой первой своей книге? Разве не так понимали ее, да и продолжают по сей день иной раз понимать даже самые почтенные исследователи? (Именно в этом ключе рассматривает "Рождение трагедии" с точки зрения ницшевской проблемы Сократа В. Кауфман в статье, вошедшей в том числе и в стандартные пособия [Nietzsche's Attitude towards Socrates / Nietzsche: A Critical Reader, ed. by. P. R. Sedgwick, Oxford 1995]: Ницше восхищается Сократом, но критикует его, ибо Сократ — антитеза трагического [p. 126] и должен быть превзойден, несмотря на все преклонение перед ним [p. 131]. — Но, заметим мы, именно "превзойден", а не диалектически "снят".) Разве не *диалектическая пара* эти боги-символы Аполлон и Дионис, встречающие нас на первых же страницах этой книги о трагедии в столь необычных для себя ролях? Да и сам Ницше — разве не подтверждает он такой взгляд, когда в начале второй главы "Рождения трагедии" говорит об их противоположности; когда в "Ecce Homo" он пишет о своем юношеском творении: "от него разит неприлично гегелевским духом, оно только

в нескольких формулах отдает трупным запахом Шопенгауэра"? (пер. Ю. М. Антоновского)

Для ответа на эти вопросы необходимо рассмотреть метафизическое построение "Рождения трагедии" в двойной перспективе: каким был интеллектуальный маршрут того поиска, что привел Ницше к философии "трагического"? как эксплицируются недоговоренные, темные стороны этой философии в свете зрелой — "развернутой" — мысли Ницше?

Дионис-"похмелье" и Аполлон-"кажимость" — в этих образах закодированы два способа восприятия реальности, если угодно, прямой и опосредованный путь. Следовательно, их взаимодействием задается некое видение проблемы субъекта. Поэтому сам выбор между прямым соучастием и опосредованной кажимостью косвенно свидетельствует о том, что Ницше уже здесь нащупал одну из стержневых линий своей философии — критику субъекта в его классическом, сущностно-субстанциальном понимании. Если не считать теоцентристского решения вопроса о санкции реальности мира, возможности которого были исчерпаны в средневековых спорах между номиналистами и реалистами, проблема отношения индивидуума и реальности, как видит ее Ницше, берет начало в радикальном преобразовании ранних эмпиристских концепций, предложенном Кантом в "Критике чистого разума". Не удовлетворяясь тем принципом, который — едва ли вполне по доброй воле — кладет в обоснование предсказуемости и повторяемости опыта Юм, то есть "привычкой", Кант утверждает, что источник "действительности", реальности находится в самой структуре человеческого сознания, иными словами, время и пространство, эти "формы опыта", суть не внеположные уму свойства вещей, но неотъемлемые когни-

тивные орудия, без которых никакой опыт невозможен. Сам Ницше говорит об этой теории как об одной из основ собственных построений ("Рождение трагедии", гл. 18):

> Если оптимизм, опиравшийся на несомненные для него aeternae veritates, верил в то, что все мировые загадки познаваемы и изъяснимы, если он с пространством, временем и причинностью обращался как с абсолютно безусловными законами, наиболее всеобщими по своей значимости, то Кант открыл всему миру, что таковые служат лишь для того, чтобы возвысить до степени единственной и наивысшей реальности просто явление, — творение Майи, — ставя его на место сокровеннейшей истинной сущности вещей и тем самым делая невозможным подлинное познание их, — по выражению Шопенгауэра это значит усыплять спящего.

К моменту выхода Ницше на самостоятельную дорогу чередою философов, увенчанной именами Шеллинга и Гегеля, вослед кантовской революции был сформирован универсальный и весьма привлекательный рефлексивный инструментарий, в котором абсолютизируется идущий еще от Сократа и софистов способ мыслить противоположностями, точнее, в качестве предварительного этапа исследования допускать истинность противоположного выдвинутому в беседе тезису (иными словами, допускать его отрицание). Этот диалектический способ, или, иначе говоря, "схематизм" мысли, в котором сознание полностью отождествляется с реальностью и само развивается как процесс постановки все новых последовательных оппозиций, с принципиальным для него включением отрицания как неотъемлемого элемента общего движения, казалось бы, очень удобен для ана-

лиза трагедии: и в самом деле, гегелевская интерпретация трагического строится во-круг понятий отрицания, противоречия (между страданием и жизнью, между индивидуальной судьбой и универсальным духом, между конечным и бесконечным) и его разрешения. Ницше, однако, как известно, в качестве трамплина для своей мысли предпочел Шопенгауэра, несмотря на очевидную недостаточность философии последнего для того, чтобы вместить все уже разгаданное и увиденное базельским профессором в "Рождении трагедии", и это говорит о ясной антидиалектической его тенденции уже в ту пору.

Не удовлетворяясь кантовской нерешенностью по отношению к субъекту статуса вещи-в-себе и вытекающим отсюда дроблением мира на феномены и ноумены, Шопенгауэр провозглашает фундаментальную взаимозависимость субъекта и объекта. Имеет ли смысл слово "объект" в отсутствие воспринимающего? Аналогичным образом без предмета восприятия обессмысливается и понятие субъекта. Следует ключевое положение всей философии Шопенгауэра: мир — это представление. Мы создаем для себя реальность, представляя, согласованно репрезентируя сырой материал чувств; объективная сфера вещи-в-себе, материального субстрата, лишается всякого интереса: объекты, лежащие за пределами досягаемости для субъекта, вообще не суть объекты. Следовательно, нет необходимости во всем громоздком механизме двенадцати категорий сознания, устанавливаемых Кантом для валидации опыта, в том числе и категории реальности, отделяющей сон от бодрствования, ясное и достоверное сознание от иллюзии и галлюцинации. Сон, как и бодрствование, может вписываться в контекст продолжающегося последовательного опыта, и потому преимущественного статуса последнее не

имеет. Но структура субъекта не ограничена чувственным восприятием, и субъекты не изолированы друг от друга, ибо мы осознаем также и самих себя, свое тело, не только как предмет восприятия, но и "изнутри", как волю к жизни. Тело же есть не что иное, как объективация этой воли. Но так как физический мир представляется однородным телу, и, более того, они входят в единую взаимодействующую систему, можно сделать вывод, что и природа окружающего мира одинакова с природой тела. Однако число — это один из операторов человеческого интеллекта, имеющий силу только в сфере представления и неприменимый к реальности как таковой. Воля, следовательно, должна быть едина, хотя и репрезентируется во множестве объективаций, каждая из которых полагает себя единственным выразителем всей воли; отсюда "война всех против всех".

Наше краткое рассуждение позволяет достаточно отчетливо осознать, что выбор аполлонийско-дионисической схемы, декларированное примыкание к Шопенгауэру, подстановка Диониса на место воли, а Аполлона на место представления, — все это не столько плоды некоего имманентного развития или сторонних влияний, сколько результат поиска выразительной формы для только проступающего перед умственным взором, еще едва очерченного, но все же совершенно нового и самостоятельного видения субъективности, решения проблемы субъекта: не "Шопенгауэр разбудил Ницше" (как традиционно выходит почти у всех комментаторов — например, D. Lenson. The Birth of Tragedy. A Commentary, Boston 1987, p. 27-38), но Ницше анатомировал Шопенгауэра ради собственных целей, хотя окончательно разобраться в структуре предмета своего анатомического исследования и, отталкиваясь от него, разобраться в самом себе ему еще

только предстояло в книгах и заметках среднего периода. Последним объясняется, почему нарисованная Ницше картина трагического внешне почти неотличима от диалектической — точнее, как показывает Ж. Делёз (Nietzsche et la philosophie, 1. 5), от диалектики отличает ее только способ, каким завязывается и разрешается лежащее в ее основе противоречие. Это противоречие между первоначальным единством и индивидуацией, волей и кажимостью, жизнью и страданием; оно ставит под сомнение жизнь, нуждающуюся в оправдании и искуплении. Данный набор признаков, безусловно, роднит концепцию Ницше и с теорией трагедии, разработанной Шопенгауэром ("Мир как воля и представление", гл. 51), согласно которой универсальная воля, сообщаясь с разумом через тело, соблазняет человека к вере в реальность мира, в чем и состоит "ошибка" трагического героя, hamartia античных поэтик; всякий контакт с волей, всякая потеря бдительности в ее отношении влечет за собой вину, укорененную в самом существовании. Разрешение такого конфликта может быть лишь относительным, ибо человек, практикуя резиньяцию и отвращаясь от чувственной жизни, может достичь лишь известного просветления, ясности видения сквозь преодоленный principium individuationis. Однако в "Рождении трагедии" дело обстоит сложнее: во-первых, возможность оправдания жизни принципиально возведена здесь в сферу эстетического, во-вторых, Аполлон и Дионис, хотя и воплощает один из них принцип индивидуации, а другой — возвращение к "праисконному единству", в общей картине противостоят друг другу не как основное противоречие, но скорее как два антитетических способа его разрешения: Аполлон — разрешения, опосредованного через созерцание пластического образа, через "кажимость кажимости";

Дионис — разрешения непосредственного, воспроизводящего страдание индивидуации и тут же разрешающего его причащением индивида к универсальной воле, символически выражаемой в музыке. Примирение этих начал и есть греческая трагедия, причем главенствующее положение здесь занимает Дионис как единственный трагический герой, выступающий всякий раз в новой маске, всякий раз заново переживающий одни и те же страдания, в то время как Аполлон пластически оформляет их, претворяя трагическое в драму.

Таким образом, независимо от глубинного предмета поисков Ницше, выстроенный им в "Рождении трагедии" механизм трагического по большей части остается заключен в рамки отчасти диалектической интерпретации, отчасти шопенгауэровской теории: исконное противоречие, его дионисийское разрешение, драматическое выражение разрешения. Но рамки эти не до конца разрушены по одной только причине: Ницше еще не обратил внимания на то, что *его* Дионис требует не единой, как у Шопенгауэра, воли, в трагическом конфликте вынужденной отрицать самоё себя, делая отрицание "частью замысла", а самого Шопенгауэра превращая в диалектика, но множественности воль, как то с неизбежностью вытекает из принципиально утверждающего характера бога. В "Ecce Homo" об этом впервые тогда им открытом утверждении жизни Ницше, сам себя цитируя, свидетельствует как об одном из главных достижений "Рождения трагедии" ("Ecce Homo", "Рождение трагедии", 3 = "Сумерки идолов", "Чем я обязан древним", 5, пер. Н. Н. Полилова):

> Подтверждение жизни даже в самых непостижимых и суровых ее проблемах, воля к жизни, ликующая в *жертве* своими

> высшими типами собственной неисчерпаемости, — *вот что* я назвал дионисическим, *вот в чем* угадал я мост к психологии *трагического* поэта. *Не* для того, чтобы освободиться от ужаса и сострадания, не для того, чтобы очиститься от опасного аффекта бурным его разряжением — так понимал это Аристотель, — а для того, чтобы, наперекор ужасу и состраданию, *быть самому* вечной радостью становления, — той радостью, которая заключает в себе также и *радость уничтожения*...

Дионис в трагедии не разрешает страдание в надличном и универсальном удовольствии, но утверждает страдание, говорит ему "да" и тем превращает его в чье-то личное удовольствие; он не столько растворяется в праисконном бытии, сколько преобразуется во множество утверждений. Только при множественности воль отрицание одной из них предстает актом утверждения — актом здоровой агрессии воли утверждающей. Этого же, собственно, требует, как стало очевидно позднее, и осмысление механизма воли — similia similibus: воля может воздействовать только на другую волю, но не на "вещества" — "не на "нервы", например..." ("По ту сторону добра и зла", 36). Вторым важнейшим прозрением, достигнутым в "Рождении трагедии", поздний Ницше называет найденное им истинное противопоставление — не Диониса Аполлону, но Сократа Дионису: противопоставление отрицания утверждению, симптом нарастания торжества реактивных сил, которое в дальнейших его произведениях будет обозначено именем христианства. Именно с духом отрицания пребывает в оппозиции трагическое сознание, сознание чистого утверждения, причем в оппозиции отнюдь не диалектической, потому что никакая средняя логическая величина между этими

волевыми конституциями невозможна, и никакой истины их противоречие не обещает. В этом смысле мы должны понимать и историю смерти трагедии в руках сократического Еврипида — это история краха трагической субъективности и появления на ее месте современного типа субъекта, в котором доминирует ressentiment и реактивные силы.

Рождение и смерть трагедии, Аполлон и Дионис — вот те маркеры книги Ницше, которые соотносят ее с современным ей филологическим научным контекстом. По ним только филологическая наука и распознала для себя здесь предмет критики (если не учитывать, конечно, сыгравшего свою роль чутья к признакам академически-бюрократическим), тогда как почти универсальная значимость соответствующих проблем для исследования литературы и, в широком смысле слова, культуры греческого мира позволяла использовать их в качестве диагностического инструмента по отношению к самой науке, а при необходимости — и в качестве наступательного оружия. Ницше стал филологом в эпоху наибольшей уверенности классической филологии в своих силах, эпоху, когда не подлежащий сомнению метод достиг максимальной изощренности. Это было вовсе не мнимое благополучие, как неизменно видится любителям упрощенных и во всем ясных картин, но истинный расцвет, поразительный взлет интеллектуальной энергии, какой мог бы сделать честь любой области знания, взлет, подаривший гуманитарным наукам огромные и во многом непревзойденные достижения. Нужно было обладать самым проницательным генеалогическим зрением, чтобы, оставаясь служителем этой процветающей дисциплины, лучше других отдавая себе отчет в крепости ее устоев, разглядеть в ней червоточину, определить симптомы увядания, исчерпанно-

сти жизненных сил на пике ее могущества. Как же удается Ницше, добросовестному и уже признанному члену цеха филологов, не впадая в болезненное раздвоение ума, обозначить свое отличие от цеха — отличие, в известном смысле, от себя самого? Какова избранная им стратегия самодистанцирования? Вчитаемся в строки одного из набросков к так и не осуществленной книге о профессии ("Мы филологи"), за которую Ницше взялся уже после драматической истории с критической встречей "Рождения трагедии"; горечь обиды только заострила формулировки, в которые здесь облачились мысли, многократно запечатленные уже в переписке, предшествующей завершению работы над первым трактатом (7[1] = KSA 8/121):

> Поклонение классической древности, каким преподали его нам итальянцы, — единственный по сей день пример поклонения древности всерьез, бескорыстного, до самопожертвования, — ведь это замечательный образец донкихотства: нечто подобное и есть филология в лучшем своем проявлении. Так было уже и у александрийских ученых, и у софистов первого и второго века, и у аттицистов и т. д. Предмет их подражания — чисто химерический; они бегут вослед сказочному миру, которого никогда не существовало. Уже через древность проходит эта черта: что-то от нее присутствует в том, как копировали гомеровских героев, во всем характере обращения с мифом. Постепенно весь греческий феномен превратился в объект, достойный Дон Кихота. Нельзя понять наш современный мир, не разглядев колоссального влияния, какое оказывает на него чисто фантастическое. Но этому поставлена преграда: подражание невозможно. Всякое подражание есть явление исключительно художественное и потому на-

> целенное на кажимость; то, что наделено жизнью, может путем подражания перенимать манеры, мысли и т. д., но подражание не может ничего *создать*. Культура, слепо идущая по следам культуры греческой, неспособна создавать. Тот, кто творит, — он, пожалуй, может заимствовать откуда угодно и находить в том источник питания. Вот почему и мы лишь как творцы сумеем взять что-то от греков. Но в чем филологи выказали себя творцами? Всегда нужны какие-то нечистые промыслы, вроде живодеров, — а также и корректоров: не этого ли рода грязное ремесло представляют у нас филологи?

В этом нехитром на первый взгляд тексте подспудно намечена целая генеалогия классической учености как экземплификации гуманитарного знания и расставлены главные вехи для его критики. Классическая филология как способ взаимодействия с античным наследием возникла в ходе борьбы итальянских гуманистов (humanista — первоначально слово университетского жаргона, служившее для обозначения преподавателя studia humana, то есть древних языков и написанных на них сочинений) за центральное место в системе университетского образования для своих предметов. Филологическая окраска этой борьбы предопределялась удельным весом в наследии древности письменных памятников, изучение которых призвано было стать важнейшим двигателем возрождения Рима в противовес существующему порядку вещей. В ницшевских терминах момент рождения филологии — это классический момент рождения ценностей, дифференциала сил. В сердце этого процесса лежит критика текста, которая только и могла оставаться активной силой, покуда переворот в умах способно было произвести уже само издание забы-

тых произведений. Запас текстов и их деятельной энергии был так велик, что его хватило на всю эпоху Ренессанса, а инерция активной фазы еще долгие годы после заката поддерживала иллюзию ее продолжения.

Мы видим, что Ницше отождествляет себя не столько с непосредственно знакомой ему филологической средой, сколько с той предшествующей эпохой, главным интересом которой было моделировать современность по созданному ad hoc образу античности. Обретенная дистанция и позволяет ему установить для себя ориентиры в окружающей парадоксальной академической ситуации — все еще плодотворной, но, на его взгляд, уже обреченной. Саморазвитие филологии естественно — хотя, конечно, и не без участия рационалистической революции в философии, — приводит к конституированию и постоянному упрочению позиций метода; беззаветный поиск идеального и культурно значимого образа сменяется методическим поиском статичной внеидеологической истины. Решающими шагами на этом пути неизбежно стала деятельность величайших филологических дарований, таких как Ричард Бентли и Фр. Авг. Вольф, после которых впервые стало возможным говорить о классической филологии как науке, сполна отмеченной такой неотъемлемой чертой научного познания, как тенденция к специализации. Последняя, однако, не означала какого-либо сокращения набора предполагаемых объектов исследования (как раз здесь непрерывно культивировавшийся метод не только позволял, но и требовал охвата все большего числа явлений и реалий античной жизни), но свидетельствовала о профессионализации филологической работы и отграничении ее от культурной деятельности в широком смысле слова. Преимущество занятой Ницше позиции и со-

стояло в открывавшейся ему точной и единственной перспективе, которая позволяла в том, что изнутри дисциплины воспринималось как максимальное расширение диапазона вовлекаемых в сферу ее компетенции фактов, стремление воскресить античный мир во всех его деталях (т. н. Totälitatsideal), распознать претензии метода на всесилие, увидеть в специализации самоограждение как симптом реактивности — иными словами, стремление не столько утвердить себя, сколько отрицать все остальное.

Этой критической перспективой пронизано все полотно "Рождения трагедии": мы ощущаем ее и в общем тоне книги — в нем словно звучит вопрос: какие силы стоят за общепринятой формулировкой ключевых проблем греческой истории? — и в отдельных разбросанных по ее тексту замечаниях, и в прямо вытекающих из нее заметках и набросках более поздней поры. В невольном интуитивном восприятии угрозы, исходящей от критического духа этой книги, и кроется глубинный источник настороженности по отношению к ней филологической науки, хотя, конечно, вовне он принял форму негодования по поводу "насилия над историей". Если забыть о скрытой интенции сочинения Ницше, если только попытаться прочитать "Рождение трагедии" как исторический портрет греческой трагедии, полемика против него немедленно становится беспредметной, — и именно такое предельное обеднение панорамы ждет нас почти во всех существующих изложениях вопроса, ничего, по сути дела, не объясняющих. Пример тому — чуть ли не единственная до сих пор работа, претендующая на сколько-нибудь связный анализ позиции Виламовица, статья Дж. Грота (J. H. Groth. Wilamowitz-Möllendorf [sic] on Nietzsche's *Birth of Tragedy*, Journal of the History of Ideas XI [1950], 179—190), где уровень понимания воззрений

Ницше на основные проблемы древнегреческой культуры, как они отражены в "Рождении трагедии", не поднимается выше характеристик типа "дикого вагнеровского романтизма" и саркастических формул ("*догмат должен подправлять историю*"). Пусть поверхностные почитатели Ницше в самом деле противопоставляют гений, интуицию, демонизм — таланту и усердию; идею пророка, вождя — совместной работе; daimonia — ârete (в последнем определении отражена социальная коннотация личного достижения); но ведь значение тезиса Ницше — не в гениальничанье (эта его маска превосходно интерпретирована Петером Слотердайком), а в философских вопросах, которые он ставит, адресуя их в том числе и проблемам греческой истории. Тот, кто примитивизирует Ницше, с неизбежностью оглупляет и его оппонентов-филологов.

Это правда, что знаменем своего критического похода против Ницше молодой Виламовиц делает исторический метод: ведь произнести вслух то, что действительно вызывало негодование филолога в "Рождении трагедии", значило бы уже дать этим тезисам известное право на существование. Но если рассуждениям о верности историческому методу поставить, по-ницшевски, "диагноз", даже исторический диагноз, обнаружится, что по большей части они сводимы к наивной презумпции, согласно которой психика человека в исторической перспективе серьезно не изменялась, и мерой наших представлений о том, что возможно для греков, может служить наше мнение о самих себе. Это, в сущности, один из видов модернизации истории — самого распространенного и вредоносного, хотя и неизбежного, порока исторического исследования. Достаточно вчитаться в строки "Эллинской религии страдающего бога" Вяч. Иванова, одного

из первых серьезных мыслителей и ученых, кого "Рождение трагедии" побудило взяться за тщательное исследование поднятых в нем проблем, чтобы убедиться в том, насколько даже психика греков архаических времен отличалась от нашей. Мало того, и сам "исторический метод" — это лишь удобная и успокоительная для исторической науки личина, позволяющая сохранить благостную иллюзию осмысления собственных оснований. Чтобы увидеть эти основания, необходимо проделать ряд ницшевских диагностических процедур, так хорошо знакомых нам по позднему его творчеству и лишь подспудно и не всегда решительно проступающих в его первом труде. Всякий иной, вне такого обостренного ощущения философского контекста, подход к анализу той давней полемики превращает ее в антикварный курьез, как это и происходит из раза в раз в критической литературе: мы неизменно сталкиваемся либо с той отдающей нафталином точкой зрения, что молодой Виламовиц, будучи не совсем корректен в том, что касается формы его памфлета, в критике своей "по существу дела совершенно прав" (K. Ziegler, RE 6 A, s. v. Tragödie, Sp. 2057), либо с еще более упрощенной картиной, в которой злому (скучному буквоеду, мелочному копателю) Виламовицу противостоит добрый и благородный Эрвин Роде (хотя ответный памфлет последнего еще резче и недопустимее по форме, куда более мелочен и часто готов принести фактическую точность в жертву позиции, а откровеннее говоря, сохранению "лица"). Однако эта полемика, впервые, пожалуй, так полно представленная именно в предлагаемой читателю книге, гораздо поучительнее, и поучительна она за счет позиции pro scientia, на которой стоят и хулитель Ницше, Виламовиц, и защитники его, и позднейшие мнимо объективные "сторонние наблюдатели". Самая

же ценная для нас среди всех них фигура — именно Виламовиц, потому что он имел смелость встать на защиту оснований своей науки и тем самым сделать их более выпуклыми, более доступными для наблюдения, в то время как другие — когда им надо было, коль скоро уж они взялись отстаивать научный авторитет Ницше, громить те самые основания, — делали вид, что защищают их (будто бы они в этом нуждались!) *от Виламовица*. Итак, какие фундаментальные допущения, при взгляде сквозь ницшевскую оптику, оказываются положены в основание традиционной гуманитарной науки, которую так совершенно и полно представляет Виламовиц, говоря точнее, какие ценности здесь себя утверждают?

Прежде всего, это имплицитная формулировка вопроса, от которого отправляется научный поиск; в данном случае — вопроса о трагедии: это вопрос "что есть трагедия" (который впоследствии и был без тени сомнения со всем позитивистским торжеством эксплицирован в заглавии центральной главы эпохального сочинения Виламовица о трагедии — Was ist *eine* attische Tragödie?, "что такое <конкретно взятая> аттическая трагедия?"), вопрос о сущности в греческом (платоновско-аристотелевском) понимании. Не зря за этим Was ist мы слышим звучание сократического ti esti. Итак, вопрос, который задает Виламовиц о греческой трагедии, а вместе с ним вся гуманитарная наука о любом историческом и культурном феномене, — это вопрос сократический, в котором заключена онтологическая предпосылка, то есть представление об истине некоторого предмета как тождестве его сущности (смысла, идеи) и бытия, вместе с неотделимым отсюда представлением о тождестве сущности (что) и существования (есть). Ставя вопрос о трагедии онтологически, то

есть непременно как вопрос о сущности имевшего место (в действительности) явления, Виламовиц не только отождествляет мысль со знанием, но и автоматически замыкает себя в не подлежащие сомнению рамки историзма, который предопределяет два важнейших параметра его исследования древности. Во-первых, это видение проблемы на фоне истории, понятой как движение от существования, наличного бытия, к бытию истинному, к совпадению сущности и явления. В случае трагедии это означает, что сам предмет рассмотрения должен быть локализован в эпохе зрелых образцов (классика) и удален из эпохи образцов ранних (архаика), потому что только завершившая становление трагедия, только окончательно сформированные ее образцы в полной мере *суть*. Именно это закрывает глаза проницательнейшему Виламовицу на важнейшее *историческое* открытие Ницше — открытие архаического периода. Во-вторых, по отношению к предмету исследования (трагедии — или истории) корректным будет только тот вопрос, который этот предмет (или эпоха) может поставить себе сам, — в результате чего "исторически верным" образом трагедии оказывается образ, сформированный вполне определенной философской традицией античности, традицией платоновско-аристотелевской.

Если точно так же проследить вопросы, из которых развивается все построение "Рождения трагедии", откроется картина настолько отличная от только что увиденной, что невольно закрадывается подозрение: не тем ли объясняется филологический характер этой публикации, что Ницше сознательно шел на столкновение со своей наукой? Ведь ключевой для Ницше вопрос о трагедии — это не подхваченный Виламовицем платонический вопрос о сущности и даже не кантовский вопрос об условиях воз-

можности нашего знания о предмете; это вопрос генеалогический: не что, а *кто*, какие силы заявляют себя в трагическом. Не трагедия, как она исторически была, а именно трагическое как постоянный механизм порождения определенного, трагического типа субъективности. Если для Виламовица вопрос о субъекте трагедии практически не стоит — в лучшем случае это внеисторический субъект онтологически интерпретируемого знания, — то Ницше распространяет понятие трагического на саму мысль, на самого субъекта. Субъект трагической мысли предстает игрой определенных сил — предположим, обозначенных именами Диониса и Аполлона, и в этом смысле, оправдывая подзаголовок книги Петера Слотердайка, Ницше может быть понят как материалист: не в смысле, конечно, вульгарных "вещественных" материалистов XIX в., и даже не в смысле античных атомистов, ибо воля не может, мы помним, воздействовать на вещества, но только на волю. Атомизм тут скорее может послужить лишь удобной метафорой: объект как игра сил, спонтанная вариация в структуре, отклоняющаяся в своем полете частица; следовательно — объект неотличим от субъекта. Точнее же будет применить здесь образность Анаксимандра: объект — это *непосредственно* игра сил; не функция трансцендентной неподвижной сущности, но, главное, — он "сам". "Рождение" трагедии оказывается возникшим в древности, но постоянно действующим инструментом "запуска" трагического — будь то сознания, опыта или субъекта; конкретная "культурная форма" трагического имеет здесь лишь подчиненное значение, будь то трагедия Эсхила или вагнеровская музыкальная драма.

Можно сказать, что Ницше выстроил аполлинически-дионисийский механизм греческой трагедии и применил его к анализу

человеческой субъективности. Точно так же Петер Слотердайк, проследив генеалогический механизм ницшевской мысли, развернутый в "Рождении трагедии", применил его к философии самого Ницше, а затем, доведя эту трагическую логику до чистого ее выражения, поверяет ее действенность современным материалом (история, культура, общество, философия). Само название этого во многом образцового примера "имманентного анализа" намекает на то, как эта интерпретация будет оперировать с трагедийным предметом Ницше: если философ выходит на сцену, это значит, что нам будет предложена как минимум драматическая схема гносеологии, а может быть, и более того. Чуть мелькнувшее опасение — что вся обещанная теория сведется (с ожидаемым результатом — успехом у наполненной смутными структуралистски-деконструктивистскими ожиданиями аудитории) к броской и очевидной параллели между формально "театральным" предметом книги Ницше и якобы театральным характером его мысли, — такое опасение развеивается почти моментально. Нет, с самого начала Слотердайк дает столь емкую и насыщенную возможностями формулировку драматической структуры просвещения, что читатель, в первом приближении уже способный понять мыслительный состав его труда, не сможет покинуть текст ради собственных построений и вынужден будет на всем его протяжении до самого конца прояснять для себя оставшееся недоговоренным и расставлять не помеченные вначале акценты. Ведь если мы будем учитывать, на фоне ницшевского недиалектического дуализма Аполлона и Диониса, темпоральность как одну из фундаментальных характеристик мышления, процесс рефлексии предстанет как драма: рациональное мышление включит в число своих объектов свою событийность; при

развертывании этой драмы познания происходит просвещение — не как "установление диктатуры прозрачности", но как "драматическое самопрояснение бытия". Как покажет весь дальнейший ход рассуждения, в этом событии не сквозь расступившиеся покровы станет возможно непосредственно взирать на истину, но произойдет выяснение позиций, появится внятное осознание границ, поставленных самой природой человека познанию, — иными словами, не истина откроется познающему субъекту, но прояснится ситуация, в которой находится он по отношению к той сфере, где пролегла оппозиция между истиной и не-истиной.

Но сперва Слотердайк платит полновесную дань стереотипам, из которых складывается сегодня расхожее представление о полемике, так полно отраженной в этой книге. Находится у него место и восторгам по поводу стремительной университетской карьеры Ницше, хотя этот ранний путь, пусть и весьма успешный, все-таки представляет собой вполне обыкновенное и не раз повторявшееся восхождение по академической лестнице. А Виламовиц — разумеется, с ног до головы ангажированный филологическим истеблишментом — оказывается всего-навсего "докторантом с хорошо подвешенным языком и замашками профессора". Неудивительно, что тут намечается вполне определенная тенденция — тенденция, актуальность которой исчерпалась эпохой споров по поводу "Рождения трагедии", а в дальнейшем тихо затухала в течение нескольких десятилетий, но до сих пор нет-нет да и поднимет вновь голову: она-то и заставляет Слотердайка постоянно противопоставлять мысль Ницше ее античному субстрату, как будто между ними непременно должно пульсировать отчаянное противоречие. Что это не так, напоминает нам

Ницше — Ницше периода "Опыта самокритики", в котором он среди сожалений о прочих ошибках первой своей книги едва ли не больше всего сетует о потере *греческой* проблемы:

> Но есть в этой книге вещи и похуже, о которых я и сожалею куда больше, нежели о том, что шопенгауэровскими формулами затемнил и загубил предвосхищения дионисийства, что, главное, смешав греческое с наисовременнейшим, загубил грандиозную *греческую проблему*, как раскрылась она тогда предо мною.

Дионисийское — проблема греческая *par excellence*, и не по каким-то "исторического" свойства причинам, но потому, что именно греки обладали, можно сказать, предельно очерченными формами трагической субъективности. Для любого из нас они — своего рода классический случай нашей общей болезни, где налицо все непременные ее симптомы. Только забыв об этом, можно без тени сомнения произносить реплики вроде: "Ведь кому, в сущности, могут быть интересны мельчайшие подробности возникновения греческой трагедии"? И пусть тут же утверждается, что Ницше "создал условия для превращения объектов специально-филологического интереса в объекты философско-психологического познания человеческой природы", и утверждается вполне справедливо, — но ведь не исключает же одно другого, и если кто-то не готов видеть, что для Ницше первые из этих объектов не выступают лишь маской вторых, но им тождественны, и в этом подлинная глубина и новизна его взгляда, — это не значит еще, что дело не обстоит именно так. Здесь, уже в первой главе "Мыслителя на сцене", происходит расщепление поля зрения, которое вынуждает Слотердайка прослеживать лишь одну линию рефлексии Ницше из двух взаимосвязанных, расщепление столь

же предсказуемое, сколь и необходимое, ибо этой однобокостью оттеняется очень важное новое видение, более того, именно благодаря ей только и может быть прослежена подвергнутая изоляции линия до самого конца, и не просто прослежена, но и выведена далеко за пределы горизонтов, открытых самому Ницше.

Нет сомнения, Ницше демонстрирует отталкивание, отторжение от античности, когда, "в беспечном превосходстве забыв об историко-фактическом", он "задает новый образ древнегреческой культуры с ее трагическим душевным укладом, — образ, несущий на себе черты позднего романтизма и обнаруживающий пафос fin de siècle"; но стоит вглядеться попристальнее, и трудно не заметить, что это отторжение есть лишь обратная сторона теснейшей связи с той самой античностью, неотрывности от нее. Как ему это свойственно, Ницше предпочитает без конца балансировать на самом напряженном пограничье между двумя половинами своего восприятия. И вот одна за другой следуют удивительные интуиции. Один раз абстрагировавшись от конкретного греческого смыслового наполнения терминов, интерпретатор обретает силы и ясность точки зрения для того, чтобы эксплицировать потенции аполлинийско-дионисийской схемы куда бесстрашнее, чем делает это Ницше в любом из своих текстов. Греческий смысл божественных имен — это "поздние археологические наслоения истории" на образах, "чья истина древнее и терпче всех исследований античности и всех разновидностей современного индивидуализма"; "...человеческое *Я* (вместе с конститутивной для него иллюзией автономии) есть лишь окоем большого поля, где происходит столкновение витально-сексуального Диониса и созерцательно-мечтательного Аполлона". Иными словами, субъект — это арена взаимодействия и борьбы

бессубъектных и безликих сил, "призрачный интервал между тенденциями самосохранения и самоуничтожения в рамках ежесекундно вспенивающегося, ни на что конкретно не нацеленного природного процесса".

В применении к исторической драме под названием "история древнегреческой трагедии" это означает, что все ее главные действующие лица — Дионис, Аполлон, Ариадна, Сфинкс, Минотавр, Силен — "лишь мифологические имена для стихий сегодняшнего дня, аллегории острой боли", и вообще, как гласит в примечании инспирированная Лиотаром мудрая мысль, "история не эпический феномен, а театральный, сравнимый не с романом, а с комедией дель арте, в которой действие движется от сцены к сцене благодаря импровизационному таланту актеров труппы". Достоверность исторической реконструкции, таким образом, определяется единственно когерентностью и, шире говоря, просто удачностью постановки. В применении же к оказавшемуся на сцене мыслителю — историку и философу — это выливается в следующее: он "не просто лепечет как глупец на свой страх и риск, но, преследуя собственный интерес, говорит от лица мирового момента, который через него приходит к своему истолкованию". В свете этой театрализации чем предстанет перед нами "Рождение трагедии", этот признанный "манифест дионисийства", и кем — его автор? Тут настало время задуматься еще раз о природе театра — так, как поучает нас о ней в банальном на первый взгляд морализирующем двустишии позднеантичный эпиграмматист Паллад (Anth. Gr. 10, 72):

"Жизнь — балаган и игра: посему играть научайся,
всю отложив суету, или страданья терпи."

Итак, с одной стороны, всеохватная игра, заставляющая каждого забыть о всех индивидуальных заботах — это, конечно, элементарная реализация дионисийского начала через театральное действо. Но альтернатива — страдания — заставляет насторожиться: пусть не форма этого деиндивидуализированного соучастия, конечно же, дионисийская, но цель его, оградительная и охранительная, выдает присутствие твердой аполлинийской руки. В самом деле, как справедливо напоминает нам Петер Слотердайк, "то, что Ницше показывает на сцене, есть, собственно, не столько триумф дионисического начала, сколько его принуждение к аполлоническому компромиссу". Итак, певец дионисийства — и он же установитель аполлонийского контроля: только после того, как "страсти пообещают вести себя, как от них требуют, они могут представлять себя на сцене как им вздумается", и только после того, как было "гарантировано достаточное символическое обеспечение", начинается новое преображение дионисийского. "Все закавычивается, превращаясь в переиздание самого себя — дионисии становятся "дионисиями", единение — "единением", оргии — "оргиями". "Вместо" — ключ ко всем цивилизационным феноменам". Но и аполлинийское начало, пройдя через эту борьбу, не может уже оставаться равным само себе в своей неколебимой уверенности и спокойствии. Уже прозревает оно, что вся его рациональность, все самообладание есть лишь покров над бездной дионисийского. Мыслитель-актер может теперь осознать, что "он вовсе не является единством, как думалось ему прежде, но что, напротив, он представляет собой двуединство, мечтающее обладать собой как единым". "Маятник рефлексии неустанно раскачивается от аполлонической стороны маски к дионисическому и обратно. В этом самопроизвольном качании

возникает особое движение мысли — всепроникающее критическое подозрение. Моторика делает Ницше философом".

В свете выполненных Слотердайком на путях ницшевской философии трагедии разысканий мы можем с большей рельефностью осмыслить импликации этой философии и сопутствующего ей генеалогического метода как для формального предмета книги Ницше, греческой трагедии, так и для дальнейшего выяснения противостоящих позиций в занимающей нас полемике. Ведь если отношение субъекта трагедии к классической концепции субъекта платоновско-аристотелевской традиции может быть представлено в виде картины разрушения самотождества последнего при испытании его встречей с таким запредельно агрессивным и безобразным предметом, как трагическая истина, столкновения с которой его почти винкельмановская ясность попросту неспособна выдержать (ибо о бесконечно сильной боли артикулированная речь невозможна), то сами собой в своей взаимосвязи высвечиваются ключевые понятия генеалогического анализа, столь же внутренне необходимые для него, сколь и непривычные с точки зрения любой другой системы мысли: это понятия *дистанции*, *боли* и, наконец, понятие *иллюзии*, лишь внешне, как и понятие *воли*, заимствованное у Шопенгауэра. Коль скоро трагическое в буквальном смысле несовместимо с субъектом — постольку, поскольку контакт с трагической истиной ведет к немедленной катастрофе субъекта, — мысль (т. е. объективация всеобщего в субъективном представлении) о трагическом возможна только путем установления дистанции. Эта категория относится как к самой структуре акта рефлексии — ибо подступ к истине требует от субъекта самообъективации через дистанцирование в качестве предмета собственной мысли, — так

и к особому "физикалистскому" измерению, вводимому в рефлексивные акты и удобно описываемому через метафору пространства театральной сцены, дистанции между актером и зрителем. Этим измерением задается весь гносеологический процесс, исследуемый ницшевской философией искусства. В данном своем измерении дистанция выражается при помощи понятия иллюзии, дистанции символической и смысловой, одновременно скрывающей и раскрывающей трагическую истину. Структура истины, таким образом, также обретает физикалистские черты: она выражается в противонаправленных механизмах индивидуации, отделения от всеобщего с образованием частных, отдельных форм жизни и сознания, и обратного растворения их в универсальном. Ключевым для описания этого процесса является понятие боли, причем нагнетание особых характеристик этой боли (прежде всего при помощи приставки "ur" — "Urschmerz", — ср. у А. В. Михайлова "праисконное страдание", "пра́суть") свидетельствует о придании ей трансцендентальных функций: боль становится универсальным условием возможности любых форм индивидуации (частного опыта, сознания и, шире говоря, субъекта).

На протяжении финальных трех глав своего сочинения Слотердайк исследует импликации ранее описанного им предельного случая по-ницшевски организованного критического ума в гносеологии, этике (и, шире, в применении к философии как таковой) и политике. Результат пути сомнений, пройденного зараженным подозрением умом, — мысль об "экзистенциальной неизбежности лжи": "... мы вообще можем не желать знать истину, однако коль скоро мы все же кое-что знаем о ней в ее непосредственности, то лишь благодаря тому, что покров образов и пред-

ставлений, обычно ее скрывающий, иногда, к несчастью, сдувает в сторону, и, клейменные страданием, мы вдруг узнаем больше, чем можем вынести. Но ведь это означает, что традиционные (в особенности, философские и религиозные) формы "искания истины" на самом деле всего лишь респектабельные формы организованной лжи, институционализированное стремление уйти в кусты..."

Но ведь филология, особенно для ее преданных адептов в XIX веке, — это такая же форма искания истины. Поэтому сознательно заостренная до парадокса формулировка Слотердайка помогает и нам сделать некоторые выводы относительно содержания и результатов полемики по поводу "Рождения трагедии". Генеалогическая стратегия, которой придерживается Ницше, неуклонно ведет к тому, что огромный вопросительный знак должен быть приставлен не только к конкретному предмету конкретной науки (в данном случае — к трагедии как предмету классической филологии, или, шире, исторического знания), но и ко всему проекту и целям этой науки, а прежде и более всего — к самоочевидным, казалось бы, основаниям научного метода. Таким образом, положение науки, рассмотренной под углом зрения трагической философии, — *трагично*. Если бы филология седьмого десятилетия XIX века была способна уловить потенции, открывающиеся ей из "Рождения трагедии" хотя бы для критики собственных оснований, проникновение новых идей в нее было бы куда менее конфликтным и болезненным и намного более плодотворным. Своей консервативностью филологическая наука обрекла себя, в смысле филологического метода, на роль инструмента удостоверения контекста, не более; претензии на более значимое, решающее *для прочего* место неизменно ведут ее к

ошибке. Из всех филологий обладающая самым могучим и разработанным аппаратом, классическая филология в ее косности легче других находит удобные оборонительные позиции (на индивидуальном уровне выражаемые ироничным или саркастичным скепсисом ко всем "фантазиям" — хотя за этой личиной по вскрытии скорее всего обнаружится либо элементарное незнание, либо непонимание), и при этом сохраняет неограниченные претензии на всеохватную компетенцию. Генеалогический механизм — механизм порождения классической филологии — застопорился: *тексты уже изданы* (уже не удастся произвести тексты классических авторов, которые были бы намного лучше нынешних); интерес к их уточнению недостаточен для того, чтобы придать недвижной сердцевине научной дисциплины центральную культурообразующую роль. При отсутствии истинного оправдания науки, каким его знала эпоха Ренессанса, в качестве суррогатного оправдания культивируется своего рода пафос навоза — служить удобрением для чего-то грядущего: "пусть не мы сегодня открываем великие истины, но мы по крайней мере готовим почву для трудов будущих поколений филологов". Разве это не симптом того, что сама наука, как она себя мыслит, в современном мире не находит себе места, что она из раза в раз демонстрирует неспособность быть чем-то *самой*? Пожалуй, и наступление этого состояния по одному ему ведомым признакам предугадал Ницше, когда, казалось, впереди маячили лишь радужные перспективы ("Веселая наука", 102, пер. К. А. Свасьяна):

> ...Я хочу сказать, что филология имеет предпосылкой *благородную веру* — в то, что ради некоторых немногих, которые все-

гда "придут" и которых нет налицо, до́лжно заведомо справиться с громадным количеством мучительной, даже неопрятной работы: все это работа in usum Delphinorum.

Эта характерная моральная позиция заставляет филологию видеть свое самооправдание преимущественно в поисках педагогического смысла, который, впрочем, лучше всего соответствует косному характеру дисциплины: *поддержание* культурных ценностей путем воспроизводства — не определенного типа знания, безвозвратно ушедшего в прошлое, — но определенного уровня владения неким непреложным набором интеллектуальных навыков и орудий. Отчасти этим объясняется, почему самые плодотворные импульсы исследование античности уже давно получает из иных сфер знания — антропологии, этнографии, психологии и т. д., иными словами, из областей, за пробуждение интереса к которым в немалой степени несет ответственность Ницше, в особенности первая его книга. Именно так, парадоксальным и опосредованным образом, полемика вокруг "Рождения трагедии" становится плодотворной и для филологии. Лучшим же и вернейшим симптомом воскрешения надежд для этой почтенной науки может быть только "непосредственное восприятие" острой жизненной важности предмета (античности) для нас — как это было в 17 в., как это было у Ницше, как через Ницше это открылось Рильке, записавшему в год смерти дионисийского философа на полях своего экземпляра "Рождения трагедии" следующие строки:

Там, за мною — хор незримый,
Шум лесов и трепет моря;
И спадает с сердца горе —

Ведь за ходом всех вещей
Вздох мне слышится единый,
Духа смертного сильней.

И тогда я в вере тверд,
Что мои не лгут ладони,
Вылепляя новый образ, —
Что снесут любое бремя,
Лишь бы этому дыханью
Грудь достойная нашлась.

Фридрих Ницше

Рождение трагедии,

или *Эллинство и пессимизм*

Опыт самокритики

1.

Что бы ни лежало в основании этой сомнительно-вопрошающей книги, должно быть, то был перворазрядный и первораздраженный, а притом еще и глубоко личный вопрос, — свидетельством тому время, когда возникала она, время, *в пику* которому она возникла, волнующая пора германско-французской войны 1870—1871 годов. Пока раскатывались по Европе громы битвы при Вёрте, самокопатель и любитель загадок, на долю которого выпало сделаться отцом той книги, зарылся в каком-то углу Альпийских гор, погрузившись в думы свои и загадки, стало быть очень опечаленный и беспечальный в одно и то же время, и записывал на бумаге мысли о *греках* — ядро той чудно́й и не легкодоступной книги, какой посвящается это слово, предисловие ли, вредословие ли. Всего несколько недель, и вот он уже у стен Меца, и все равно не отделался еще он от тех вопросительных знаков, какими снабдил пресловутую "светлую радость" греков и греческого искусства, покуда наконец в тот отмеченный глубочайшим напряжением месяц пока велись в Версале переговоры о мире, не обрел он мира в душе своей и, медленно оправляясь от подцепленной в армии болезни, окончательно не установил для себя "Рождение

трагедии из духа *музыки*". — Из духа музыки?! Музыка и трагедия? Греки и музыка трагедии? Греки и художественное творение пессимизма? Самая ладная, прекрасная, наиболее завидная и более всех соблазняющая жить разновидность человеческой породы, какая когда-либо существовала, — греки, как? и именно они испытывали *нужду* в трагедии? И того пуще — в искусстве? К чему же — греческое искусство?....

Вы догадываетесь, к какому месту был приставлен тут большой вопросительный знак касательно ценности существования. Пессимизм — *непременно* ли это знак падения, деградации, уродства, утомленных и ослабленных инстинктов? — как то было у индийцев, как то по всем признакам бывает у нас, людей "современных" и европейцев? Не бывает ли пессимизма *силы*? Интеллектуальная предрасположенность к жесткому, жестокому, ужасному, злому, к проблематичности существования — от благополучия, от изливающегося через край здоровья, от *полноты* существования? Не бывает ли страданий от самой же переполненности? Искусительная доблесть пронзительного взгляда, что *жаждет* страшного, то есть врага, достойного противника, на каком можно испробовать свою силу? на каком можно поучиться страху? Что означает, как раз у греков в самые лучшие, крепкие, доблестные времена их, *трагический* миф? Что́ — колоссальный феномен дионисийского? Что́ — рожденная из него — трагедия? — И, с другого боку: то, от чего умерла трагедия, — Сократова мораль, диалектика, готовность довольствоваться малым и веселость теоретического человека, — как?! не может ли быть так, что как раз этот сократизм и есть признак упадка, утомления, недужества, анархически разлагающихся инстинктов? А "греческая светлая радость" позднейшего эллинства — не более как заря заката?

А Эпикурова воля *противостоять* пессимизму — не более как предосторожность недужного? А наука наша, сама наука — да, кстати, что же такое означает, вообще говоря, наука, если взглянуть на нее как на симптом жизни? К чему же и — того пуще — *от чего* вся наука? Как?! Может быть, всякая научность — это от страха, отговорка от пессимизма? Тонкое орудие защиты от ... *истины*? И, выражаясь морально, что-то наподобие лжи и трусости? А, выражаясь неморально, — хитрость? Ох, Сократ, Сократ, так в том-то и тайна твоя? О, таинственный ироник, не то ли — ирония твоя? —

2.

За что ухватился я тогда — нечто страшное и опасное, проблема рогатая, не непременно бык, однако безусловно *новая* проблема: теперь я сказал бы, что то была сама *проблема науки* — впервые наука была схвачена как проблематично-сомнительная, поставленная под вопрос. А книга, в какую излилась моя юношеская смелость и подозрительность, — что же за *невозможная* книга должна была воспроизойти из такой задачи, что юности противопоказана! Сплошь выстроенная из поспешных иззелена зеленых самопереживаний — каждое на самой грани передаваемого словом и любое — на почве *искусства*, ибо на почве науки проблему науки познавать немыслимо, — быть может, книга для художников с довеском аналитических и ретроспективных способностей (то есть художников-исключений, каких надо еще поискать, да и то не хочется...), книга, полная психологических новшеств и заповедных артистических тайн, книга с метафизикой артиста на

заднем плане, юношеское создание, полное юной отваги и юной тоски, независимое, упрямо самостоятельное даже и тогда, когда, кажется, склоняет оно голову пред авторитетом, уступая чувству почтительности в себе, короче — первая книга даже и в любом дурном значении слова, книга, невзирая на стариковскую проблему свою наделенная всеми пороками юности, и прежде всего книга с длиннотами, с "бурей и натиском"; с другой же стороны, если иметь в виду успех, какой снискала она (в особенности в глазах великого художника, к какому обращалась, словно бы разговаривая наедине с ним, — Рихарда Вагнера), книга *состоявшаяся* — я хочу сказать, такая, которая устроила "лучших людей своего времени". Ввиду чего уже следовало бы поступать с нею тактично и сдержанно; невзирая на что не могу полностью смолчать о том, сколь же неприятной представляется она мне сегодня, сколь чужой предстает предо мною по прошествии шестнадцати лет — пред взором повзрослевшим, стократно избалованным, но не холоднее прежнего и не расставшимся с проблемой, к какой осмеливалась впервые подбираться эта книга, — с задачей *рассмотрения науки глазами художника, искусства же — глазами жизни*...

3.

И еще раз: невозможная для меня книга — плохо написанная, тяжеловесная, противная, помешанная на своих образах и путающаяся в образах, чувствительная, местами пересахаренная до женоподобия, неровная по темпу, без воли к логической аккуратности, очень убежденная, а потому не обременяющая себя дока-

зательствами, полная недоверия даже и к самой *пристойности* доказательств, книга для посвященных, "музыка" для тех, кто крещен во имя музыки и с самого начала повязан общим и редкостным опытом искусства, опознавательный знак для кровных родственников in artibus, — книга надменно-мечтательная, от profanum vulgus "образованных" отгораживающаяся еще похлеще, чем от "народа", однако, как доказало и доказывает воздействие ее, неплохо умеющая отыскивать себе сомечтателей, выманивая их на новые контрабандные тропы, на новые гульбища. Во всяком случае — в чем признавались себе с любопытством и неблагосклонностью — тут зазвучал *чуждый* глас, апостол "неведомого бога", скрывавшийся до поры до времени под ученым клобуком, под тяжеловесностью и диалектической безрадостностью немцев, прятавшийся даже и за дурными манерами вагнерианца; тут был ум с чуждыми запросами, для каких не нашлось еще и слов, тут была память, до краев наполненная вопросами, искушенностью и сокровенностью, и ко всем им было приставлено, пока лишь в виде лишнего вопросительного знака, имя — "Дионис"; тут — так говорили с недоверием — послышалась словно бы душа мистика и — почти уж — Менады, глаголавшая — лепетавшая — чужими языками, косноязычно-вольно, в нерешительности, надо ли поверять другим свои мысли или же надо умалчивать о них. Ей бы *петь*, этой "новой душе" — петь, не говорить! Обидно, что я не решился сказать как поэт все то, что было у меня, — кто знает? может быть, я и сумел бы! Или уж по меньшей мере как филолог, — ведь и сегодня филологу остается открыть и раскопать в этой области почти что все! А прежде всего ту проблему, *что* тут зарыта проблема и что нам не понять и не представить себе грека, пока у нас нет ответа на вопрос "Что такое дионисийское?"...

4.

Да, так что ж такое дионисийское? — В книге есть и ответ; "ведающий" говорит тут: посвященный, апостол своего бога. Наверное, теперь я осторожнее и не столь красноречиво говорил бы о таком трудном психологическом вопросе, как происхождение трагедии у греков. Главное — отношение грека к боли, степень чувствительности, — оставалось ли оно постоянным или менялось на противоположное? — вопрос о том, действительно ли все возраставшая *тяга к красоте*, празднествам, увеселениям, новым культам вырастала из недостатка, лишений, меланхолии, боли? Ведь если предположить, что именно это верно, — а Перикл (или Фукидид) дает нам понять это в своей большой надгробной речи, — откуда же взялось тогда тяготение к противоположному, проявившееся еще раньше, *жажда безобразного*, добрая суровая воля эллина прежних времен к пессимизму, к трагическому мифу, к образу всего ужасного, злого, загадочного, губительного, рокового в основе всего существования, — откуда бы взяться тогда трагедии? Не из *удовольствия* ли, силы, льющегося через край здоровья, сверхизобильной полноты? И каково же тогда значение, ставя вопрос физиологически, того безумия, из какого выросло и трагическое, и комическое искусство, — безумия дионисийского? Как?! Разве безумие не непременно симптом вырождения, деградации, культурной переспелости? Разве — вопрос для психиатров — бывают неврозы от *здоровья*? от молодости, от неспелости народа? На что указывает синтез бога и козла в облике сатира? На основе какого переживания самого себя и в расчете на какую тягу в себе грек обязан был мыслить как сатира человека дионисийски обуянного, первочеловека? А что до проис-

хождения дионисийского хора, — не бывало ли в те века, пока цвело греческое тело и пенилась жизнью греческая душа, эндемических восторгов? Видений, галлюцинаций, которые передавались бы целым общинам, целым культовым собраниям? Что если греки как раз в изобильные лета юности разделяли волю *к* трагическому, будучи пессимистами? Что́ — если именно безумие, чтобы воспользоваться словами Платона, принесло на землю Эллады *величайшую* благодать? И что — если, с другой стороны и совсем наоборот, как раз в пору разложения своего, слабости, греки становились все оптимистичнее, поверхностнее, актерствовали все откровеннее, все похотливее жаждали логики, логизации всего мира, что если именно тогда становились они все "радостнее" и "научнее"? Как? не могло ли случиться так, что вопреки всем "современным идеям" и предрассудкам демократического вкуса как раз победа *оптимизма*, и воцарение *разумности*, и практический и теоретический *утилитаризм*, равно как и сама демократия, с которой оптимизм совпал по времени, — что все это и было симптомом слабеющей силы, приближающейся старости, физиологического утомления? А пессимизм — *нет*? Не был ли оптимистом Эпикур-*страдающий*? — — Видно, что здесь целый узел трудных вопросов, которые тяжким бременем пали на эту книгу, — прибавим к нему труднейший из трудных! Что́означает, под углом зрения *жизни*, — мораль?...

5.

Уже в обращенном в Рихарду Вагнеру Предисловии искусство — а *не* мораль — выставлено в качестве собственно *метафизической*

деятельности человека; и в самой книге не раз повторен возмутительный тезис: существование мира *оправдано* лишь как эстетический феномен. И на деле — всей книге за всем совершающимся ведом один лишь художнический смысл и одна лишь художническая задняя мысль, — ведом, если угодно, "бог", но только конечно же совершенно бесцеремонный и неморальный бог художников, — строя и разрушая, во всем добром и злом, он хочет только одного — удостоверяться в своем удовольствии и самовластии; творя миры, он избавляется от *нужды* полноты и *переполненности*, от *страдания* стиснутых в нем противоположностей. Мир, это *обретаемое* всякий раз искупление бога, это вечно изменчивое, вечно новое виде́ние са́мого страдающего, са́мого противоречивого, са́мого наипротивоположнейшего, который только и умеет что искуплять себя *видимостью*, — всю эту метафизику артистизма назовите произвольной, праздной, фантастической, — существенно в ней то одно, что выражает она дух, который, пусть и рискуя всем на свете, будет готов оказать сопротивление любому *моральному* истолкованию, любой моральной значимости существования. Быть может, здесь впервые заявляет о себе особый пессимизм — стоящий "по ту сторону добра и зла", тут обретает язык и получает свою формулу та самая "извращенность умонастроения", против которой Шопенгауэр наперед метал свои громы и молнии, не зная устали в своих проклятиях, философия, которая решается и самоё мораль сместить и переместить в мир явлений, и разместить ее не просто среди "явлений" (в смысле termini technici идеализма), но среди "обманов", как-то: кажимости, мнимости, заблуждения, толкования, приспособления, хитрости, искусства. Быть может, всю глубину этой *противоморальной* наклонности можно измерить по тому стара-

тельному и враждебно настроенному молчанию, с каким обходятся в этой книге с христианством — с христианством как наиболее не знающим меры многоголосным проведением моральной темы, какое только доводилось выслушивать человечеству. Поистине, нет большей противоположности чисто эстетическому истолкованию и оправданию мира, чему учат в этой книге, нежели учение христианства, — оно *чисто* морально, и желает быть чисто моральным, — абсолютностью своей меры: например, правдивостью Бога, — ссылающее в царство *лжи* искусство, *любое* искусство, а это значит — его отрицающее, проклинающее, осуждающее. За таким способом мыслить и оценивать вещи — он враждебен искусству прямо пропорционально своей подлинности, — я всегда ощущал *враждебность жизни*, негодующе-мстительное отвращение к жизни, ибо жизнь покоится на кажимости, искусстве, обмане, углах зрения, необходимости перспективы и заблуждения. С самого начала, существенно-основательно, христианство было усталостью и омерзением — испытываемыми жизнью от жизни же, и только прикрывающимися, и прячущимися, и принаряжающимися верой в "иную", или же "лучшую" жизнь. Ненависть к "миру", предание проклятию аффектов, страх перед чувственностью и красотой, потусторонность, придуманная, чтобы легче было очернять посюсторонность, в сущности же тяга к небытию, к ничто, к концу, к покою, к "субботе суббот" — все это, равно как и несгибаемая воля христианства допускать одни только моральные ценности всегда казалось мне самой опасной и зловещей из всех возможных форм "воли к погибели" и по меньшей мере знаком самого глубокого нездоровья, утомления, уныния, немощи и оскудения, жизненного обнищания, — ибо пред моралью (в особенности христианской, то есть безусловной)

жизнь *обязана* оставаться вечно и неизбежно неправой, потому что жизнь *есть* нечто сущностно неморальное, — раздавленная всем весом презрения и непрестанных "нет!", жизнь *обязана* ощущаться как недостойная желаний, как лишенная ценности в себе. А сама мораль — как?! разве мораль не то же самое, что "воля к отрицанию жизни", тайный инстинкт уничтожения, принцип упадка, уменьшения, уязвления, не то же самое, что начало конца?... И следовательно, опасность опасностей? Так что тогда, со всем сомнительным вопрошанием этой книги, инстинкт мой, адвокат жизни, обратился *против* морали, тогда-то сочинил он для себя свое принципиальное противоучение, свое противооценивание жизни: чисто артистическое, *антихристианское*. Как назвать его? Будучи филологом, человеком слов, я не без известной вольности — ибо кому ведомо настоящее имя антихриста? — окрестил его во имя греческого бога: я назвал его *дионисийским*. —

6.

Понятно, каких задач отважился коснуться я уже и этой своей книгой?... Как сожалею я теперь, что не осмелился тогда — или не был достаточно нескромен? — разрешить себе говорить — во всех отношениях — *своим языком* о воззрениях и дерзновениях своих, что мучительно старался выразить шопенгауэровски-кантовскими формулами чуждые новые оценки, до глубины противоречившие духу Канта и Шопенгауэра, равно как вкусу их? Ведь что думал Шопенгауэр о трагедии? "Что придает своеобразный подъем всему трагическому, — говорит он ("Мир как воля и представление", II, 495), — так это то, что осознается сле-

дующее: мир, жизнь не могут по-настоящему нас удовлетворить, а потому *не стóят* и нашей привязанности к ним; в том-то и заключается дух трагического — он ведет к *отказу*". О, сколь же иными были речи Диониса ко мне! О, сколько же далеко от меня было в ту пору все это отказничество! — Но есть в этой книге вещи и похуже, о которых я и сожалею куда больше, нежели о том, что шопенгауэровскими формулами затемнил и загубил предвосхищения дионисийства, что, главное, смешав греческое с наисовременнейшим, загубил грандиозную *греческую проблему*, как раскрылась она тогда предо мною! Что надежды свои связывал с тем, где не на что было надеяться, где все слишком уж ясно указывало на конец! Что, стоя на почве последней по времени немецкой музыки, стал разглагольствовать о "немецкой сущности", как если бы таковая готова была вот-вот вновь открыть и заново обрести самоё себя, — и это в то время, когда немецкий дух, вот только что обладавший волей — властвовать в Европе — и силой — руководить Европой — окончательно и бесповоротно *отрекся* от воли к господству и, под предлогом помпезного основания германской империи, совершил переход к усреднению, демократии и "современным идеям"! Действительно, пока суд да дело, я и об этой "немецкой сущности" научился думать и достаточно безнадежно, и достаточно беспощадно, и о нынешней *немецкой музыке*, каковая не перестает быть сплошным романтизмом и самой негреческой из всех возможных художественных форм, — первостатейная губительница нервов, она сверх того, обладая двояким свойством хмелящего и вместе с тем *одурманивающего* наркотического средства, представляет собою двойную опасность для народа, который не прочь выпить, а за добродетель почитает неясность мысли. — Правда, великий

дионисийский знак вопроса, какой выставлен в этой книге, в том числе и относительно музыки, остается непоколеблен — в стороне от поспешных надежд и неверных применений к тому наисовременнейшему, чем загубил я свою книгу: какой бы быть музыке не с романтическим уже, подобно немецкой, истоком, но с — *дионисийским*?...

7.

— Однако, государь мой, что же такое романтизм, если *Ваша* книга не романтизм? И можно ли в ненависти к "нынешнему", к "действительности" и "современным идеям" пойти дальше Вашей метафизики артистизма? Этой-то ведь легче уверовать в ничто и еще легче — в черта и дьявола, чем в "сегодня"? Разве не гудит фундаментальный бас гнева и радости уничтожения за всеми Вашими контрапунктически-изощренными сплетениями голосов и соблазнами для слуха, — неистовая решимость выступать против всего "сегодняшнего", воля, которая не так уж и далека от практического нигилизма и которая так и кажется, что вот-вот скажет нам: "Пусть уж лучше Ничто будет правдой, чем *вы* будете правы и *ваша* правда будет правой!" Послушайте сами, господин пессимист и обожествитель искусства, — раскройте уши и послушайте одно выбранное место из Вашей книги, о змеебойцах, не лишенное красноречивости: не прозвучит ли оно для юных сердец и молодых ушей словно напев Крысолова, соблазнительно? — как?! и это место не самое настоящее исповедание романтизма 1830-го года под маской пессимизма года 1850-го? за каким слышны уж и самые обыкновенные романтические прелюдии к фина-

лу — слом, катастрофа, поворот вспять и бац! падение ниц пред ветхой верой, пред *прежним* Богом... Как?! и Ваша книжка пессимиста — не антигречески-романтическая, и не "хмелящая и одурманивающая", и не наркотическое средство, и не музыка, и не музыка *немецкая*? Послушайте сами:

"Помыслим себе теперь подрастающее поколение — с бесстрашием во взоре, с героическим порывом в колоссальное, помыслим себе смелую поступь этих змеебойц, горделивое дерзание, с которым поворачиваются они спиной к оптимизму и его доктринам расслабленности, дабы "жить решительно" — широко и полно: *неужели же должно быть так*, чтобы трагический человек этой культуры, самовоспитавшийся для суровости и страха, чтобы не возжелал он нового искусства, *искусства метафизического утешения*, не возжелал трагедии — подобающей ему Елены — и вместе с Фаустом не воскликнул:

> "Неужли же томительнейшей силой
> Я в жизнь не поманю единственный тот образ?"

"Неужли же?" Не *должно* быть так?... Нет, и трижды нет, мои юные романтики: так *не* должно быть! Однако вполне вероятно, что тем-то все и *кончится*, что так-то *вы* и кончите, а именно — "утешенными", как сказано в писанном, невзирая ни на какое самовоспитание ради суровости и страха "метафизически утешенными"; короче, как кончают романтики: *по-христиански*... Нет! Поучитесь-ка для начала искусству утешаться *посюсторонне*, — тут нау́читесь и смеяться, мои юные друзья, если только хотите во что бы то ни стало оставаться пессимистами: кто знает, может быть, потом вы, как смеющиеся, и пошлете к черту все метафизическое утешательство — вслед за метафизикой! Или, если го-

ворить о том на языке дионисийского страшилища по прозванию *Заратустра*:

Возвысьте сердца ваши, братья мои, — выше, выше! И не позабудьте о ногах! Возвысьте ноги ваши, плясуны, а еще лучше: вставайте-ка прямо на голову!

Сей венец смеющегося, сей венец с венчиком из роз: я сам возложил на чело свое венец сей и сам возвестил святость смеха своего. И не нашел сегодня никого, у кого достало бы на то сил.

Зарастустра-плясун, Заратустра-легконогий, крылами манящий, в полет зовущий, всем птицам весть подающий, усердный и спешный, благолегкоуспешный! —

Заратустра-прорицатель, Заратустра-просмеятель, в ком нет нетерпенья и нет торопленья, кто любит прыжки и любит скачки: я сам возложил венец сей на чело свое!

Венец смеющегося, венец с венчиком из роз, — вам, братья мои, бросаю, ловите венец сей! Святость смеха возвестил я; так, о высшие люди, *учитесь* же — смеяться!

Так говорил Заратустра. Часть 4-я, с. 87

Предисловие, обращенное к Рихарду Вагнеру

Дабы отринуть все сомнительности, волнения и недоразумения, к каким могут подать повод, при своеобразном характере нашей эстетической публики, мысли, объединенные этим сочинением, и дабы возможно мне было и эти вступительные слова писать с тем же блаженством созерцания, знаки какового носит оно, петрефакт благих возвышающих душу часов, на каждой странице своей, представлю в воображении своем тот миг, когда Вы, высокочтимый друг, примете в руки Ваши сочинение это: быть может, случится это тогда, когда, вернувшись после вечерней прогулки по зимнему снегу, Вы всмотритесь в Прометея Раскованного на титульном листе книги, прочтете мое имя и тотчас же проникнетесь убеждением в том, что, пусть бы и содержалось в сочинении этом все что угодно, автору его было что сказать в нем из вещей сурово-настоятельных и что равным образом автор, пока следовал он мыслям своим, общался с Вами так, как если бы Вы были с ним рядом, и записывать смел лишь все соответствовавшее пребыванию Вашему рядом с ним. При этом Вы вспомните, что внутренне готовился и собирался я к таким мыслям в то самое время, когда возникала величественная книга Ваша к юбилею Бетховена, то есть посреди всего ужасного и возвышенного только что разразившейся тогда войны. Но только ошибутся те, кто подума-

ет при этом о противоположности патриотического возбуждения и эстетического наслаждения, о противоположности доблестной суровости и радостной игры, — им, если только прочитают они это сочинение по-настоящему, станет напротив того ясно, с какой сурово-немецкой проблемой имеем мы тут дело, каковую мы так прямо и ставим в самое средоточие немецких чаяний и надежд: осью и поворотной точкой всего. Но может статься, этим самым читателям и покажется предосудительным то, что эстетическая проблема рассматривается здесь с такой серьезностью, — коль скоро способны они видеть в искусстве не более как веселую прикрасу, не более как пустое позвякивание тимпана, служащее ненужным сопровождением к "суровости бытия", — так, как если бы никто и не знал, что́ тут зарыто — "в суровости бытия". А тем серьезным пусть послужит в наставление то, что я убежден в высочайшей жизненной задаче искусства, этой собственно метафизической деятельности человека, — верный духу того, кому, своему возвышенному предтече в этой борьбе, посвятил я сочинение свое.

Базель, конец 1871 года.

Рождение трагедии из духа музыки

1.

Наука эстетики сильно выиграет, если нам удастся достигнуть не только логического уразумения, но и непосредственной несомненности того взгляда, что поступательное развитие искусства неразрывно связано с двойственностью *аполлинийского* и *дионисийского*, — подобно тому как продолжение рода зависит от двойственности полов, при непрестанно совершающейся борьбе и лишь периодически наступающем перемирии между ними. Сами же наименования мы заимствуем у греков, глубокомысленное тайноучение которых в воззрении на искусство внятно всякому рассудительному хотя и не в понятиях, однако в проникновенно-отчетливых образах мира их богов. С двумя божествами искусства, Аполлоном и Дионисом, связывается наше постижение того, что в греческом искусстве существует стилистическая противоположность: два различных влечения идут в нем рядом друг с другом, по большей части в расколе между собою и взаимно побуждая друг друга ко все более крепким порождениям, в которых увековечивается борьба названной противоположности, — пока наконец, в момент цветения эллинской "воли", не сливаются они воедино, дабы совместно

произвести на свет художественное творение — аттическую трагедию.

Чтобы приблизить к себе эти два художественных влечения, помыслим их себе первым делом как два раздельных художественных мира — миры *сновидения* и *похмелья*, — между каковыми физиологическими явлениями существует противоположность, соответствующая той, что между аполлинийским и дионисийским. В сновидении, согласно представлению Лукреция, первыми пред душами людей встают величественные фигуры богов, в сновидении великий ваятель зрел восхитительное телосложение сверхчеловеческих существ, в сновидении эллин-поэт познавал на опыте то, что глубокая эпиграмма Фридриха Геббеля выражает такими словами: Много возможных миров вплетается в мир наш реальный. Только лишь сон один распеленать их горазд, — Темный, неясный ли сон, что нас посещает всех ночью, Или дневной сон души, что лишь поэту пристал. Так и вступают они, дабы всебытие исчерпалось, В мир реальный людей и разлетаются вновь.

Прекрасная кажимость сновиденческих миров, порождая которые каждый из людей выступает как художник в полном смысле этого слова, есть предпосылка всего изобразительного искусства, а также, как увидим мы, и важной половины поэзии. Мы испытываем наслаждение, непосредственно уразумевая облики, все формы говорят нам, нет ничего безразличного и ненужного. И сквозь наивысшую жизненность такой сновиденческой действительности проступает ощущение ее *кажимости*, — таков, по крайней мер, мой опыт, в пользу распространенности и даже обыкновенности которого я мог бы привести немало свидетельств и высказываний поэтов. Если же ощущение кажимости исчезает без следа, наступают болезнетворные патологические воздей-

ствия, тогда как целительная природная сила сновиденческих состояний ослабевает. В пределах же указанных границ не одни только приятные и дружелюбные образы испытываем мы с той самой всевразумительностью, но и все суровое, смутное, печальное, мрачное, неожиданные препятствия, дразнящий случай, тревожное ожидание, короче говоря, вся "божественная комедия" жизни, вместе с Inferno, проходит мимо нас, и не только игрою теней, ибо мы живем и страдаем вместе с этими сценами, — и все же не без беглого ощущения кажимости; вспоминаю, как среди всех ужасов и опасностей сна порой, ободряя себя, я с успехом обращался к себе: "Всего лишь сон! Так буду же спать дальше!" Так же рассказывали мне о людях, которые в состоянии были продолжать один и тот же сон три ночи кряду, сохраняя его причинные отношения, — ясное свидетельство в пользу того, что сокровенное наше существо, общая подоснова всех нас, испытывает на себе сновидения с глубоким удовольствием и радостной необходимостью.

Эта радостная необходимость сновиденческого опыта выражена и греками в их Аполлоне: Аполлон, бог сновидений, вместе с тем и бог прорицаний и искусств. По корню своего имени он — сияющее божество света, однако он же царит и над прекрасной кажимостью мира сновидений. Высшая истина, совершенство этих состояний в противоположность действительности дня, вразумительной лишь отчасти, — далее, глубокое сознание целительной силы природы, — она лечит сном и сновидением, — все это одновременно и символический аналог как способности прорицания, так и вообще художественного дара, благодаря которым жизнь обретает ценность и будущее становится настоящим. Однако не обходится образ Аполлона и без той тонкой черты, кото-

рую никак не должен переходить образ сновидений, чтобы не воздействовать патологически, — иначе кажимость начнет не только вводить в заблуждение, но и обманывать нас, — в этом исполнение меры самоограничения, свобода от неистовости движений, умудренный покой, в каком пребывает бог — ваятель образов. Его глаз, в согласии с истоком его, "солнцеподобен", даже если смотрит он гневно и негодующе, — священный покров прекрасной кажимости на нем. Так что, должно быть, верно сказать об Аполлоне то, что наш великий Шопенгауэр говорит о человеке, окутанном пеленой Майи ("Мир как воля и представление", I, 416): "Как среди бушующего моря, которому нет ни конца, ни края, среди вздымающихся с воем волн сидит в ладье мореплаватель, доверившись углому суденышку своему, так среди мира мучений в покое пребывает отдельный человек, опирающийся и полагающийся на principium individuationis". Да, об Аполлоне можно было бы сказать, что в нем нашло самое возвышенное свое выражение непоколебимое доверие к этому principio и покойное пребывание им плененного, — хочется даже и самого Аполлона назвать великолепным божественным образом principii individuationis, в жестах и взглядах которого говорит с нами все удовольствие и вся мудрость "кажимости", вместе с красотою ее.

В этом же самом месте Шопенгауэр описал нам тот колоссальный *ужас*, какой охватывает человека, когда вдруг случится ему усомниться в формах познания явлений, поскольку, как представляется ему, закон достаточного основания начинает претерпевать исключение в одном из своих обличий. Если же к ужасу мы прибавим еще и блаженство восхищения, поднимающееся из сокровеннейшей основы человека и даже всей природы при виде того же разрушения principii individuationis, то тем самым мы бросим

взгляд вовнутрь сущности *дионисийского*, ближайшей аналогией которого оказывается *похмелье*. То под влиянием наркотического питья, о каком все первобытные люди и народы говорят гимнами, то с весною, могучая близость которой пронизывает своими радостями всю природу, дионисийские движения души просыпаются и с возрастанием их постепенно тает субъективное, достигая полнейшей самозабвенности. Так и в Германии в средние века целые толпы, все возрастая в числе, бродили с песнями и плясками, послушные все той же дионисийской силе, переходя из города в город и из села в село; в этих плясунах с их кануном св. Иоанна и плясками святого Вита мы вновь узнаем вакхические хоры греков — хоры с их малоазийской предысторией, доходящей до самого Вавилона и до оргиастов-сакеев. Неразумно отворачиваться от таких явлений словно от эпидемий, в сознании собственного здоровья, — тем самым дают понять: они "здоровы"; сидящие на опушке леса Музы с Дионисом посредине спасаются в чащобе, а то и в волнах морских, как только подобный "Мастер Основа" внезапно предстает перед ними.

Чары дионисийского не только вновь сводят людей, заключая союз между ними, но и отчужденная — враждебная или порабощенная — природа вновь торжествует примирение свое с блудным сыном ее человеком. Земля раздаривает им богатства свои, и мирно приближаются к ним дикие звери гор и пустынь. Колесница Диониса вся в венках из цветов; игу его послушествуют тигр и пантера. Попробуйте-ка пресуществить бетховенскую торжественную песнь "Радости" в живописное полотно, и да не отстанет воображение ваше от картины, когда миллионы, содрогнувшись, опустятся во прах: так-то вот и можно приблизиться к дионисийскому. Теперь-то и раб — человек вольный, ныне рушатся

все ограничения, неподвижные и враждебные, — те, что поставлены между людьми нуждою, произволом, "наглой модой". Ныне, когда раздается благая весть мировых гармоний, всякий чувствует — он не просто примирен с ближним своим, не просто един, не просто слит с ним, — он стал с ним одно, будто разорвалась пелена Майи и лишь обрывки ее развеваются пред таинственным пра-Единым. Член высшей общности людей, человек выражает себя пением и плясками, он разучился ходить и говорить, он готов подняться в воздух, танцуя. Его движениями управляют чары. Отныне животные обретают дар речи, земля точит мед и млеко, и из недр человеческих доносится сверхъестественное, и человек чувствует себя богом, и бродит, восхищенный и возвышенный, подобно богам в сновидениях его. Уж не художник человек, творением искусства стал он: художественное могущество всей природы совершает здесь свое откровение в угоду пра-Единому, ради блаженнейшего удовольствования его, в трепете похмелья. Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор лепится, вырубается здесь — человек, — и под ударами резца дионисийского художника миров раздается зов элевсинских мистерий: "Ниц падете, миллионы?" —

2.

Аполлинийское и противоположное ему, дионисийское, мы рассматривали до сих пор как художественные силы, которые вырываются из самой природы, *без опосредования их человеком-художником*, и в которых, в первую очередь и прямым путем, находят свое удовлетворение художественные влечения природы, — это,

во-первых, мир образов сновидения, мир, совершенство которого никак не связано с интеллектуальным уровнем или же художественным образованием отдельного лица, с другой же стороны, это опьяненная действительность, что точно так же не взирает на отдельные лица и, более того, даже стремится уничтожить индивид, искупляя его мистическим ощущением единства. По сравнению с такими непосредственными художественными состояниями природы любой художник — "подражатель", причем он либо аполлинийский художник сновидений, либо художник дионисийского похмелья, либо же наконец — так это в греческой трагедии — одновременно художник похмелья и сновидения, — в качестве какового нам до́лжно представлять себе его примерно так: в дионисийской пьяности и мистическом самоотвержении он, одинокий, опускается на землю где-то поодаль от блуждающих в безумии хоров, и вот тут, вследствие аполлинийского сновидческого воздействия, открывается пред ним, *в сновидческом образе-подобии*, его собственное состояние, то есть его единство с наисокровеннейшим основанием мира.

После этих общих предпосылок и противопоставлений приблизимся теперь к *грекам*, чтобы постичь, до какой степени, до какого уровня были развиты в них эти *художественные влечения природы*, — вследствие чего мы окажемся в состоянии глубже уразумевать и оценивать отношение греческого художника к его праисконным образам, или же, иначе, то, что именуется у Аристотеля "подражанием природе". О *сновидениях* греков, несмотря на всю их литературу сновидений и множество анекдотов со сновидениями, можно говорить лишь предположительно и все же с достаточной уверенностью: при невероятно определенном и верном пластическом даре греческого глаза, при его способности

искренне и весело радоваться цвету, никак не возможно обойтись без того, чтобы, к стыду родившихся позже, и для сновидений их допустить логическую причинность линий и контуров, групп и цветов, некую последовательность сцен, подобную их лучшим рельефам, совершенство которых несомненно дало бы нам право, — будь только сравнение тут возможно, — назвать греков, видящих сны, Гомерами, а Гомера — видящим сны греком, наименовать их так в смысле более глубоком, чем если бы современный человек осмелился сравнивать себя как видящего сны — с Шекспиром.

Зато когда надо нам показать колоссальную пропасть, разделяющую *дионисийцев-греков* и дионисийцев-варваров, то мы можем говорить не только предположительно. Мы можем установить во всех концах старого света, от Рима до Вавилона, — новый можно оставить тут в покое, — существование дионисийских празднеств, тип которых относится к типу греческому, как бородатый козлоногий сатир — к самому Дионису. Почти повсеместно средоточие таких празднеств составляла превосходящая всякую меру половая распущенность, волны которой перекатывались через любой семейный уклад с его почтенными уставами; как раз самых диких зверей естества и выпускали тут на свободу — вплоть до омерзительной смеси сладострастия и жестокости, что всегда и представлялось мне подлинным "ведьминым настоем". Однако некоторое время казалось, что греки совершенно невосприимчивы к лихорадочным импульсам этих празднеств, сведения о которых достигали их по суше и по морю, что хранила их горделиво высившаяся во всю свою стать фигура Аполлона, который и не мог обращать голову Медузы в сторону силы более опасной, нежели этой дионисийской — неотесанно-грубой до

уродливости. Дорическое искусство увековечило Аполлона в позе величественно отвергающего. Однако сопротивляться стало затруднительно и наконец совсем невозможно, когда из глубочайшего корня эллинства стали пробиваться наружу подобные же влечения: теперь действия дельфийского бога стали ограничиваться тем, что он, благодаря своевременно заключенному перемирию, вырывал смертоубийственное оружие из рук своего могучего противника. Их примирение — важнейший момент в истории греческого культа, — куда ни глянь, повсюду зримы произведенные этим событием катастрофы. Примирились два противника, причем линии границ, какие отныне надлежало им строго блюсти, проведены были с полнейшей определенностью, и в положенное время посылались друг другу почетные дары; однако по сути дела пропасть между ними по-прежнему зияла. Но если присмотреться теперь к тому, как под давлением мирного договора стало совершаться откровение дионисийской мощи, то мы распознáем теперь в дионисийских оргиях греков, по сравнению с вавилонскими сакеями, низводящими человека до тигра и обезьяны, значение торжеств, искупляющих и просветляющих мир. Лишь у греков природа дорастала до художественного ликования, лишь у греков становилось художественным феноменом раздирание principii individuationis. Отвратительный ведьмин настой из сладострастия с жестокостью был тут бессилен, и лишь чудна́я мешанина и двойственность в аффектах блуждающих дионисийских толп напоминает о нем, — так напоминают о ядах лекарственные средства, — то явление, что боль пробуждает в груди удовольствие, ликование вырывает из груди мучительные вопли. В величайшей радости звучит крик ужаса или томительная жалоба на невосполнимые утраты. На греческих праз-

днествах вырывается наружу как бы сентиментальная черта природы — словно положено ей воздыхать по разорванности своей на отдельных индивидов. Для гомеровско-греческого мира было нечто неслыханно-новое в песнопениях, в языке жестов этих блуждающих безумцев с их двоякой настроенностью, в особенности же вызывала ужас и оторопь дионисийская *музыка*. Если музыка и была уже известна как искусство аполлинийское, то, строго говоря, лишь как ритмический прибой, пластическая сила которого была развита для передачи аполлинийских состояний. Музыка Аполлонова — это дорическая архитектоника звуков, но только звуков, на которые дается один лишь намек — так, как это свойственно кифаре. Весьма старательно устраняется, как неаполлинийский, именно тот элемент, который составляет самый характер дионисийской музыки, — тем самым музыки вообще: потрясающая мощь звучания и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисийский дифирамб побуждает человека к величайшему напряжению всех способностей символизации — нечто никогда еще не испытывавшееся стремится сказаться вовне: уничтожение покрывала Майи, всеединство как дух рода человеческого, как дух даже и всей природы. Теперь наступает пора символически выразиться сущности природы; возникает потребность в новом мире символов, не просто в символике лица, уст, сло́ва, но в полноте танцевального жеста, приводящего в ритмическое движение все члены тела. Тут же внезапно бурно возрастают все прочие силы символизации — силы музыки с ее ритмом, динамикой, гармонией. Чтобы постичь это совокупное высвобождение сразу всех сил символизации, человек должен уже достичь высоты самоотвержения, какая желает сказаться в этих силах — посему дифирамбический служитель Диониса понятен лишь ему

подобным! С каким же изумлением должен был взирать на него грек-аполлиниец! С тем большим, что примешивалось к нему ужасное подозрение, что все это не так уж чуждо ему самому, а его собственное аполлинийское сознание лишь скрывает от него, наподобие пелены, этот мир дионисийства.

3.

Чтобы понять это, нам надо, так сказать, разобрать камень за камнем всю искусную постройку *аполлинийской культуры*, — пока не увидим фундаменты, на каких она стоит. Тут мы прежде всего замечаем величественные фигуры *олимпийских* богов, стоящие на крыше и фронтоне здания, — их деяния, изображенные на рельефах, сияние которых видно издалека, украшают фризы и стены. Если среди них есть тут и Аполлон, один среди многих и без всяких притязаний на первенство, то это не должно вводить нас в заблуждение. Влечение, чувственно воплотившееся в Аполлоне, породило и весь в целом олимпийский мир, и в этом смысле он может считаться его отцом. Какая же колоссальная потребность произвела на свет столь светоносное общество олимпийских существ?

Кто приближается к олимпийским богам с иной религией в сердце, ища в них нравственной высоты, даже святости, бесплотного одухотворения и милосердных взоров любви, тот быстро теряет выдержку и отворачивается от них, разочарованный. Ничто не напоминает тут об аскетизме, духовности и долге, тут обращается к нам лишь существование изобильно-торжествующее: все, что ни есть, хорошее и дурное, обожено в нем. Так что пусть стоит

в недоумении задетый увиденным наблюдатель пред таким фантастически-безмерным преизбытком жизни, — какого волшебного напитка отведав, наслаждались эти люди жизнью, так что, куда ни посмотри, встречает их улыбкой Елена, идеальный образ их бытия, "парящий над ними в сладостной чувственности". Однако прежде чем уйдет этот наблюдатель, уж повернувшийся к ним спиною, мы обязаны окликнуть его, сказав: "Не уходи, а послушай сначала, что народная мудрость греков поведает тебе об этой жизни, что развертывается пред тобою в неизъяснимой светлой радостности. Рассказывают исстари: царь Мидас долго охотился в лесу за мудрым *Силеном*, спутником Диониса, и никак не мог его изловить. Наконец, Силен оказался в его руках, и царь спросил его, что же самое наилучшее и самое предпочтительное для людей. Упрямо, не двигаясь с места, молчит демон сей, однако, нудимый царем, наконец разражается хохотом и говорит такие слова: «Жалкий род однодневок, дети случая и муки, что велишь ты говорить тебе то, что полезнее всего было бы не слышать тебе никогда? Самого лучшего тебе не видать вовек — это не быть рожденным, не *быть*, быть *ничем*. А самое лучшее после этого — поскорей умереть»."

Так в каком же отношении к этой народной мудрости пребывает мир олимпийских богов? В том же, что ви́дение восхи́щенного мученика к претерпеваемым им пыткам.

Тут словно волшебная гора внезапно распахивает перед нами свои недра, являя нам корни свои. Грек знал и чувствовал ужасы и чудовищности существования; чтобы вообще выжить, он должен был заслонять их блестящими порождениями — снами олимпийских богов. Колоссальное недоверие к титаническим силам природы, немилосердная Мойра, восседающая на своем престо-

ле превыше любого познания, коршун Прометея, великого друга людей, страшная доля мудрого Эдипа, проклятие рода Атридов, обрекающее Ореста на убийство матери, Горгоны и Медузы, короче говоря, вся философия лесного божка вместе с ее мифическими образчиками, от которой претерпели погибель тяжелодумы-этруски, — все это преодолевалось греками с помощью искусственного *посредующего мира* олимпийцев, во всяком случае все это закрывалось и убиралось подальше от глаз. Чтобы выжить, грекам пришлось создать этих богов — по глубокой нужде; как же все это происходило, нам, должно быть, следует представлять себе так: из первозданно-титанической божественной иерархии ужаса постепенно, благодаря аполлинийской тяге к красоте, развилась олимпийская иерархия радости, — так цветы розы вырастают между шипами куста. Да и как мог бы сносить существование народ столь восприимчивый, столь чутко-впечатлительный, наделенный исключительной способностью *страдать*, если бы все то же самое не было явлено ему в его богах, в окружении славы. То самое влечение, что вызывает к жизни искусство — дополнение и завершение существования, соблазн продолжать жить дальше, — то самое влечение привело к возникновению и олимпийского мира — зеркала, все просветляющего, какое эллинская "воля" обращала к своему взору. Так боги оправдывают жизнь человеческую — тем, что сами живут ею, — вот единственно удовлетворительная теодицея! Под ярким солнечным светом таких богов существование начинает восприниматься как нечто желанное, и *боль*, какую испытывает гомеровский человек, распространяется, собственно, лишь на разлуку с жизнью, особенно же на близкую разлуку, — так что теперь можно было бы даже сказать о них, совершенно перевернув мудрость Силена, так: самое наи-

худшее для них — скоро умереть, а после этого — вообще умереть. Если и раздается тут жалобный плач, так это плач об Ахилле недолговечном, и о смене рода человеческого, растущего и опадающего как листва, и о гибели героического века. И отнюдь не недостойно величайшего героя томиться по дальнейшей жизни, пусть бы даже и была то жизнь поденщика-раба. Так буйно вожделеет "воля", на этой своей аполлинийской ступени, своего здешнего существования, столь единым чувствует себя гомеровский человек со своим бытием, что и жалобный плач превращается в хвалебную песнь ему.

Теперь же необходимо сказать, что эта гармония, на какую со столь страстным томлением взирают люди новейшего времени, и это единство человека с природой, для обозначения которого Шиллер ввел в употребление термин "наивное", — что они не были состоянием, которое наступало бы само собою и, так сказать, с неизбежностью, так чтобы у входа во всякую культуру мы непременно *должны* были бы встречать рай человечества, — в такое могли верить лишь в те времена, когда в Эмиле из романа Руссо пытались видеть художника и когда мнили, будто в лице Гомера пред нами и предстает такой, взлелеянный на груди природы художник Эмиль. Встречаясь с "наивным", мы всякий раз должны распознавать в нем величайшее воздействие аполлинийской культуры, — ей же надлежит сначала низвергнуть царство титанов, убить исполинов и мощными миражами и сладострастными иллюзиями одержать верх над жуткой глубиной созерцаемого мира и над самой легкораздражимой, какая ни на есть, способностью страдать. Ах, сколь же редко достигается наивное — полнейшая сплетенность с красотою кажимости! А потому сколь неизреченно возвышен *Гомер*, — он, один, единственный, к аполлинийской

культуре народа относится так, как отдельный художник сновидений — к сновиденческому дару народа и природы вообще. Гомеровскую "наивность" можно понимать лишь как полную победу, одержанную аполлинийской иллюзией, — подобной иллюзией так часто пользуется природа, чтобы добиться исполнения своих намерений. Истинная цель прикрывается мнимым образом — мы тянем руки к нему, а природа достигает ее: вводя нас в обман. В греках "воля" вознамерилась созерцать самоё себя — в просветленности гения и художественного мира; чтобы возвеличивать себя, живые существа должны были ощущать себя достойными того, они должны были вновь видеть себя в сфере высшей, причем этот завершенный мир созерцания вовсе не действовал ни как императив, ни как цель и образец. Такова сфера красоты, в которой греки лицезрели свое зеркальное отражение — небожителей-олимпийцев. Таким зеркальным отражением красоты эллинская "воля" сражалась с иным — с соответствующим художественному даром страдания, страдания умудренного: памятник победы, высится пред нами Гомер, художник наивный.

4.

Аналогия сна дает нам известные наставления относительно этого наивного художника. Если вообразить себе спящего, который, предаваясь полной иллюзии сна и отнюдь не нарушая ее, говорит себе — "Всего лишь сон: так буду же спать дальше" — и если заключить отсюда о глубоком внутреннем удовольствии, которое получает он от созерцания сновидений, а с другой стороны, о том, что для такого внутреннего удовольствия мы должны совершен-

но позабыть о дне, об ужасающей навязчивости дневного, то тогда мы вправе интерпретировать эти явления следующим образом, под водительством Аполлона, толкователя снов. Насколько верно то, что из двух половин жизни — бодрствования и сна — первая представляется нам куда более предпочтительной, важной, достойной, ценной — настоящей жизнью, настолько же хотелось бы и мне, невзирая на видимость парадокса, утверждать, что для таинственной основы нашего существа — все мы явления ее — важна как раз прямо противоположная оценка сновидения. Ведь чем больше замечаю я в природе могучих художественных влечений, а в них — страстного томления по кажимости, по искуплению чрез кажимость, тем более чувствую себя вынужденным принять метафизическое допущение, что подлинно сущее и праединое, будучи вечно страдающим и полным противоречий, требует для своего непрестанного искупления восхищающих видений, кажимости, исполненной удовольствия, — мы полностью пленены этой кажимостью и состоим из нее, и такую кажимость мы принуждены воспринимать как подлинно-несущее, то есть как беспрестанное становление во времени, пространстве и причинности, или, говоря другими словами, как эмпирическую реальность. Если же на мгновение отвлечься теперь от нашей "реальности" и наше эмпирическое существование, как и существование самого мира, постичь как порождаемое во всякий отдельный миг представление пра-Единого, то сновидение должно означать для нас *кажимость кажимости*, а тем самым еще более высокое удовлетворение праисконного вожделения, нацеленного на кажимость. По этой самой причине наисокровеннейшая сердцевина природы испытывает столь неописуемое удовольствие от наивного художника и наивного творения искус-

ства — последнее равным образом есть лишь "кажимость кажимости". *Рафаэль* — сам один из бессмертных "наивных" — представил нам в картине, подобной притче, как отнимается сила у кажимости, низводимой до кажимости — таков совершаемый в наивном художнике и во всей аполлинийской культуре праисконный процесс. Нижняя половина его "Пресуществления" — с одержимым бесами мальчиком, носильщиками, впавшими в отчаяние, испуганными учениками, не знающими, что им и делать, — являет нам отражение вечной праисконной боли, единственного основания мира: "кажимость" здесь не что иное, как отражение извечного противоречия, отца всех вещей. И вот из этой кажимости, словно дыхание амвросии, поднимается к небу виде́ние — мир новой кажимости, ни капли которой не видать тем, кто полонен прежней, первой кажимостью: светлоблещущее парение в наичистейшем блаженстве и чуждом боли лучезарном созерцании широко открытых глаз. Тут пред нашим взором предстают, как высшая символика искусства, мир аполлинийской красоты и его подоснова, ужасная мудрость Силена; интуитивно постигаем мы их взаимную неизбежность. Вновь Аполлон предстает пред нами как обожение principii individuationis, в каком только и достигается извечная цель пра-Единого — искупление его кажимостью: самые возвышенные жесты Аполлона являют нам необходимость мира мук и страданий, — им каждый отдельный побуждается к тому, чтобы порождать искупляющее виде́ние и затем, погрузившись в созерцание такового, безмятежно сидеть на своей утлой ладье посреди моря.

Если такое обожение индивидуации вообще можно помыслить себе под знаком императива, как дающее предписания, то ведом ему лишь *один* закон: индивид, то есть сохранение границ инди-

вида, *меры* в эллинском смысле. Аполлон, божество этическое, требует от приверженцев своих меры и — дабы те могли блюсти ее — самопознания. Так что параллельно эстетической необходимости красоты движется требование: "Познай себя!" — и: "Не слишком!" — тогда как надмение и безмерность полагали настоящими врагами-демонами неаполлинийской сферы, а потому считали свойствами доаполлоновской поры титанов и внеаполлоновского мира варваров. По причине его титанической любви к людям тело Прометеево должны были рвать на куски коршуны; по причине чрезмерной мудрости, разгадавшей Сфинксову загадку, Эдип должен был низвергаться в путающую круговерть злодеяний, — так дельфийский бог интерпретировал прошлое Греции.

И действие, производимое *дионисийским*, тоже должно было казаться греку-аполлинийцу "титаническим" и "варварским", хотя и не скрывал он от себя, что внутренне родствен он всем этим низвергнутым титанам и героям. И еще более того должен был он ощущать: все существование его, при всей красоте и при всем умерении его, зиждилось на покрытой пеленою праоснове страдания и познания, на праоснове, какая все же приоткрывалась перед ним благодаря тому самому дионисийству. И смотри же! — Аполлон не живет без Диониса! "Титаническое" и "варварское", получалось, такая же неизбежность, что и аполлинийское! А теперь помыслим себе, как в этот возведенный на кажимости и умеренности искусственно приглушенный мир врывается своими звучаниями экстатический тон празднества Дионисова — все более манящими напевами, как начинает гудеть и достигает пронзительности крика весь безмерный преизбыток природы — ее радостей, страданий и познания; помыслим себе, что́ мог значить,

по сравнению с этим демоническим пением народа, художник Аполлона, псалмодирующий под призрачные звучания арфы! Музы искусства "кажимости" блекнут при виде искусства иного — того, что изрекает правду во хмелю; мудрость Силена возопила "Увы! Увы мне!" пред ликом светлорадостных олимпийских богов. Индивид вкупе с мерами и пределами своими тонул в дионисийской самозабвенности, он запамятовал аполлинийские основоположения. Безмерный *преизбыток* обнажался — как истина; противоречие — блаженство, рождаемое в болях, — само собою рокотало из сердца природы. И так было повсюду: куда пробивалось дионисийское, там упразднялось и уничтожалось аполлинийское. Однако верно и то, что повсюду, где первый натиск был отражен, авторитет и величие дельфийского бога начинало проявлять себя грознее и оцепенелее прежнего. *Дорийское* государство и дорийское искусство объяснимы для меня лишь как вечный и постоянный воинский стан аполлинийства: такое упрямо-неподатливое, такое окруженное со всех сторон крепостями искусство, такое воински-суровое воспитание, такая жестоко-бесцеремонная государственность — все они могли продержаться чуть-чуть дольше, лишь непрестанно противясь титанически-варварскому дионисийству.

До этого места развито мною и замечание, брошенное в самом начале трактата: дионисийское и аполлинийское царили над эллинской сущностью в своих, следующих друг за другом, порождениях, взаимно усиливая друг друга; из "медного" века с его битвами титанов и суровой народной философией развивается под эгидой аполлинийского влечения к красоте гомеровский мир, его "наивное" величие вновь пожирается врывающимися сюда потоками дионисийского, а аполлинийское, противостав этой но-

вой силе, возвышается до неподвижного величия дорийского искусства, дорийского созерцания мира. Если же таким путем древнейшая история эллинов, занятая борьбою двух враждебных принципов, распадается на четыре обширных художественных периода, то мы принуждены задаваться теперь дальнейшим вопросом — о конечном замысле всего этого становления, если только, конечно, период, достигнутый нами под конец, период дорийского искусства, не будет означать для нас последней вершины и последнего намерения названных художественных влечений, — и тут нашему взору рисуется возвышенное и прославленное художественное творение — *аттическая трагедия* и драматический дифирамб: совместная цель двух влечений, таинственное бракосочетание которых, после предшествовавшей тому длительной борьбы, возвеличило себя в образе такого дитяти — оно же одновременно и Антигона, и Кассандра.

5.

Мы приближаемся теперь к собственной цели нашего исследования, направленного на познание дионисийски-аполлинийского гения и художественного творения его — по меньшей же мере на предвосхищающее уразумение таинства его единства. Тут мы первым делом спросим себя, где же в эллинском мире впервые дает о себе знать эта пульсирующая точка жизни — та, что возвысится впоследствии до трагедии и драматического дифирамба. О том сама древность сообщает нам образно, — праотцев и факелоносцев греческой поэзии, Гомера и Архилоха, помещая рядом друг с другом на рельефах, геммах и т. д., поступая так с твердым

ощущением того, что только их двоих и можно почитать вполне оригинальными натурами, от которых на весь последующий греческий мир проливается могучий огненный поток. И Гомер, седовласый, погруженный в себя созерцатель сновидений, тип аполлинийского, наивного художника, вдруг с удивлением видит рядом с собою буйное чело гонимого по жизни страстного служителя Муз Архилоха, и более новая эстетика не может прибавить тут от себя ничего, кроме того, что один из художников — "объективный" и что он противостоит другому — "субъективному". Нам от такого толкования проку мало, потому что "субъективный" художник для нас — просто никуда не годный, и мы во всяком виде и на всяком уровне искусства требуем от него первым делом и прежде всего преодоления субъективного, избавления от "я", требуем, чтобы индивидуальная воля молчала, чтобы индивидуальные хотения прекращались, и не можем поверить в то, чтобы и самое незначительное, что производит искусство, могло обходиться без объективности, без чистого незаинтересованного созерцания. Поэтому нашей эстетике поначалу надлежит решить проблему: каким образом вообще возможен художник-"лирик" — тот, что, как показывает опыт всех времен, постоянно говорит — "я" и пропевает перед нами всю хроматическую гамму своих страстей и вожделений. Не кто иной, как этот самый Архилох, и наводит на нас страх, — рядом с Гомером, — своими воплями ненависти и издевки, хмельными извержениями страсти: не он ли — первый, кого называют "субъективным", — не он ли вследствие того самый настоящий не-художник? А тогда откуда же все почтение к нему как поэту, почтение, засвидетельствованное, в изречениях весьма знаменательных, самим дельфийским оракулом в самом очаге "объективного" искусства?

Шиллер осветил нам процесс своего творчества, сделав следующее наблюдение — необъяснимое для него самого, однако казавшееся ему несомнительным; а именно, он признался в том, что прежде самого акта поэтического творчества, в качестве подготовительного к нему состояния, перед ним и в нем возникает не, скажем, ряд образов, с упорядоченными причинными связями между ними, но, скорее, *музыкальное настроение* ("Чувство обходится у меня поначалу без определенного ясного предмета; таковой складывается лишь позднее. Известное музыкальное настроение души предшествует всему, и только затем приходит поэтическая идея"). Присоединим сюда же и наиважнейший феномен всей античной лирики — объединение и даже тожественность *лирического поэта* с *музыкантом*, — оно повсюду считается естественным, между тем как наша новая лирика — все равно что статуя бога, только без головы, — и тогда, на основе излагавшейся нами ранее эстетической метафизики, мы можем объяснять себе лирика следующим образом. Он, как художник дионисийский, прежде всего полностью слит с пра-Единым, его болью и его противоречием, и производит теперь на свет отражение пра-Единого — музыку, которую мы назвали повторением мира и его вторичной отливкой; теперь же эта музыка в свою очередь становится ему зрима как бы в виде некоего *сновиденческого образа-притчи*, под воздействием аполлинийских снов. Отсвет праисконного страдания — помимо образа и понятия — в музыке, образ, искупляющий кажимостью, порождает теперь вторичное отражение: отдельную притчу, отдельный пример. Со своей субъективностью художник расстался еще в дионисийском процессе; образ же, какой являет ему теперь единство его с сердцем мира, — это сновиденческая сцена, чувственно воплощающая праискон-

ное противоречие и боль вместе с праисконным их удовольствием от кажимости. Так что "я" лирического поэта доносится из бездны бытия; чтоб он был "субъективен" в разумении эстетиков новейшего времени, — это вымысел. Когда Архилох, первый лирик греков, признается в своей неистовой любви к дочерям Ликамба, а вместе с тем и в своем презрении к ним, то это не его страсть пляшет перед нами в оргиастическом опьянении, — перед нами Дионис и Менады, и мы видим, что опьяненный безумец-мечтатель Архилох простерт на земле и погружен в сон, — как в своих "Вакханках" Еврипид описывает такой сон на высокогорном лугу, под лучами полдневного солнца, — и вот подходит к нему Аполлон и касается его лавровой ветвью. И тогда спящий начинает словно разбрасывать вокруг себя искры образов в своем дионисийски-музыкальном очаровании — лирические стихотворения, какие в величайшем своем разворачивании именуются трагедиями и драматическими дифирамбами.

Пластический художник, а также и родственный ему эпический поэт — они оба погружены в чистое созерцание образов. А дионисийский музыкант — тот, помимо всякого образа, целиком и полностью, есть лишь праисконная боль и праисконный отзвук таковой. Лирический же гений чувствует, как изнутри состояния самоотвержения и слитости вырастает мир образов и подобий — мир с совсем иной окраской, с совсем иной причинностью и подвижностью, нежели у пластического и эпического художников. Если последний живет, с радостной удовлетворенностью, своими образами, и только ими, неустанно созерцая их до самых последних черточек их, если даже и образ Ахилла во гневе для него только образ, гневливостью которого он наслаждается с присущим сновидению удовольствием, — так что,

отгороженный зеркалом кажимости от своих фигур, он защищен от слияния, от отождествления с ними, — то, напротив, образы лирического художника — не что иное, как *он* же сам, не что иное, как просто различные объективации его самого, отчего он, это движущее средоточие своего мира, и может говорить — "я": однако не то это "я", что у эмпирически-реального, бодрствующего человека, но "я" единственно истинно-сущее и вечное, покоящееся на дне вещей, сквозь отражение каковых лирический гений и провидит все до самого основания мира. Теперь помыслим себе, что видит он среди этих отражений и *самого себя* — видит как не-гения, как свой "субъект", целый хаос субъективных страстей и движений воли, направленных на определенную, кажущуюся реальной вещь; если и почудится теперь, будто лирический гений и соединенный с ним негений — одно и то же и что первый говорит это словечко — "я" — о самом себе, то теперь уже и эта кажимость не способна сбить нас с толку, как сбивала она тех, кто именовал лирика субъективным поэтом. По истине же Архилох, пылающий страстью, любящий и ненавидящий, есть лишь виде́ние гения, а гений этот — уже не Архилох, а мировой дух, символически изрекающий праисконную свою боль в притче о человеке Архилохе, между тем как субъективно волящий и вожделеющий человек Архилох вообще не при каких условиях не может быть поэтом. Но ведь нет и необходимости в том, чтобы лирик постоянно видел пред собою, в качестве отблеска вечного бытия, только феномен человека Архилоха, и трагедия доказывает, как далеко мир видений лирического поэта может отходить от такого феномена — безусловно ближайшего к нему.

Шопенгауэр не скрывал от себя трудностей, доставляемых лирическим художником философскому созерцанию искусства,

однако он полагает, что нашел выход из положения, — тут я не могу следовать за ним, однако именно ему, ему одному, было дано в руки средство, с помощью которого можно решительно справиться с этой трудностью, — средство это его глубокомысленная философия музыки: полагаю, что так я и поступил, верный его духу и во славу его. Напротив, Шопенгауэр в качестве специфической сущности песни отмечает следующее ("Мир как воля и представление", I, 295): "Сознание поющего исполнено субъектом воли, то есть собственным волением, — то это вышедшее на свободу и удовлетворенное воление (радость), то, чаще, — сдерживаемое (печаль), но всегда аффект, страсть, взволнованное состояние души. Наряду и в одно и то же время с этим поющий осознает себя, при виде окружающей его природы, как субъект чистого, чуждого воле познания, и несокрушимость, блаженный покой такового начинает контрастировать с влечением воли — вечно ограничиваемой, вечно испытывающей нужду: чувство такого контраста, собственно, и выражается в песне как целом и вообще составляет лирическое состояние. В этом состоянии чистое познание словно приближается к нам, избавляя нас от воления с его напором, — мы же послушно следуем, однако следуем все же всего лишь на мгновение, потому что снова и снова наше воление, воспоминание о наших собственных целях, отрывает нас от покойного созерцания, но вскоре красота окружения, в каковом предстает пред нами чистое, чуждое воле созерцание вновь отвлекает нас от воления, маня нас к себе. Поэтому и в песне, и в лирическом настроении воление (личная заинтересованность, цель) и чистое созерцание природного окружения чудесным образом смешиваются, сплетаясь друг с другом, между ними отыскиваются воображаемые сопряжения, субъективное настроение,

аффект воли передается созерцаемому окружению, а последнее передает первым, в отражении, отблеск своих красок, и настоящее пение — это отпечаток такого-то смешанного и раздельного душевного состояния".

Кто не заметит в этом описании, что лирика характеризуется в нем как искусство, осуществляемое неполно и несовершенно, достигающее своей цели лишь изредка и как бы скачком, даже как полуискусство, *сущность* которого будто бы состоит в том, что странным образом смешиваются между собой воление и чистое созерцание, то есть состояния неэстетическое и эстетическое? Мы же напротив того утверждаем, что вся противоположность, согласно которой, как мерилу, классифицирует Шопенгауэр различные искусства, — противоположность субъективного и объективного, — вообще неуместна в эстетике и что субъект, то есть волящий и способствующий достижению своих эгоистических целей индивид, может мыслиться лишь как враг — не как исток искусства. Постольку же, поскольку субъект — художник, он уже освободился от своей индивидуальной воли и сделался как бы средою, проходя сквозь какую подлинно-сущий субъект празднует свое искупление кажимостью. Потому что самое первое, что должно быть ясно для нас, в знак возвышения *и* унижения нашего, — так это то, что вся эта комедия искусства исполняется вовсе не ради нас, не ради нашего совершенствования и образовывания и что мы — отнюдь не настоящие творцы всего этого художественного мира; однако мы вправе допускать, что мы для подлинного творца такового — хотя бы образы и проекции, наделенные — в своем значении художественных творений — величайшим достоинством, какое нам подобает, — ибо лишь как *феномен эстетический* существование и мир могут быть *оправданы* на веки

вечные, — между тем как, надо сказать, наше сознание подобного нашего значения едва ли отличается чем-то от того, каким обладают относительно битвы, изображенной на картине, написанные на полотне воины. Так что все наше знание об искусстве в сущности всецело иллюзорно, поскольку мы, как ведающие, вовсе не едины и не тожественны с тем существом, которое уготовляет себе вечное наслаждение как единый творец и единственный зритель всей этой искусной комедии. Лишь по мере того, как гений сливается в акте художественного порождения с праисконным художником мира, он что-то ведает об извечной сущности искусства, ибо в том своем состоянии он удивительным образом уподоблен жутковатому образу сказки — то существо могло вращать своими глазами и видеть самого себя; теперь он сам себе и субъект, и объект, в одно и то же время — поэт, актер, зритель.

6.

Об Архилохе греческая история повествует нам, что он ввел в литературу *народную песню* и что ввиду такого деяния ему подобает особое место рядом с Гомером. Но что такое народная песня в противоположность эпосу — насквозь аполлинийскому? Что как не perpetuum vestigium объединяемых аполлинийского и дионисийского; ее колоссальное, охватывающее все народы и нарастающее во все новых порождениях распространение служит нам свидетельством того, сколь же сильно то самое двойственное влечение природы: оно оставляет свои следы в народной песне, подобно тому как оргиастические движения народа увековечивают себя в его музыке. И, наверное, возможно дать историческое до-

казательство того, что всякий богатый народными песнями период одновременно наиболее сильно возбуждался дионисийскими течениями, на какие мы всегда обязаны смотреть как на подоснову и предпосылку народной песни.

Народная песня обладает для нас прежде всего значением музыкального зеркала мира, значением изначальной мелодии, какая отыскивает для себя параллельное сновидческое явление и выражает таковое в поэзии. Итак, *мелодия — это первое и всеобщее*, что по этой причине и может претерпевать не одну только — много разных объективаций в нескольких различных текстах. И по наивной оценке народа мелодия тоже гораздо важнее и необходимее. Мелодия рождает поэзию из себя, рождает ее все снова и снова; ни о чем ином и не говорит нам *строфическая форма народной песни*, которую я всегда рассматривал с удивлением, пока не нашел тому объяснение. Кто посмотрит на сборник народных песен, например на "Волшебный рог мальчика", имея в виду эту теорию, тот обретет бессчетные примеры того, как мелодия, непрестанно рождающая, разбрасывает окрест себя искры образов, которые многообразностью и внезапною сменой своей, если только не диким извержением, открывает силу, бесконечно чуждую эпической кажимости и ее покойному течению. Со стороны эпоса такой неровный и неправильный мир лирических образов заслуживает лишь осуждения; так, разумеется, и поступали торжественные эпические рапсоды на аполлинийских празднествах во времена Терпандра.

Итак, в народопесенной поэзии, видим мы, язык до крайности напрягается, усиливаясь *подражать музыке*: поэтому с Архилоха и начинается новый мир поэзии, в самых глубоких основаниях своих противоречащий поэзии гомеровской. Тем самым мы

обозначили единственно возможное отношение между поэзией и музыкой, словом и звучанием: слово, образ, понятие — все это стремится обрести выражение, аналогичное музыке, все это испытывает на себе мощь музыкального. В этом смысле мы вправе различать два основных течения в языковой истории греческого народа — в зависимости от того, подражает ли язык миру явлений и образов или же миру музыки. Стóит поглубже задуматься над языковыми различиями, какие существуют между Гомером и Пиндаром — в синтаксическом строении, в лексическом материале, — чтобы постичь все значение этого противостояния; более того, всякому станет осязательно ясно, что между тем (между Гомером и Пиндаром) уж успели прозвучать *оргиастические флейтовые напевы Олимпа* — те, что еще и в эпоху Аристотеля, в условиях бесконечно более развитой музыки, возбуждали восторг опьянения и, конечно, в своем исконном воздействии пробуждали к подражанию все поэтические средства выражения, какие только были в распоряжении живших тогда людей. Припоминаю тут известный феномен наших дней, вызывающий раздражение в нашей эстетике. Мы вновь и вновь переживаем то, как которая-нибудь из бетховенских симфоний принуждает отдельных слушателей высказываться образно, — пусть бы и по той причине, что сопоставление различных образных миров, порожденных музыкальной пьесой, выглядит фантастически пестрым или даже противоречивым; и вполне в духе упомянутой эстетики изощрять жалкое свое остроумие на подобного рода образных сопоставлениях, не замечая при этом сам феномен, который заслуживает того, чтобы его объяснили. Ведь даже и тогда, когда поэт-музыкант говорит о своем музыкальном сочинении образно, когда он, скажем, называет свою симфонию — пасто-

ральной и одну из ее частей именует "Сценой у ручья", другую — "Веселым времяпрепровождением крестьян", он пользуется уподоблениями, почерпая свои представления из самой же музыки, а вовсе не называет предметы, которым подражала бы тут музыка, причем представления эти отнюдь не в состоянии наставить нас относительно *дионисийского* содержания музыки и даже лишены исключительной ценности наряду с любыми иными образами. Вот такой-то процесс — музыка разряжается образами — нам стóит только перенести на юношески-свежую, языкотворческую народную массу, и мы отдаленно почувствуем, как возникает строфическая народная песня и как вся языковая способность приходит в возбуждение благодаря новому принципу подражания музыке.

Итак, если лирическую поэзию мы рассматриваем как подражание-эффульгурацию музыке в образах и понятиях, то мы можем спросить себя: в качестве чего же *является* музыка в зеркале образности и понятий? *Она является как воля* — слово "воля" в шопенгауэровском разумении, — то есть как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, чуждому воле настроению. Тут надо насколько возможно четко различать понятие сущности и понятие явления, ибо музыка по своей сущности никак не может быть волей, поскольку тогда ее следовало бы только полностью изгнать из сферы искусства, — воля есть неэстетическое как таковое, — но музыка является как воля. Ибо чтобы выразить ее явление в образах, лирическому поэту потребуются все движения страсти, от шепота первой склонности до громыхания безумства; направляемый влечением говорить о музыке аполлинийскими уподоблениями, лирический поэт и всю природу, и себя в ней разумеет как нечто вечно волящее, вожделею-

щее, томящееся. Однако, пока он толкует музыку в образах, сам он покоится в безмятежном покое моря — в аполлинийском созерцании, в каком бы бурном натиске и напоре ни пребывало вокруг него все, что созерцает он в среде музыки. Да когда он и на самого себя посмотрит сквозь эту среду, то его же собственный образ рисуется пред ним в состоянии неудовлетворенного чувства: его собственное воление, томление, стенание, ликование — все для него подобие, каким толкует он для себя музыку. Таков феномен лирического поэта: как гений-аполлиниец, он интерпретирует музыку в образе воли, меж тем как сам он, избавленный от алчности волевого, всецело есть лишь чистое незамутненное око Солнца.

Все это рассуждение твердо держится одного: лирика в той же степени зависима от духа музыки, в какой сама музыка, при полной своей безграничности, не *нуждается* в образе и понятии, но только лишь *терпит* их рядом с собою. Поэтическое творение лирического поэта не способно высказывать ничего такого, что бы не заключалось, во всеобщности и всезначимости своей, в музыке, принудившей его к образной речи. Поэтому и невозможно исчерпывающим образом подступиться к музыке с ее мировой символикой средствами языка, — музыка символически сопряжена с праисконными противоречием и болью в сердце пра-Единого, то есть символизирует сферу, какая превосходит любое явление и предшествует любому явлению. Пред музыкой любое явление — лишь подобие: поэтому *язык*, будучи органом и символом явлений, нигде и никогда не способен вывернуть наружу то наиглубочайше-внутреннее, что присуще музыке, — всякий раз, когда он берется подражать музыке, он лишь внешне и поверхностно соприкасается с нею, тогда как глубочайшее ядро музыки, несмот-

ря ни на какое лирическое красноречие, не приближается к нам ни на шаг.

7.

Нам необходимо призвать на помощь все обсуждавшиеся нами до сих пор художественные принципы, чтобы разобраться теперь в лабиринте, каким должны мы назвать *исток греческой трагедии*. Не утверждаю ничего нелепого, говоря, что эта проблема ее происхождения даже не ставилась до сих пор всерьез и тем более не решена, сколь бы часто, в различных сочетаниях, ни пытались сшивать и расшивать развевающиеся обрывки античной традиции. Эта традиция со всей решительностью говорит нам: *трагедия возникла из трагического хора* и первоначально была хором и ничем кроме хора, — отчего и берем мы на себя обязательство заглянуть в самое сердце трагического хора, этой подлинно праисконной драмы, отнюдь не довольствуясь расхожими формулами, — будто хор это идеальный зритель или же обязан обозначать народ пред монаршей сферой театральных подмостков. Та идея, что названа сейчас последней, прозвучит возвышенно для слуха какого-нибудь политика — как если бы народный хор представлял собою незыблемость нравственного закона демократических афинян, сохранявшего свою правоту, каким бы страстным разнузданностям и беспутствам ни предавались цари, — и она подсказана словами Аристотеля; однако, несмотря на это, она лишена была воздействия на первоначальное формирование трагедии, поскольку и противоположность народа и государя, и вообще вся политико-социальная сфера жизни оставалась в сто-

роне от чисто религиозных истоков трагедии; сейчас же мы хотели бы считать кощунственным упоминание в связи с известной нам классической формой хора у Эсхила и Софокла каких бы то ни было намеков на "конституционное народное представительство", — другие же не останавливались и перед кощунством. Античные государства с их устройством и знать не знают никакого конституционного народного представительства in praxi и, надо надеяться, вовсе не предчувствовали его и в трагедии.

Куда более знаменита, нежели такое политическое объяснение хора, мысль А. В. Шлегеля, который рекомендует нам смотреть на хор в известном смысле как на сумму и экстракт зрительской толпы, как на "идеального зрителя". Такой взгляд при сопоставлении его с исторической традицией, выше упомянутой, согласно которой трагедия первоначально была лишь хором, оказывается тем, что́ он есть, а именно утверждением грубым, ненаучным, однако блестящим — получившим свой блеск лишь вследствие своей сконцентрированности и чисто германской предрасположенности ко всему именуемому "идеальным", равно как вследствие вызываемого им в нас минутного удивления. И вот что приводит тут нас в удивление: мы сравниваем с тем хором прекрасно известную нам театральную публику и спрашиваем себя, можно ли извлечь из нее нечто идеальное — аналогичное греческому хору. Молчаливо отрицая такую возможность, мы дивимся как смелости шлегелевского утверждения, так и абсолютной отличности греческой публики от нашей. Ведь мы всегда полагали, что настоящий зритель, кем бы он ни был, всегда обязан сознавать, что перед ним — творение искусства, а не эмпирическая реальность, между тем как трагический хор греков вынужден признавать физическую реальность за фигурами, что

движутся по сцене. Ведь хор Океанид действительно мнит, что перед ним — титан Прометей, а себя самого почитает столь же реальным, сколь и бог на сцене. И это самый высокий и чистый образчик зрителя?! — вместе с Океанидами нам до́лжно считать Прометея физической реальностью? И это признак идеального зрителя — если тот бежит на сцену освобождать бога от его мучительных страданий? Мы-то думали, что имеем дело с эстетической проблемой, и считали отдельного зрителя тем более даровитым, чем более он в силах принимать создание искусства за искусство, то есть брать его эстетически, — теперь же слова Шлегеля намекают нам на то что совершенный, идеальный зритель позволяет миру сцены воздействовать на себя не эстетически, а эмпирически-телесно. Ох уж эти греки! — вздыхали мы, они перевернут нам всю нашу эстетику! Однако, попривыкнув, мы повторяли шлегелевское изречение, как только речь заходила о хоре.

Однако, вся традиция недвусмысленно высказывается против Шлегеля: хор как таковой — без сцены — и, следовательно, первозданный облик трагедии плохо согласуются с хором идеальных зрителей. Да и что это за жанр искусства, который выводился бы из понятия зрителя и подлинной формой которого был бы "зритель в себе". Зритель помимо драмы — понятие абсурдное. Мы опасаемся того, что рождение трагедии никак не объяснить ни уважением к нравственному уму масс, ни понятием зрителя без театра, и считаем, что проблема эта слишком глубока, чтобы плоские способы рассмотрения могли ее хотя бы затронуть.

Гораздо более ценное воззрение на хор и его значение обнаруживал уже Шиллер в знаменитом предисловии к "Мессинской невесте", где он рассматривал хор как живую стену, какую трагедия выстраивает вокруг себя, чтобы отгородиться от дей-

ствительного мира и сохранить свою идеальную почву и поэтическую свободу.

Это главное оружие Шиллера, с помощью которого он борется с обыденным понятием естественности, с иллюзией, которой постоянно требуют от драматической поэзии. Даже и день на театре — искусственный, и архитектура символическая, и метрическая речь отмечена характером идеальности, и тем не менее, говорит он, в целом царит прежнее заблуждение, и людям мало того, что как поэтическую вольность они терпят то самое, что составляет сущность поэзии вообще. Введение хора — это по его словам решающий шаг, чтобы открыто и честно объявить войну натурализму в искусстве. — Вот, как мне кажется, для такого-то способа рассмотрения наш век, мнящий себя выше всего такого, и пользуется пренебрежительным словцом "псевдоидеализм". Боюсь, как бы с нашим нынешним почтением перед всем естественным и действительным не очутиться нам на полюсе, противоположном всякому идеализму, а именно в стороне музеев восковых фигур. И тут тоже свое искусство — как в известных романах, излюбленных в наши дни; но только не мучьте нас притязаниями на то, что таким искусством будто бы преодолен шиллеровско-гетевский "псевдоидеализм".

Правда, у греческого хора сатиров, хора первоначальной трагедии, "идеальная" почва под ногами, как верно понял Шиллер, — почва, высоко приподнятая над реальными путями смертных. Грек ради этого хора выстроил зыбкие леса вымышленного *естественного состояния* и расставил на них вымышленные *естественные существа*. Трагедия поднялась на этом основании и, правда, уже потому с самого начала была свободна от обязанности тщательно списывать действительность. Притом, это вовсе не какой-

то произвольно сфантазированный мир, а, наоборот, мир для верующего эллина столь же реальный и правдоподобный, что и мир Олимпа вместе со всеми насельниками его. Сатир, этот дионисийский хоревт, живет в мире, какой допущен религией, он санкционирован культом и мифом. Что с него начинается трагедия, что его устами говорит дионисийская мудрость трагедии, это феномен столь же озадачивающий, как и происхождение трагедии из хора. Быть может, мы обретем новую исходную точку для своих рассуждений, если я выставлю следующее утверждение: сатир, вымышленное естественное существо, к человеку культуры относится так же, как дионисийская музыка — к цивилизации. Об этой последней Рихард Вагнер говорит, что музыкой она уничтожается, как свет лампы — светом дня. Точно так же, думаю я, и человек греческой культуры чувствовал себя уничтоженным перед лицом хора сатиров, и вот самое первое из воздействий дионисийской трагедии: общество и государство, вообще все пропасти, разделяющие людей, уступают сверхмогучему чувству единства, что ведет назад, в самое сердце природы. Метафизическое утешение — то, с каким отпускает нас восвояси каждая настоящая трагедия (намекну на это уже сейчас), — метафизическое утешение, что жизнь в основе вещей несмотря на всю переменчивость явлений неразрушима, могуча и полна удовольствий, — это утешение и является физически недвусмысленным образом в облике хора Сатиров, естественных существ, которые неискоренимы и продолжают жить как бы позади цивилизации, оставаясь все теми же несмотря на смену поколений и все перемены в истории народов.

Глубокомысленный эллин, единственный на свете наделенный такой способностью страдать, как наиболее утонченно, так

и наиболее тяжко, — он прорезáл острым взором жуткую гибельную суету так называемой всемирной истории, жестокость природы, и он в опасности, потому что вот-вот захочется ему томиться по буддистскому отрицанию воли, — он-то и находит утешение в этом хоре. Его спасает искусство, а через посредство искусства спасает его... жизнь.

Дионисийское состояние восхищает до небес, уничтожая обычные рамки и ограничения существования, — пока оно длится, оно заключает в себе элемент *летаргии*, в какую впадает все лично пережитое в прошлом. Эта пропасть забвения отделяет мир обыденной и мир дионисийской действительности. Но как только обыденная действительность вновь начинает осознаваться, она уже воспринимается с чувством омерзения: аскетическое состояние отрицания воли — вот плод тех состояний. В этом смысле у дионисийского человека есть сходство с Гамлетом: и тот, и другой проникли однажды подлинным взором в сущность вещей и *познали*, а потому действовать — мерзость пред ними, ибо поступки их не способны изменить что-либо в вечной сущности вещей, им представляется смешным или позорным, когда ждут от них, что они вправят члены мира, который распался. Познанием действие убивается, и, чтобы действовать, надо быть окутанным иллюзией, — вот уроки Гамлета, а не дешевая мудрость о замечтавшемся пареньке, который от чрезмерной рефлексии и как бы преизбытка возможностей не может перейти к действию, — нет! не рефлексия, а подлинное познание, взгляд внутрь жуткой истины берет верх над любым поводом к действию у Гамлета и у дионисийского человека. И тут уж никакое утешение не поможет, тоска и томление простираются тут дальше, нежели загробный мир, дальше, нежели сами боги; само существование вместе с суетно-блес-

тящим отражением своим в мире богов или в бессмертии потустороннего, здесь отрицается. С осознанием раз узренного — истины — человек видит отныне лишь ужасность и абсурдность бытия, теперь разумеет он всю символику судьбы Офелии, теперь постигает он мудрость лесного божка Силена: его берет омерзение.

И тут, когда величайшая опасность подстерегает волю, приближается к нему спасительная и целящая волшебница — это *искусство*; одно оно способно перегнуть мысли об ужасе и абсурдности существования, обратив их в представления, с которыми можно жить: таковы — *возвышенное*: художественное обуздание ужасного — и *комическое*: художественное опростание от мерзости абсурда. Дифирамбический хор Сатиров — вот спасительное деяние греческого искусства; об этот посредующий мир спутников Диониса разбивались, истощаясь, все описанные выше поползновения.

8.

И Сатир, и пастух новейших идиллий — оба они рождены тоской по изначально-природному; но каким же твердым безбоязненным движением руки охватывал грек лесного человека и как стыдливо-изнеженно забавляется современный человек льстящим ему образом утонченно-женственного, поигрывающего на флейте пастушка! Природу, над какой не потрудилось еще познание, природу с неотодвинутыми еще засовами культуры — вот что видел грек в Сатире, который оттого вовсе еще не совпадал у него с обезьяной. Наоборот: Сатир был прообразом человека, выражением

самых сильных и самых высоких его порывов, вдохновенным мечтателем, восхищаемым близостью бога, товарищем по страданиям, в ком повторяются страдания божества, возвестителем мудрости из самых недр природы, эмблемой полового всемогущества естества, на что грек привык смотреть с благоговейным изумлением. Сатир божествен и возвышен, — так должен был представляться он взору дионисийского человека, сломленному болью. Его оскорбил бы лживо-разукрашенный пастушок, — взор его с возвышенным удовлетворением задерживался на неприкрытых и неприглаженных чертах, величественно проведенных Природой; иллюзия культуры была тут смыта с прообраза человеческого, и открывался во всей наготе своей истинный человек, бородатый сатир, восторженно приветствующий своего бога. Пред ним человек культуры скрадывался и представал лживой карикатурой. И в отношении этих начал греческой культуры прав Шиллер: хор — живая стена против наступления действительности, потому что он, хор Сатиров, отражает существование полнее, правдивее, действительнее, нежели человек культуры, обыкновенно мнящий себя единственной реальностью в этом мире. Сфера поэзии пребывает не за пределами мира, как порожденная мозгами поэта фантастическая немыслимость; она стремится быть прямой противоположностью всего этого — неприкрашенным выражением правды, а потому обязана сбросить с себя лживые прикрасы мнимой действительности человека культуры. Контраст между настоящей правдой природы и придающей себе вид единственной реальности ложью культуры напоминает контраст между вечной сердцевиной вещей — вещью в себе — и миром явлений в его совокупности, и подобно тому как трагедия, метафизически утешая, указывает на вечную жизнь той самой

сердцевины существования — между тем как вечно гибнут явления, — так и символика хора Сатиров: хор — это притча, выражающая праисконное отношение между вещью в себе и явлением. А идиллический пастух современного человека — всего лишь портрет образовательных иллюзий, считающихся у него природой; дионисийский грек желает истины, желает природы в их высшей мощи, — он зрит себя волшебно преображенным в Сатира.

Среди таких-то настроений и осознаний блуждает, ликуя, безумствующая толпа служителей Диониса, — их сила преобразует их в их же собственных глазах, так что мнят они, будто видят в себе возрожденных гениев Природы в обличье Сатиров. Позднейшее устроение трагического хора есть художественное подражание такому феномену природы; причем, тут стало необходимым разделить дионисийски-очарованных и дионисийцев-зрителей. Только нельзя забывать о том, что публика аттической трагедии узнавала себя в находившемся на орхестре хоре, что в сущности не было тут противоположности публики и хора, ибо все, вместе взятое, есть лишь один огромный возвышенный хор пляшущих и поющих Сатиров или же тех, кто представлен этими Сатирами. Тут должны раскрыться перед нами в более глубоком своем смысле слова Шлегеля. Хор — это "идеальный зритель", ибо он единственный *зритель* — тот, кто зрит мир виде́ний сцены. Греки не знали, в отличие от нас, публики, состоящей из зрителей: в их театре, в амфитеатре их зрительного зала, всякий мог *не замечать* окружающий мир культуры и, насыщая свой взор увиденным, мнить самого себя хоревтом. В согласии с таким нашим выводом мы можем назвать самоотражением дионисийского человека хор праисконной трагедии, хор на его первозданной ступени, — феномен, который удобнее всего пояснить процессом, совершающимся в ак-

тере: если только актер подлинно одарен, он зримо и осязательно видит перед собой, как образ, парящий пред его взором, ту роль, какую предстоит ему сыграть. Хор Сатиров — это в самую первую очередь виде́ние дионисийской толпы, а мир сцены — это в свою очередь виде́ние этого хора Сатиров: сила виде́ния такова, что взор становился невосприимчив к впечатлениям "реальности", к расположившимся на своих скамьях образованным людям. Греческий театр напоминает своей формой горную долину: архитектура сцены — словно сияющее облако, какое блуждающие в горах безумные вакханты видят пред собой с высоты: великолепная рама, в центре которой открывается их взору образ Диони̱са̄.

Художественный прафеномен, какой упоминаем мы сейчас ради объяснения трагического хора, — этот прафеномен при наукообразном взгляде нашем на элементарные художественные процессы почти вызывает возмущение, между тем как нет ничего более несомненного, нежели то, что поэт — только потому поэт, что он видит себя окруженным фигурами, которые живут и действуют, в сокровенное существо которых проникает он своим взором. По причине специфической слабости современного дарования мы склонны теперь к тому, чтобы представлять себе эстетический прафеномен слишком сложно и абстрактно. Для подлинного поэта метафора — не риторическая фигура, а образ-заместитель, который действительно парит пред ним на месте понятия. Характер для него — не составленное из выисканных повсюду отдельных черточек целое, а живая личность, настойчиво рисующаяся его взору, которая от подобного же виде́ния, представляющегося художнику, отличается только тем, что она продолжает жить и непрестанно действует. Отчего Гомер описывает куда нагляднее всех других поэтов? Оттого, что он настолько же

нагляднее созерцает. Мы потому столь абстрактно рассуждаем о поэзии, что все мы по обыкновению — скверные поэты. Эстетический же феномен в основе своей прост; достаточно обладать способностью непрестанно видеть живую игру и быть постоянно окруженным толпами духов, — вот ты и поэт; достаточно чувствовать в себе тягу к самопревращениям — к тому, чтобы говорить изнутри тел и душ других, — вот ты и драматический поэт.

Дионисийское возбуждение способно наделять таким художественным даром целую толпу, и та видит себя окруженной подобными же толпами духов, с какими чувствует себя внутренне единой. Процесс, происходящий с хором трагедии, — это праф феномен *драмы*: видеть себя преображенным и действовать так, как если бы ты действительно перешел в другое тело, в другой характер. Этот процесс — в самом начале развития драмы. Тут совершается нечто иное, нежели с рапсодом, который не сплавляется со своими образами, а видит их созерцающим взором вне себя самого, подобно живописцу; здесь же покидают свою индивидуальность и переходят в чужую натуру. Причем такой феномен распространяется эндемически, — целая толпа чувствует себя волшебно превращенной. Поэтому дифирамб отличается от любого иного вида хорового пения. Когда девы с лавровыми ветками в руках торжественно шествуют к храму Аполлона, исполняя при этом церемониальные хоры, они остаются сами собою и сохраняют свои гражданские имена, однако хор, исполняющий дифирамб, — это хор превращенных, тех, кто совершенно забыл свое гражданское прошлое, свое социальное положение, — все они стали служителями своего бога: живыми, вне времени, вне всяких социальных сфер. Любая иная хоровая лирика эллинов —

это лишь колоссальное умножение отдельного аполлинийского певца, тогда как в дифирамбе перед нами община не сознающих себя актеров, которые самих себя и друг друга видят превращенными, преображенными.

Волшебное превращение — это предпосылка драматического искусства в целом. В таком превращении дионисиец-блуждатель видит себя Сатиром, *а, как Сатир в свою очередь зрит бога*, то есть в своем превращении он созерцает новое виде́ние за пределами себя самого, и это есть аполлинийское завершение его состояния. С этим новым виде́нием драма обретает свою полноту.

В согласии с таким выводом нам надлежит уразуметь греческую трагедию как дионисийский хор, который все снова и снова разряжается аполлинийским миром образов. Хоровые разделы, которые пронизывают всю трагедию, — это, так сказать, материнское лоно всего так называемого диалога, то есть всего взятого в целом мира сцены, драмы в собственном смысле слова. Праоснова трагедии излучает такое виде́ние драмы в цепочке следующих один за другим разрядов: виде́ние такое — всецело сновидение, тем самым явление эпической природы, с другой же стороны, как объективация дионисийского состояния, это не аполлинийское искупление кажимостью, но, напротив того, разрушение индивида и слияние его с прабытием. Тем самым драма есть аполлинийски-чувственное воплощение дионисийских усмотрений и воздействий, и она разделена с эпосом колоссальной пропастью.

Хор греческой трагедии, этот символ совокупной дионисийски-возбужденной толпы, находит свое полное объяснение в таком нашем понимании его. Если мы, привыкнув к роли хора, особливо оперного, на современном театре, вообще не могли во-

брать в толк, каким это образом трагический хор греков может быть древнее, изначальнее и даже важнее "действия" в собственном смысле слова, — а именно это недвусмысленно твердит нам традиция, — если мы, далее, никак не могли совместить с этой (засвидетельствованной традицией) значимостью и изначальностью хора его состав — он ведь состоит исключительно из низших, подчиненных существ, а на первых порах так даже и вообще состоял из одних козлоногих сатиров, если орхестра перед сценой оставалась для нас сплошной загадкой, то теперь мы уразумели, что и сцена и действие мыслились в сущности и первоначально лишь как *виде́ние*, что единственной "реальностью" трагедии был именно хор, порождающий виде́ние из себя и говорящий о нем всей символикой пляски, звучания и слова. В своем виде́нии этот хор созерцает Диониса, своего хозяина и владыку, а потому он вечно *служит*: хор видит, как страдает и как возвеличивает себя бог, а потому сам *бездействует*. А при этом, несмотря на то, что по отношению к богу положение хора исключительно служебно, он есть высочайшее, именно дионисийское выражение *Природы*, а потому, как и Природа, хор, будучи вдохновен, изрекает мудрость и предсказания: как хор *сострадающий*, он вместе и *мудр* и возвещает истину из самого сердца мира. Так и возникает фигура мудрого и вдохновенного Сатира, фигура фантастическая и кажущаяся столь возмутительной, — он же одновременно и "простец" в противоположность богу: и отражение природы и самых сильных влечений ее, и символ таковых, и вместе возвеститель мудрости и искусности ее: все в одном лице — музыкант, поэт, плясун, духовидец.

Дионис же, настоящий сценический герой и настоящее средоточие виде́ния, — он, в согласии с познанным нами и в согласии

с традицией, в самый древний период трагедии не наличествует реально, — он лишь представляем наличествующим, то есть первоначально трагедия — только "хор", а не "драма". Позже делают попытку явить бога как реально присутствующего и представить фигуру виде́ния, вместе со всем просветляющим его обрамлением, как зримую взору каждого: так начинается "драма" в более узком смысле слова. Теперь дифирамбический хор получает задание до такой степени дионисийски возбуждать настроение слушателей, чтобы те при появлении на сцене трагического персонажа видели в нем уже не человека в неуклюжей маске, но фигуру-виде́ние, порожденное как бы восхищенностью каждого. Помыслим себе Адмета — вот он, погрузившись в думы, поминает свою недавно почившую супругу Алкесту и исходит в тоске, созерцая ее в духе, — и вот вдруг ведут к нему закутанную в одежды женскую фигуру, точно так же сложенную, как она, и идущую той же походкой, что она; помыслим себе, какая дрожь беспокойства внезапно овладевает им, как бурно-стремительно сравнивает он, к какому инстинктивному убеждению приходит, — вот и аналог ощущения, с каким дионисийски-возбужденный зритель видел на сцене шествующего бога, со страданием которого он уже до конца слился. Непроизвольно он переносил магически дрожавший пред взорами его души образ бога на фигуру в маске, реальность ее как бы разрешая в призрачную ирреальность. Вот состояние аполлинийского сновидения: мир дня покрывается пеленою, и в непрестанной смене рождается у нас на глазах новый мир, отчетливее, понятнее, трогательнее прежнего и все же более него подобный тени. Сообразно с этим мы распознаем в трагедии проходящую сквозь нее стилистическую противоположность: язык, цвет движения, динамика речи — все это

совершенно отделенные друг от друга и расходящиеся сферы выражения: в дионисийской лирике хора, с одной, в аполлинийски-сновиденческом мире сцены, с другой стороны. Аполлинийские явления, в каких объективируется Дионис, — это уже не "вечное море, чар череда, жаркая жизнь", как музыка хора, и это уже не только лишь чувствуемые, однако не сгущаемые в образ силы, в каких ощущает воодушевленный служитель Диониса близость своего божества, — теперь со сцены обращаются к нему отчетливость и крепость эпического слагания, теперь Дионис речет ему не силами, но, подобно эпическому герою, говорит уже почти языком Гомера.

9.

Все, что ни выходит на поверхность в аполлинийской части греческой трагедии, в диалоге, — все выглядит просто, прозрачно, прекрасно. В этом смысле диалог — отображение эллина, натура которого открывается в пляске, ибо в пляске и самая великая сила лишь потенциальна и выдает себя гибкостью и богатством движений. Так, речь софокловских героев поражает нас своей определенностью и светлой ясностью, так что нам тотчас же чудится, будто мы можем заглянуть в них до самой сокровенной глуби, и мы чуточку удивляемся тому, что путь до дна столь короток. Однако если отвлечься от того характера героя, что выходит на поверхность и становится зримым, — не что иное такой характер, как отбрасываемый на темную стену светлый контур, то есть это *насквозь явление, и только, — если вместо этого внедряться в миф*, какой проецирует себя вовнутрь этих светлых очертаний, то мы

внезапно переживем феномен, обратный известному оптическому. Если решительно пытаться поймать солнце в глаза, то мы, ослепленные, отворачиваемся, и перед нашим взором, словно целительное лекарство, возникают темные разноцветные пятна, — совершенно наоборот, светлые контуры софокловского героя, или, говоря короче, его аполлинийская личина — это неизбежные порождения взгляда, бросаемого в глубины и ужасы природы, как бы яркие пятна, которые призваны исцелить взгляд, пораженный всей жутью ночи. Только в этом смысле мы и вправе думать, что верно постигнем суровое и значительное понятие "греческой светлой радости", — между тем как с тем же, но ложно усвоенным понятием светлой радости в смысле никому не вредной приятности мы на каждом шагу встречаемся в нашем нынешнем мире.

Самая скорбная фигура греческой сцены, несчастный *Эдип*, был понят Софоклом как человек благородный, несмотря на мудрость свою обреченный заблуждаться и терпеть нужду, в конце же жизни расточающий накопленную вследствие колоссальных страданий своих магическую силу благодати, что продолжает действовать еще и после его кончины. Глубокомысленный поэт намерен сказать этим: человек благородный не грешит, его действия могут вызвать гибель и закона, и естественного порядка вещей, и даже всего нравственного мира, однако эти же самые действия его очертят высший магический круг воздействий, какие утвердят новый мир на обломках низвергнутого старого. Вот что хочет сказать нам поэт, а одновременно и религиозный мыслитель: поэт, он поначалу являет нам чудесно завязанный узел процесса, который судья развязывает медленно и постепенно, узелок за узелком, и на свою же погибель; чисто эллинская радость, вызываемая диалектическим развя-

зыванием узла, столь велика, что в итоге высшая черта светлой радости передается всему творению и всюду обламывает самый острый кончик всем чудовищным предпосылкам этого процесса. "Эдип в Колоне" — и тут встречаем ту же светлую радость, однако бесконечно просветленную и тем возвышенную; старцу, постигнутому безмерной нуждою, — он обречен всему, что его подстерегает, просто как *страдающий*, — противостоит неземная радость, нисходящая из сферы богов, и она дает нам понять, что скорбный герой достигает своим исключительно пассивным поведением величайшей своей активности и таковая простирается далеко за пределы его жизни, между тем как все сознательные замыслы и поступки прежней жизни вели его лишь к пассивности. Так совершенно запутанный для взгляда смертных узел всего процесса, заключающегося в мифе об Эдипе, медленно распутывается — и глубочайшая человеческая радость нисходит на нас при виде такого образца диалектики, только творимого богами. Если наши объяснения отвечают намерениям поэта, то все же можно по-прежнему задавать вопрос, исчерпано ли тем самым содержание мифа, и тут оказывается, что все задуманное поэтом и есть не что иное, как тот самый светлый контур, который являет нам природа-целительница, после того как мы бросили взгляд в бездну. Эдип — отцеубийца, супруг матери, Эдип, разрешающий загадки сфинкса! Что говорит нам таинственная триада деяний судьбы? Согласно древнему народному поверью, прежде всего персидскому, мудрый маг появляется на свет лишь как плод кровосмешения, — что мы по отношению к Эдипу, разрешающему загадки и сватающемуся к матери, обязаны интерпретировать следующим образом: всюду, где силами магическими и провидящими

разрушаются ковы настоящего и грядущего, сламывается неподвижный закон индивидуации и снимаются чары природы, всюду в качестве причины — в нашем случае это кровосмешение — должно предшествовать нечто чудовищно противное природе, — ибо иначе как принудить природу выдать свои тайны, если не победным сопротивлением ей, и чем же, как не неестественностью? Осознание этого, вижу я, и запечатлено в ужасной триаде Эдиповой судьбы: тот, кто разрешает загадки природы, — той самой сфинги с ее двоякой натурой, — тот должен попрать и самый священный порядок природы, становясь убийцей отца и супругом матери. И сам миф словно нашептывает нам: мудрость, причем именно мудрость дионисийская, — это такая мерзость, противная природе, что тот, кто ведением своим низвергает природу в бездну уничтожения, должен будет испытать на себе это разложение природного. "Жало мудрости против мудреца: мудрость — преступление против природы": вот какие страшные речи обращает к нам миф, — а эллинский поэт, подобно лучу солнца, коснется мифа, этой статуи Мемнона, возвышенно-ужасной, и вдруг зазвучит она — полились мелодии Софокла!

Славе пассивности противопоставлю теперь славу активности, ореолом своим окружающую Эсхилова *Прометея*. Однако то, что хотел сказать нам Эсхил-мыслитель, а Эсхил-поэт дал лишь предощутить в своем образе-подобии, это сумел открыть нам юный Гете — дерзкими речами своего Прометея:

Вот я — гляди! Я создаю людей,
Леплю их
По своему подобью,
Чтобы они, как и я, умели

Страдать, и плакать,
И радоваться, наслаждаясь жизнью,
И презирать ничтожество твое,
Подобно мне!

Человек, вырастая в титана, завоевывает в борьбе свою культуру и принуждает богов заключить с ним союз, потому что в своей самоличной мудрости он держит в своих руках и существование, и пределы бытия богов. Однако что самое удивительное в этом стихотворении о Прометее, — по своей главной мысли это настоящий гимн неблагочестию — так это Эсхилова тяга к *справедливости*: безмерное страдание храброго "одиночки", с одной стороны, испытываемая богами нужда, предчувствие подлинных сумерек богов, с другой, подталкивающая к примирению, даже к метафизическому слиянию мощь этих двух миров страдания — все это самым энергичным образом напоминает нам о самом средоточии Эсхилова миросозерцания, об основном его положении: над богами и людьми восседает на своем престоле, словно вечная справедливость, Мойра. При той поразительной смелости, с которой кладет Эсхил на чашу весов весь олимпийский мир, нам надо наглядно представлять себе, что глубокомысленный грек обладал непоколебимо твердым основанием для своего метафизического мышления, — то были мистерии, — а потому мог, одолеваемый приступами скептицизма, перекладывать свои беды на олимпийских богов. В особенности же греческий художник испытывал в отношении богов неясное чувство взаимозависимости: как раз Эсхилов Прометей и символизирует такое чувство. Художник-титан обретал в самом себе упрямую веру в возможность творить людей и — по меньшей мере — уничтожать богов-олимпийцев, и все это благодаря своей высшей мудрости, какую

ему должно было искупать вечными страданиями. Вот это великолепное "можествование", свойственное великому гению, — и вечные страдания все еще не слишком большая плата за это, — суровая гордость *художника*, — вот содержание, вот душа создания Эсхилова, тогда как Софокл в своем "Эдипе" заводит — прелюдируя — победную песнь *святости*. Но и тем толкованием, какое давал мифу Эсхил, вся поразительная глубина его ужаса еще не исчерпывается: художническая радость становления, ясное настроение художественного созидания, противящееся любой беде, — все это, скорее, светлое облачко на ярком небе, отражающееся в черных водах печали. Сказание о Прометее — это изначальная принадлежность всего арийского племенного союза, свидетельство его одаренности в глубокомысленно-трагическом, и едва ли совершенно лишено вероятности то, что мифу этому скрыто присуще то же характерное значение для арийского существа, что мифу о грехопадении для сущности семитической, — оба эти мифа в тех отношениях родства между собой, что брат и сестра. Предпосылка мифа о Прометее — чрезвычайная ценность, придаваемая наивным человечеством *огню*, этому истинному палладиуму всякой возрастающей культуры: созерцательному человеку прасконных времен казалось святотатством и ограблением божественной природы, что человек свободно распоряжается огнем и может получать его не только в дар от небес — как перун молнии или возжигаемый от лучей Солнца костер. Так что уже самая первая философская проблема весьма досадным образом утверждает неразрешимое противоречие между человеком и богом, — словно каменная глыба, встает это противоречие у входа во всякую культуру. Самое лучшее, самое высокое, к чему только может приобщиться человек, — все обретает он, творя кощун-

ство и принимая на себя все последствия его, а именно необозримый поток бедствий и печалей, какие насылают — должны насылать — оскорбленные небожители на род человеческий с его благородным стремлением ввысь, — мысль горькая, которая тем *достоинством*, каким наделяет она святотатство, странно контрастирует с семитским мифом о грехопадении, согласно которому любопытство, лживые обетования, податливость соблазну, похотливость, короче говоря, целый ряд по преимуществу женских аффектаций рассматривается как источник зла в мире. Арийское представление отмечено возвышенным взглядом на *активное творение греха* как собственно Прометееву доблесть, — тем самым обретается как этическая подоснова пессимистической трагедии, так и *оправдание* человеческих бед — и человеческой вины, и произведенного ею страдания. Бедствие в самой сущности вещей, — созерцательный ариец не соглашается устранять его никакими тонкостями толкований, — противоречие в самом сердце мира открывается перед ним как беспорядочное взаимопроникновение различных миров, например, мира богов и мира людей, из которых всякий, как индивид, прав на свой лад, а притом вынужден страдать по причине своей индивидуации. Когда одиночка героически рвется во всеобщее, пытаясь сделать шаг за пределы жесткой индивидуации, когда одиночка смеет желать быть самим *единым* мировым существом, он испытывает на себе скрытое в вещах праисконное противоречие, то есть он кощунствует и страдает. У арийцев кощунство мыслится существом мужского пола, у семитов грех — существом женского пола, так что и праисконное кощунство совершает мужчина, а первородный грех — женщина. Впрочем, вот как высказывается Хор ведьм:

Еще довольно это спорно,
Как ваша баба ни проворна,
Ее мужчина, хоть и хром,
Опередит одним прыжком.

Кто разумеет самую сокровенную сердцевину сказания о Прометее, — именно неизбежность святотатства, встающую перед индивидом с титаническими устремлениями, — тот должен ощутить и все неаполлинийское в таком пессимистическом представлении, — ибо Аполлон как раз стремится дать отдельным существам покой, проводя между ними границы и своими требованиями самопознания и меры постоянно напоминая о таковых как о самых священных законах мира. Однако чтобы форма при такой аполлинийской тенденции не замирала и не застывала в египетской холодной чопорности, и воды целого озера не застывали от попыток предписывать путь и место каждой волне, высокий вал дионисийского время от времени размывал все эти маленькие кружочки, в какие односторонне-аполлинийская "воля" пыталась загнать мир эллинства. Поток дионисийского, внезапно набухая, несет тогда на себе эти мелкие волны индивидов, — как титан Атлас, брат Прометея, — целую Землю. Вот в чем и заключается общее между прометеевским и дионисийским — в титаническом устремлении стать как бы Атлантом всех по отдельности индивидов и возносить их все выше и выше на своей широкой спине. Эсхилов Прометей в этом смысле — личина дионисийского, между тем как в упомянутом выше тяготении к справедливости Эсхил всякому, кто разумеет толк, выдает свое происхождение по отцовской линии от Аполлона, бога индивидуации и праведных границ. Так что двойственную суть Эсхилова Прометея, его одновременно дионисийскую и аполлинийскую

природу, можно было бы выразить следующей понятийной формулой: "Все существующее праведно и неправедно и все равно оправдано в том и другом".

Вот твой мир! Вот это — мир! —

10.

Согласно не вызывающей ни малейших сомнений традиции греческая трагедия в древнейшем своем облике имела своим предметом исключительно страдания Диониса и длительное время единственно наличным сценическим героем был именно этот самый Дионис. Но с такой же уверенностью можно утверждать, что Дионис никогда, вплоть до времен Еврипида, не переставал быть героем трагедии и что все знаменитые персонажи этой сцены — Прометей, Эдип и другие — были только личинами ее изначального героя Диониса. За всякой личиной — все то же божество, и вот существенное основание столь типичной для всех этих знаменитых фигур "идеальности", которой всегда так дивились. Не помню кто утверждал, что любой индивид как индивид комичен, а потому и нетрагедиен, — откуда можно было бы вывести, что греки и вообще не могли терпеть на трагической сцене индивидов. На деле они, кажется, все так и чувствовали, и вообще платоновское различение и повышенная оценка "идеи" в противоположность "идолу", отображению, заключена в самой эллинской сущности и глубоко ею обоснована. Чтобы, однако, воспользоваться терминологией Платона, надо было бы говорить о трагических персонажах эллинского театра примерно так: один подлинно-реальный Дионис является во множестве персонажей,

в личине борющегося героя, и он как бы вплетен в сеть отдельной воли. Являющийся бог говорит и действует, делаясь похожим на заблуждающегося — стремящегося — страдающего индивида, а что он вообще *является* с такой эпической определенностью и отчетливостью — это действие Аполлона, толкователя снов, который толкует дионисийское состояние божества хору — прибегая к явлению-уподоблению. По истине же этот герой — сам страдающий Дионис мистерий, бог, претерпевающий страдания индивидуации, — об этом боге чудесные мифы рассказывают нам, что ребенком он был растерзан титанами и в таком состоянии почитался как Загрей, причем тут делается намек на то, что это расчленение, собственно дионисийское *страдание*, равнозначно превращению в воздух, воду, землю и огонь, так что состояние индивидуации мы должны были бы рассматривать как источник и праоснову всякого страдания — как нечто вообще предосудительное. Из улыбки этого Диониса вышли боги Олимпа, из слез его — люди. Как бог растерзанный, Дионис соединил в своем существе двоякую природу — природу одичавшего жестокого демона и кроткого милосердного господина. Надежды же эпоптов направлены были на возрождение Диониса — на то, что мы, исполненные предчувствий, должны разуметь теперь как конец индивидуации, — ликующее пение эпоптов, бушуя, раздавалось в честь этого третьего, грядущего Диониса. И лишь эта надежда, только она одна и проливает луч радости на лик растерзанного, разбитого на отдельных индивидов, мира, как миф наглядно и представляет это в образе погруженной в вечную скорбь Деметры, которая впервые *радуется*, когда говорят ей, что она сможет *еще раз* родить Диониса. В приведенном воззрении перед нами все составные глубокомысленного пессимистического миросо-

зерцания, а вместе с тем и *мистериальное учение о трагедии*: фундаментальное постижение единства всего существующего, взгляд на индивидуацию как праоснову зла в мире, прекрасное и искусство как радостная надежда на то, что можно будет разрушить ковы индивидуации, как предчувствие единства, какое будет восстановлено. —

Прежде уже указывалось, что гомеровский эпос — это поэзия олимпийской культуры, поэзия, в которой самой этой культурой была спета песнь победы над ужасами битвы титанов. Теперь же, под сверхмощным влиянием трагической поэзии, гомеровские мифы перерождаются, — своим метемпсихозом они являют нам поражение олимпийской культуры, побежденной еще более глубоким созерцанием мира. Прометей, упрямствующий титан, возвестил своему мучителю с Олимпа, что господству того грозит величайшая опасность, если он своевременно не вступит в союз с ним, Прометеем. Из Эсхила мы и узнаем об этом союзе перепуганного Зевса, страшащегося своего конца, с титаном. Так что прежний век титанов задним числом вновь извлекается на свет божий из Тартара. Философия дикой и голой природы взирает на мифы гомеровского мира, произносящиеся пред нею в пляске, и нескрываемое выражение правды написано на ее лице, — они же бледнеют и дрожат пред молниеносным взором этой богини, пока могучая длань дионисийского художника не принуждает их служить новому божеству. Дионисийская истина всю область мифа перенимает в качестве символического выражения ее собственных познаний и высказывает таковые отчасти в общественном культе трагедии, отчасти в тайнодействии драматических мистерий, — всякий раз, однако, под покровом все тех же древних мифов. Так какая же сила избавила Прометея от му-

чителей-коршунов и превратила миф в инструмент дионисийской мудрости? Сила музыки — равная силе Геракловой: музыка, придя в трагедии к величайшему своему выявлению, умеет интерпретировать миф, наделяя его новой, наиглубочайшей значительностью, — все то, что мы уже имели случай характеризовать выше как самую могучую способность музыки. Ибо вот жребий всякого мифа — он постепенно вбирается в узость действительности, якобы исторической, и в позднейшие времена рассматривается порою как единичный факт, претендующий на свою историчность; а греки уже на всех парах неслись по этому пути, готовые перековать — проницательно-произвольно — весь юношеский сон своего мифа в прагматическую *историю своей юности*. Так-то обыкновенно и умирают религии: мифические предпосылки религии систематизируются под сурово-рассудительным взглядом правоверного догматизма в качестве готовой суммы исторических событий, — тогда начинают опасливо защищать достоверность мифов, восставая против любого дальнейшего роста и кущения их, так что чувство мифа отмирает, а его место заступают притязания религии на свои исторические основания. Новорожденный гений дионисийской музыки и подхватил теперь этот умирающий миф, и в его руках он еще раз расцвел, явив невиданные доселе цвета и аромат, возбуждавший таинственное предощущение метафизического мира. Ярко вспыхнув, он угасает, желтеют листья, и вскоре насмешливые лукианы древности уж гоняются за разнесенными ветром, увядшими и растрепанными лепестками. Благодаря трагедии миф обретает глубочайшее свое содержание, самую выразительную свою форму; еще раз поднимается он, словно раненый герой, и последним, могучим сиянием горит в его глазах весь безмерный

преизбыток силы, вместе с покоем умирающего, преисполненным мудрости.

Чего же возжелал ты, святотатственный Еврипид, когда вознамерился принудить умирающего совершать труд невольника? Миф умер в твоих насильственных руках; а тогда потребовался тебе подделанный миф-личина, — вторя, как обезьяна Гераклу, он сумел еще вырядиться в прежние пышные одежды. И как умер в твоих руках миф, так умер и гений музыки: как бы жадно ни опустошал ты сады музыки, ничего ты не достиг, кроме как поддельной личины-музыки. И поскольку оставил ты Диониса, Аполлон покинул тебя; поднимай все страсти с ложа их, загоняй их в свой круг, заостряй и оттачивай софистическую диалектику ради рассуждений твоих персонажей, — и у героев твоих только поддельные личины-страсти, и говорят они лишь поддельными речами-личинами.

11.

Греческая трагедия погибла иначе, нежели все другие, более древние, родственные ей художественные жанры, — она умерла от своей руки вследствие неразрешимого конфликта, стало быть, скончалась трагически, в то время как другие опочили в преклонном возрасте — смерть самая красивая и покойная. Ведь если умирать без судорог и оставляя после себя прекрасное потомство, сообразно со счастливым естественным состоянием, то конец тех прежних жанров и являет нам такое счастливое естественное состояние: они медленно погружаются в землю, а пред их затухающим взором уж встает прекрасная юная поросль, нетерпеливо и решительно вскидывая голову. Когда же умирала греческая тра-

гедия, то напротив того образовывалась чудовищная пустота — она и воспринималась до крайности болезненно; как во времена Тиберия греческие матросы, проплывая мимо заброшенного островка, услыхали оттуда душераздирающий вопль — "Великий Пан умер!" — так и теперь словно исполненный боли вопль прошел по всему эллинскому миру: "Трагедия мертва! Сама поэзия исчезла с нею! Прочь, прочь, эпигоны, изнуренные, изможденные! В Аид вас, чтоб наелись вы наконец крошек со стола былых мастеров!"

А когда все-таки расцвел тут еще один художественный жанр, почитавший трагедию своей предшественницей и наставницей, то можно было с ужасом обнаружить, что действительно присущи ей черты матери, однако те, что явила она в предсмертной агонии. Трагедия билась в агонии при Еврипиде, — а позднейший художественный жанр стал известен под именем *новоаттической комедии*. В ней продолжала жить выродившаяся трагедия — памятник ее несказанно мучительной и насильственной кончины.

В такой связи понятна страстная приверженность к Еврипиду авторов новой комедии, так что не удивит нас и готовность Филемона немедленно повеситься, только чтобы навестить в преисподней Еврипида, — быть бы только уверенным, что покойник по-прежнему в своем уме. Если же совсем коротко и без малейшего намерения сообщить что-либо исчерпывающее отметить то общее, что было у Еврипида с Менандром и Филемоном, то, что так вдохновляло последних в качестве образца, так достаточно сказать одно: Еврипид вывел на сцену *зрителя*. Кто понял, из чего лепили своих героев трагические поэты, Прометеевы творцы, до Еврипида, кто знает, сколь далеки они были от намерения выводить на сцене верную личину действительности, тот не будет заблуждаться и относительно тенденций Еври-

пида — во всем отклонившегося от них в сторону. Благодаря ему на сцену из зрительного зала проник человек обыденной жизни; зеркало, в каком прежде выражались лишь черты величия и дерзновенности, являло ныне доскональную верность, воспроизводя на совесть даже и все неудачные черты, проведенные природой. Одиссей, типичный эллин более древнего искусства, в руках новых поэтов опустился, ставши мелким "грекулюсом", "гречишкой", добродушно-хитроумным домашним рабом, который и очутился в центре драматического интереса. Заслуга, какую числит за собой Еврипид Аристофановых "Лягушек", — он-де своими домашними средствами избавил трагедию от тучности и тяжеловесности, — она прежде всего ощутима в его трагических героях. По сути дела зритель трагедии видел и слышал на Еврипидовом театре своего же двойника, радуясь тому, как же здорово подвешен у того язык. Но одной радостью дело не кончалось: у Еврипида же и учились говорить, и сам он хвастался этим в своих прениях с Эсхилом: народ, мол, от него научился говорить согласно с правилами искусства, от него — с поразительными софистическими ухищрениями наблюдать, вести переговоры, строить умозаключения. Он перевернул весь язык общественных речей, а благодаря этому и стала возможной новая комедия. И отныне уже не составляло тайны: как и какими сентенциями должна представлять себя на сцене обыденная жизнь. Теперь получила слово мещанская посредственность, на какую и возлагал Еврипид свои политические надежды, тогда как прежде характер речей определялся в трагедии — полубогом, в комедии — пьяным сатиром или получеловеком. Так и аристофановский Еврипид, чтобы похвалиться, подчеркивает, что изображал всеобщую, всем известную, всеобыкновеннейшую жизнь, о какой вся-

кий вправе судить да рядить. Теперь, мол, философствует толпа, она и с неслыханным умом управляет своим имением; она и судится, и все это его заслуга, все это итог мудрости, впрыснутой им народу.

Еврипид, таким образом, стал хормейстером толпы, так приспособленной и так просвещенной, к какой и могла обратиться теперь новая комедия, — только что теперь надлежало разучивать хор зрителей. Как только таковой понавострился петь в Еврипидовом ладу, так и возвысился новый драматический жанр, сходный с игрою в шахматы, — новая комедия, в какой вечно торжествуют лукавство и хитроумие. Еврипида же, хормейстера, без устали восхваляли: и рады бы покончить с собой, чтобы еще поучиться у него, — если бы не знать, что трагические поэты мертвы — как сама трагедия. А вместе с нею эллин расстался и с верой в бессмертие — не только с верой в идеальное прошлое, но и с верой в идеальное будущее. Слова известной эпитафии — "старик легкомыслен, капризен" — они верны относительно всего дряхлого эллинства. Миг, остро́та, легкость, настроение — вот его верховные боги; теперь, по крайней мере что касается умонастроения, к власти приходит пятое сословие, рабы, и если теперь еще дозволено говорить о "греческой светлой радости", то это светлая радость раба — он не несет ни за что ответственности, не обязан стремиться к великому, он прошлое и будущее не ставит выше настоящего. Именно этот призрак "светлой греческой радости" и приводил в такое возмущение глубокие и грозные натуры в первые четыре века христианства, — не только презренно в глазах их было это по-женски трусливое бегство от опасностей и страха, это довольство удобствами жизни, но оно и представлялось собственно антихристианским. Их влиянию и следует при-

писать то, что взгляд на греческую древность в течение долгих веков с непреодолимым упорством держался за этот бледнорозовый тон радости, — как если бы и не было никогда VI века с его рождением трагедии, мистериями, Пифагором и Гераклитом, как если бы и не бывало на свете художественных творений той великой эпохи, а ведь ничего такого не объяснить почвой дряхлого и рабского удовольствия от существования, ибо все это в качестве своего основания указывает на совершенно иную основу миросозерцания.

Если же мы под конец утверждали, что Еврипид вывел на сцену зрителя и этим впервые дал ему возможность судить о драме, то возникает впечатление, будто прежнее искусство трагедии не выбиралось из некой диспропорции к зрителю, а тогда можно испытывать соблазн видеть в Еврипиде известный прогресс по сравнению с Софоклом: радикальная тенденция Еврипида сводится ведь к установлению соответствия между художественным созданием и публикой. Однако "публика" — только слово, а вовсе не какая-то равная себе и неподвижная величина. Откуда бы взяться обязанности приноравливаться к силе, которая берет одним числом? И если художник, по дарованию и по намерению своему, чувствует себя вознесенным над каждым отдельным зрителем, отчего бы испытывать ему большее почтение перед совокупным выражением низших способностей, чем перед более даровитым отдельным зрителем? На деле же ни один греческий художник не обращался с публикой с большим самоуправством и самодовольством, чем в течение всей своей долгой жизни Еврипид, — даже когда толпа бросалась к ногам его, он с возвышенным упрямством издевался над своей же собственной тенденцией — над той самой, при помощи которой одерживал свои победы

над толпой. Ведь живи в нем хотя бы самое малое благоговение перед публикой, этим пандемониумом, он на средине своего пути давно уж лежал бы поверженный, под тяжестью ударов своих неудач. Размышляя об этом, мы замечаем, что наши слова — Еврипид вывел на сцену зрителя и позволил ему судить о драме — это только предварительное суждение, и нам надо доискаться более глубокого разумения его тенденции. С другой же стороны, общеизвестно, что Эсхил и Софокл на протяжении всей своей жизни и еще и после смерти пользовались благосклонностью народа, так что не может быть и речи о диспропорции между их художественными созданиями и публикой. Что же так мощно сбивало с пути богато одаренного и творившего по внутреннему побуждению художника — что уводило его с пути, над которым сияло солнце величайших поэтических имен и безоблачное небо благосклонности народной? Что за особое уважение к зрителю повернуло его против зрителя? Как могло случиться, что от чрезмерного почтения к публике стал он ... презирать ее?

Как поэт, Еврипид — вот вам и разрешение только что заданной загадки — чувствовал себя вознесенным над толпой, но только не над двумя из числа своих зрителей: толпу он и вывел на сцену, тех же двоих почитал как единственно способных судить о драме, как мастеров в его искусстве, — следуя их увещаниям и наставлениям, он и перенес в душу своих сценических персонажей весь мир чувств, страстей и состояний, какие дотоле являлись на всякое представление как незримый хор, рассаживаясь на скамьях для зрителей; уступив требованиям тех двоих, он стал искать новые слова и новый тон для новых характеров; в голосах тех двоих он — когда суд публики вновь и вновь выносил ему обвинительный приговор — расслышал и подлинно значимые суж-

дения о своем творчестве и вдохновляющие обетования грядущих побед.

Из этих двоих одним зрителем был ... сам Еврипид: Еврипид-*мыслитель*, не поэт. Можно было бы сказать о нем, что небывалая полнота его критического дарования, подобная Лессинговой, если не порождала, то оплодотворяла его художественно-творческую — боковую ветвь. Наделенный таким даром, светлотой и подвижностью критического мышления, Еврипид и сидел в театре, усиливаясь рассматривать в шедеврах великих своих предшественников — словно на потемневших живописных полотнах — черточку за черточкой, линию за линией. И тут стряслось с ним то, что не будет неожиданным ни для кого, кто посвящен в более глубокие тайны Эсхиловой трагедии, — во всякой черточке и во всякой линии он узрел нечто несоизмеримое: и обманчивую определенность, и загадочную глубину, даже бескрайность заднего плана. И за самой ясной фигурой все-таки тянулся длинный хвост кометы, как бы отсылавший в сторону неопределимого, непрояснимого. Такое двойное освещение было разлито над всем строением драмы, особенно же над хором с присущим ему значением. А сколь же сомнительным осталось для него решение этических проблем! Сколь странным обращение с мифом! Сколь неровным распределение счастья и несчастья! Даже и в языке прежней трагедии многое его раздражало, многое оставалось загадочным; для простоты отношений, счел он, слишком много тут помпезности, для немудреных характеров — слишком много тропов и всякого рода чудовищностей. Так и сидел он на театре, беспокойно роясь в своих мыслях, и он, зритель, признался себе в том, что не разумеет своих предшественников. Коль скоро рассудок для него — это настоящий корень всякого наслаждения и твор-

чества, то надо было, озираясь окрест, спрашивать, думает ли еще кто так же, как он, признается ли еще кто в замеченной им самим несоразмерности. Однако большинство, а среди большинства — лучшие из одиночек глядели на него, недоверчиво улыбаясь, и никто, никто не смог объяснить ему, что несмотря ни на что, несмотря ни на какие его сомнения и упреки великие мастера все-таки правы. И в таком-то мучительном состоянии набрел он на *другого зрителя* — того, кто не разумел трагедии и не чтил ее. В союзе с этим вторым он уже мог, оставаясь одиноким, вступить в колоссальную борьбу с художественными творениями Эсхила и Софокла, — и не полемическими трактатами боролся он с ними, но как драматический поэт, противопоставивший традиционному *свое* представление о трагедии. —

12.

Прежде, нежели назвать по имени этого другого зрителя, остановимся на миг, чтобы освежить в памяти описанное выше впечатление двойственности и несоразмерности в существе Эсхиловой трагедии. Подумаем о нашей собственной озадаченности *хором* и *трагическим героем* его трагедии, — мы ведь и сами не знали, как совместить с нашими привычками и с традицией этот хор и этого героя, пока не обрели заново эту самую двойственность в качестве сущности и истока греческой трагедии, в качестве выражения двух переплетающихся друг с другом художественных влечений — *аполлинийского* и *дионисийского.*

А вот Еврипидова тенденция, что обнаруживается теперь пред нами в ярком свете дня: вывести из трагедии изначальный и все-

могущий дионисийский элемент и заново построить ее на основе недионисийского искусства, нрава, миросозерцания.

Под вечер своей жизни сам же Еврипид настоятельнейшим образом предложил своим современникам в обличье мифа этот вопрос о ценности и значении своей тенденции. Имеет ли вообще дионисийское права на существование? Не следует ли вырвать его с корнем из эллинской земли? Безусловно, говорит поэт, будь это только возможно: но слишком могуч бог Дионис, и даже самый рассудительный среди его врагов, — словно Пенфей в "Вакханках", — нежданно-негаданно поддается он чарам божества и, очарованный, претерпевает все сужденное ему. Отзыв двух дряхлых стариков, Кадма и Тиресия, — это, кажется, и суждение самого старика-поэта: и самый разумный одиночка не в силах опрокинуть народную традицию, вечно передаваемое из поколения в поколение почитание Диониса, и при виде столь чудесных сил даже подобает хранить по меньшей мере вид дипломатически-предусмотрительной участливости, причем все равно может случиться так, что богу не по вкусу придется столь вялая участливость и он в конце концов обратит в дракона самого дипломата — подобно Кадму. Вот что говорит нам поэт, героически противостоявший дионисийству всю свою жизнь, — вот он и заключил свою жизнь прославлением врага и самоубийством, подобно тому, кто, дабы избежать нестерпимого головокружения, овладевшего им на вершине башни, сверзится оттуда на землю. Эта трагедия — протест против осуществимости его тенденции: увы! она уже была осуществлена! Чудесное свершилось: поэт опроверг, но тенденция уже победила. Диониса уже спугнули с трагической сцены — демонической силой, глаголавшей устами Еврипида. Да и Еврипид в известном смысле был всего лишь личиной: глаголавшее

же божество не было Дионисом, но не было и Аполлоном, — то был новорожденный демон по прозванию *Сократ*. Вот новое противопоставление: дионисийское и сократовское, и художественное творение, греческая трагедия, потерпела от него сокрушительное поражение. Как бы ни утешал нас Еврипид своими опровержениями, ничего у него не выйдет: великолепный храм лежит в развалинах; что ж проку от воплей разрушителя, от признаний его — то был прекраснейший из храмов? И преврати судьи всех времен Еврипида в дракона — в наказание ему, — кого устроит столь жалкое воздаяние?

Подойдем же теперь поближе к *сократической* тенденции, которой Еврипид побивал и победил Эсхилову трагедию.

Какую же вообще цель, — так должны мы спросить теперь себя, — могло преследовать Еврипидово намерение основать драму исключительно на недионисийском, если допустить высшую идеальность исполнения его намерения? Какая форма драмы вообще оставалась, если то не была драма, рожденная в материнском лоне музыки, при дионисийски-таинственном двойном освещении? Одна: *драматический эпос*, — в каковой художественной области — аполлинийской — *трагическое* действие недостижимо. Не в содержании изображаемых событий дело, и я готов утверждать, что и для Гете в задуманной им "Навсикае" немыслимо было бы трагически-захватывающе представить самоубийство этого идиллического существа, — оно должно было заполнить пятое действие драмы; столь велика мощь эпически-аполлинийского, что она и на все самое страшное насылает на глазах у нас свои чары — своим удовольствием от кажимости, искуплением через кажимость. Поэт — создатель драматического эпоса, как и эпический поэт-рапсод, никак не может сливаться с обра-

зами целиком: он — это все еще безмятежно-покойное созерцание, что смотрит на мир широко раскрытыми глазами и созерцает *пред* собою образы. Актер такого эпоса в глубине своей все еще рапсод, на всех его действиях святость внутреннего сновидения, так что он и не может быть до конца актером.

Как же соотносится с этим идеалом аполлинийской драмы Еврипидова пьеса? Как с торжественным рапсодом старинных времен — рапсод более молодой, который так описывает свою сущность в Платоновом "Ионе": "Когда говорю печальное, мои глаза наполняются слезами; а если то, что я говорю, ужасно и жутко, то волосы на голове у меня встают дыбом от страха и сердце стучит". Тут уж не заметить и следа эпической потерянности в пределах кажимости, нет и чуждой аффекту прохладности подлинного актера, который как раз в самый высший миг своей деятельности продолжает оставаться кажимостью и удовольствием от таковой. Еврипид же — это актер со стучащим сердцем и с волосами, что встают дыбом; по-сократовски мысля, он задумывает, а исполняет он замысел как страстный актер. Ни задумывает, ни исполняет он ничего как чистый художник. Так что драма Еврипида — вещь одновременно и жаркая, и холодная, равно способная жечь и замораживать; и достичь аполлинийского воздействия эпоса для нее немыслимо, тогда как от элементов дионисийского она по возможности уже освободилась, и теперь, чтобы вообще как-то воздействовать, ей потребны новые средства возбуждения, какие уже не заключаются в двух влечениях, аполлинийском и дионисийском. Такими средствами становятся как холодные *мысли*-парадоксы — они замещают аполлинийские созерцания — так и распаленные аффекты — на месте дионисийских восхищений; притом это в высшей степени реальные и жиз-

неподобные, а отнюдь не погруженные в эфир искусства мысли и аффекты.

Итак, коль скоро мы поняли, что Еврипиду вовсе не удалось основать драму только на аполлинийском и что, например, его недионисийская тенденция, заблудившись, теряется в натуралистическом и нехудожественном, то мы можем уже подойти поближе к сути *эстетического сократизма*, высший закон которого звучит примерно так: все должно быть рассудочным, чтобы быть прекрасным, — в параллель к сократовскому изречению: лишь ведающий добродетелен. С такой мерой в руке Еврипид и мерил все отдельное, все исправляя согласно такому принципу, — язык, композицию драмы, хоровую музыку. Регресс и недочеты, какие столь часто вынуждены мы ставить в счет Еврипиду при сравнении его с трагедией Софокла, по большей части произведены на свет проникающим в плоть и кровь трагедии критическим процессом, дерзкой рассудительностью. Пусть еврипидовский *пролог* послужит нам примером того, как творит этот рационалистический метод. Нет ничего более противного нашей драматургической технике, чем пролог драмы Еврипида. Что в начале пьесы отдельный персонаж рассказывает, кто он такой, и что предшествует действию, и что произошло до сих пор и еще произойдет по ходу пьесы, — все это современный драматург назвал бы чересчур смелым и непростительным отказом от эффекта напряжения. Известно все, что произойдет, — кто же станет дожидаться, пока все совершится? — коль скоро уж возбуждающее отношение пророческого провидения к наступающей позднее реальности вовсе не имеет тут места. Совершенно иначе рассуждал Еврипид. Действие трагедии никогда не основывалось на эпическом напряжении, на интригующей неопределенности того, что

же произойдет сейчас и потом, — скорее, оно строилось на тех больших риторически-лирических сценах, в которых нарастала, обращаясь в широкий могучий поток, страсть и диалектика главного героя. Все готовило — к пафосу, не к действию, а что не подготовляло к пафосу, то почиталось и вовсе непригодным. А что более всего мешает зрителю отдаваться таким сценам и наслаждаться ими, так это недостающие звенья, дырки в ткани предыстории: пока зрителю еще приходится вычислять, что значит такой-то персонаж, какие предпосылки предопределили такие-то склонности его и намерения, до тех пор невозможно полное погружение в страдания и деяния главных действующих лиц, невозможны сострадание и соужасание — заставляющее зрителя затаить дыхание. Трагедия эсхило-софокловская затрачивала самые изобретательные художественные средства, чтобы уже в первых сценах как бы ненароком дать в руки зрителю все необходимое для понимания нити происходящего, — черта, свидетельствующая нам о том благородном художническом типе, который как бы маскирует все формально-*неизбежное*, позволяя ему выступать как бы случайно. Так или иначе, но Еврипид подметил, что зритель таких первых сцен пребывает в своего рода беспокойстве, решая арифметический пример предыстории, так что для него теряются от этого и поэтические красоты, и пафос экспозиции. Потому-то он и стал предварять экспозицию прологом, вкладывая его в уста персонажа, какой можно облечь доверием, — часто божество как бы поручалось перед публикой за то, что действие будет протекать так-то, снимая тем самым все сомнения в реальности мифа, — похожим образом Декарт способен был доказывать реальность этого мира лишь ссылкой на божественную правдивость и неспособность ко лжи. В такой божественной правди-

вости Еврипид нуждается и еще раз — в заключение драмы: для того, чтобы обеспечить будущее своих персонажей; вот задача пресловутого Еврипидова deus ex machina. Эпический взгляд назад — взгляд вперед: между ними протекает лирико-драматическое настоящее — собственно "драма".

Итак, Еврипид-поэт — это прежде всего эхо его собственных сознательных уразумений; и как раз это-то и обеспечивает столь замечательное положение его в истории греческого искусства. Наверное, и у него самого при взгляде на собственное критически-продуктивное творчество не раз бывало на душе так, словно предстояло ему оживить для драмы начало сочинения Анаксагора, первые слова которого таковы: "В начале все было вместе; тут пришел рассудок и навел порядок". И если Анаксагор с его "нусом" явился среди философов как первый трезвенник среди хмельных, то, быть может, и Еврипид понимал свое отношение к другим трагикам, прибегая к похожему образу. Пока "нус", единственный упорядочиватель и властитель всебытия, не имел касательства к художественному творчеству, все было вместе — первозданная каша хаоса; так должен был судить об этом Еврипид, так, первый "трезвый", должен был осуждать он "хмельных" поэтов. Сказанное Софоклом об Эсхиле, — он поступает верно, хотя неосознанно, — конечно, было Еврипиду не по душе; тот согласился бы лишь с тем, что Эсхил постольку, *поскольку* он поступает неосознанно, поступает неверно. И божественный Платон по большей части лишь иронически отзывается о творческой способности поэта, если только тот творит не по сознательному усмотрению, и уподобляет его способность дару предсказателя, толкователя снов, — ведь поэт не способен творить, пока не сделается бессознательным и пока никакого рассудка уже не будет в нем.

И Еврипид взялся за то же самое, за что и Платон, — он решил явить миру обратное "нерассудительному" поэту; его эстетический принцип — "все должно быть сознательным, чтобы быть прекрасным" — это, как говорил я, положение параллельное сократовскому: "Все должно быть сознательным, чтобы быть благим". В соответствии с чем Еврипид и может считаться у нас поэтом эстетического сократизма. А Сократ и был тем *вторым зрителем*, который не разумел, а потому и не почитал старую трагедию; в союзе с ним Еврипид и посмел выступить глашатаем нового художественного творчества. И если от этого нового пришла погибель трагедии, то эстетический сократизм, выходит, был принципом смертоубийственным: в той же мере, в какой эта борьба была направлена против дионисийства прежнего искусства, мы распознаем в Сократе врага Диониса — нового Орфея, который восстает против Диониса и, пусть суждено ему быть растерзанным менадами афинского судилища, все же обращает в бегство всемогущего бога, — каковой, как и прежде, когда бежал он от Ликурга, царя эдонского, спасся в пучине морской, а именно в потоках тайного культа, постепенно распространявшегося по всему миру.

13.

Что Сократ обретался в тесной связи с Еврипидовой тенденцией, не ускользнуло в те годы от внимания древности; самое красноречивое выражение проявленного тогда чутья — ходившая по Афинам легенда, будто Сократ помогает Еврипиду сочинять его трагедии. Оба имени приверженцы "старого доброго времени" произносили на одном дыхании — всякий раз, когда нужно было назвать ныне здравствующих совратителей народа: от их, мол, вли-

яния и зависит то, что старая дебелая доблесть Марафона, доблесть души и тела, приносится в жертву сомнительному просвещению, при все продолжающейся атрофии телесных и душевных сил. В такой тональности аристофановская комедия обыкновенно и отзывается о тех двоих — в острастку новейшим, которые хотя и не прочь махнуть рукой на Еврипида, но никак не перестанут изумляться тому, что Сократ выступает у Аристофана как самый первый верховный *софист*, как сумма и зеркало всех софистических устремлений, — одно утешение, что самого Аристофана можно приставить к позорному столбу как гадливо-лживого Алкивиада всей вообще поэзии. Не беря сейчас под защиту от таких нападок глубокие инстинкты Аристофана, я продолжаю доказывать теснейшую сопринадлежность Сократа и Еврипида и ссылаюсь при этом на ощущение самой античности; в каковом смысле нужно особо напомнить о том, что Сократ, будучи противником трагического искусства, воздерживался от посещения трагедии и появлялся среди зрителей только когда исполнялась новая пьеса Еврипида. Наибольшей же известностью пользуется изречение дельфийского оракула, соединившего оба имени: Сократ — самый мудрый из людей, Еврипиду же подобает второй приз в соревновании мудрецов.

Третьим в этой иерархии был наречен Софокл — который мог похвалиться пред Эсхилом тем, что творит правое, и притом потому, что *ведает* правое. Очевидно, что три эти мужа, как "ведающие", отмечены степенью светлоты их *ведения.*

Однако наиболее остро-проницательное слово в пользу нового, неслыханного прежде почитания всего ведения и усмотрения произнес Сократ, говоря, что он — единственный, кто признается себе в том, что *не ведает ничего*; тогда как, заводя во

время своего критического странствия по Афинам беседы с самыми великими государственными мужами, ораторами, поэтами и художниками, он повсюду наталкивался на воображаемое знание. С удивлением узнал он о том, что все эти знаменитости лишены верного и твердого усмотрения даже и относительно своей профессии и занимаются ею, лишь полагаясь на свой инстинкт. "Лишь на инстинкт" — этим выражением мы касаемся сердца и средоточия всей сократовской тенденции. Этим выражением сократизм выносит приговор как существующему искусству, так и существующей этике: куда бы ни направлял Сократ свой взор, повсюду видит он недостаток усмотрения и мощь мнения, заключая отсюда о внутренней извращенности и порочности налично-существующего. Сократ и полагал, что, начиная с этой точки, должен подвергнуть корректуре само существование, — он, одиночка, выступает с выражением пренебрежения и превосходства на лице — как предтеча иной, совершенно иначе устроенной культуры, иного искусства, иной морали, — и так вступает он в тот мир, поймать, с благоговением, самый кончик плаща которого мы почитали бы величайшим счастьем всей нашей жизни.

Вот та самая колоссально-чудовищная сомнительность, какая овладевает нами всякий раз при виде Сократа и которая вновь и вновь побуждает нас распознавать смысл и намерения наиболее сомнительно-вопрошающего из всех явлений древности. Кто же это смеет отрицать, в одиночку, греческую сущность — ту самую, что всегда может рассчитывать на наше изумленное поклонение, — Гомер ли, Пиндар и Эсхил ли, Фидий, Перикл, Пифия и Дионис, глубочайшая ли бездна, высочайшая ли высь? Какая демоническая сила столь смела, чтобы проливать в прах и персть этот волшебный напиток? Какой это полубог, кого вынуж-

ден окликать хор, составленный из самых благородных умов человечества: "Увы! Увы! Ты его разрушил, мир прекрасный, мощною дланью; рушится, гибнет тот мир!"

Ключ к сущности Сократа дает нам то удивительное явление, которое обычно называют "демоном Сократа". В особых случаях, когда колебался небывалый рассудок его, он обретал твердую опору благодаря божественному голосу, который звучал в подобные минуты. Когда он звучит, он всегда *остерегает*. Инстинктивная мудрость у этого человека с его полностью отклоняющейся от нормы природой сказывается лишь в тех редких случаях, когда все-таки нужно, *создав препоны*, выступить против сознательного познания. У всех творческих людей инстинкт — это как раз сила утверждающая, тогда как сознание критично и оно остерегает, — а у Сократа инстинкт делается критиком, сознание — творцом: сущее уродство per defectum! А именно, мы наблюдаем здесь чудовищный дефект всякой мистической предрасположенности, так что Сократа следовало бы назвать специфическим не-мистиком, в ком логическая природа вследствие чрезмерного питания переразвита точно так же, как в мистике — инстинктивная мудрость. С другой же стороны, тому же самому логическому влечению Сократа было совершенно отказано в том, чтобы обращаться против себя самого; в своем ничем не сдерживаемом истечении оно являет такую природную мощь, с какой мы, поражаясь и содрогаясь, встречаемся лишь в самых величайших по своей силе инстинктах. Кто, читая сочинения Платона, почуял в них хотя бы отдаленное веяние той божественной наивности и безошибочности, чем отличалось жизненное направление Сократа, тот почувствует и другое — чудовищно-огромное маховое колесо логического сократизма вращается как бы *позади* Сократа и

его всегда можно видеть сквозь Сократа словно через бесплотную тень. Однако и сам он ощущал, что дело обстоит именно так, и это находит выражение в той полной достоинства суровости, с которой он постоянно ссылается на свое божественное призвание — даже и перед судьями. В сущности, невозможно было опровергнуть его в этом, равно как нельзя было и одобрить его влияние — разлагавшее инстинкты. При неразрешимости подобного конфликта единственно мыслимой представилась следующая форма его осуждения, коль скоро уж призван он был на суд греческого государства, — изгнание; как явление вполне загадочное, необъяснимое и не поддающееся никакой рубрикации, его следовало выдворить заграницу, и тогда потомки никогда не могли бы упрекнуть афинян в позорном деянии. Однако Сократ был приговорен не к изгнанию, но к смерти, и, как кажется, сам же Сократ, с полной ясностью мыслей и без страха перед смертью, столь естественного, настоял на смертном приговоре, — он отправился умирать с тем душевным покоем, с каким, по описанию Платона, последний из участников пира оставляет в предрассветных сумерках пиршественный зал, чтобы начать новый день: он уходит, между тем как за его спиной, на скамьях и на полу, остаются лежать заспанные его сотрапезники, видящие сны о Сократе, истинном ценителе Эрота. *Умирающий Сократ* — он стал новым, прежде не виданным идеалом благородного греческого юношества, и прежде других склонился пред этим образом, со всей страстной преданностью своей мечтательной души, типичный юноша-эллин, Платон.

14.

Помыслим себе теперь огромный круглый глаз киклопа — это глаз Сократов, и повернут он в сторону трагедии, глаз, который никогда не горел блаженным безумием художественного вдохновения, — помыслим себе, что глазу этому не было дано взирать с удовлетворением в бездны дионисийского, — так что же должен был разглядеть он в "возвышенном и достославном" трагическом искусстве, как называет его Платон? Нечто весьма неразумное: причины без следствий, следствия без причин, причем целое столь пестро и многообразно, что рассудительного склада душе это должно было претить, восприимчивым же и легкораздражимым душам — вредить, как опасный запал. Мы знаем, что Сократ разумел один-единственный поэтический жанр — *эзопову басню*, и конечно же сопровождалось это у него той снисходительной улыбкой, с какой честный добряк Геллерт поет хвалу поэзии в своей басне о курице и пчеле:

"Сам видишь пользу от нее:
Тому, не слишком кто разумен,
Чрез образ правду говорить".

Сократу же так даже и не казалось, что трагическое искусство "говорит правду", — отвлекаясь от того, что басня обращается к тому, "не слишком кто разумен", стало быть не к философу: два довода, чтобы держаться от нее подальше. Как и Платон, он отнес ее к искусствам льстящим, что изображают лишь приятное, но не полезное, а потому он требовал от своих учеников воздержания и самоустранения от подобного рода нефилософических прелестей — с тем успехом, что юному поэту-трагику Платону,

чтобы сделаться учеником Сократа, прежде всего пришлось сжечь все свои поэтические творения. Если же сократовским принципам противоборствовали неодолимые задатки, то все же принципы, вместе с весом колоссального характера, оказывались достаточно сильны, чтобы оттеснять поэзию на новые и дотоле неведомые позиции.

Примером тому — только что помянутый Платон: не отставая от наивного цинизма своего учителя в осуждении трагедии, как и искусства вообще, он по глубокой художественной необходимости вынужден был все же создать новую форму искусства, внутренне родственную существовавшим и отвергаемым им формам. Надо было сделать так, чтобы главный упрек Платона прежнему искусству — оно подражает кажущемуся образу, а потому принадлежит еще более низкой сфере, нежели эмпирический мир, — никак нельзя было обратить против нового художественного создания, и вот мы видим, что Платон стремится выйти за пределы действительности и представить саму идею, лежащую в основании псевдореальности. Но тем самым Платон-мыслитель на обходных путях пришел именно туда, где искони находился Платон-поэт, — отсюда, с этого самого места, торжественно протестовали против предъявляемых им упреков и Софокл, и все более старое искусство. Если трагедия впитала в себя все прежние художественные жанры, то в некотором эксцентрическом смысле это же верно сказать и о платоновском диалоге: порожденный смешением всех существовавших стилей и форм, он остается где-то посредине между рассказом, лирикой, драмой, между поэзией и прозой, нарушая тем строгий старинный закон, требовавший единства языковой формы, — писатели-*киники* пошли по этому пути еще дальше, и с максимальной путанной пестротой стиля,

беспорядочно колеблясь между прозаическими и метрическими формами, они добились создания литературного образа "безумствующего Сократа" — точно такого, какого обыкновенно изображали они сами в жизни. Платоновский диалог был чем-то вроде ладьи, на которой спаслась вместе со своими чадами потерпевшая кораблекрушение старинная поэзия, — скучившись на тесном пространстве и с опасливым послушанием поглядывая на своего рулевого — Сократа, они пустились в новый свет, который никак наглядеться не мог на этот движущийся образ, полный фантастичности. Действительно, Платон создал прообраз новой художественной формы, *романа*, который следует именовать эзоповой басней, только бесконечно умноженной, причем поэзия находится здесь в том же самом отношении к диалектической философии, в каком эта самая философия на протяжении многих столетий обреталась к богословию: она была ее ancilla. Вот новое положение поэзии, в какое загнал ее Платон под давлением демонического Сократа.

Тут *философская мысль* перерастает искусство, заставляя его прильнуть к стволу диалектики. *Аполлинийская* тенденция закуталась в схемы логики: у Еврипида мы наблюдали нечто сходное и кроме того перевод *дионисийского* в жизнеподобный аффект. Сократ, этот диалектический герой платоновской драмы, напоминает нам о родственной природе еврипидовского героя, который обязан защищать свои поступки доводами и контраргументами, а потому нередко рискует тем, что утратит наше трагическое сострадание к нему, — ибо кто же в состоянии не замечать *оптимистический* элемент в самом существе диалектики: она справляет свое торжество в каждом умозаключении и может дышать лишь в атмосфере ясности, сознательности и прохлады, —

этот оптимистический элемент, единожды внедрившись в трагедию, со временем непременно заглушит все зоны, где произрастает дионисийское, и неизбежно приведет его к самоуничтожению — доведет до того, что оно перескакнет прямо в мещанскую драму. Только осознайте последствия сократовских положений: "Добродетель есть знание; грешат лишь по неведению; добродетельный счастлив" — три фундаментальные формы оптимизма, и в них — смерть трагедии. Ибо отныне добродетельный герой обязан быть диалектиком, между доблестью и знанием, верой и моралью отныне должен существовать какой-то неизбежный зримый союз, трансцендентальная справедливость Эсхила низводится до плоского и наглого принципа "поэтической справедливости" с обычным для него deus ex machina.

Как же выступит перед всем этим новым сократовско-оптимистическим миром театра *хор*, да и вся музыкально-дионисийская подоснова трагедии? Как случайное — как такая, без которой можно и обойтись, реминисценция истока трагедии, между тем как мы же видели, что хор можно разуметь лишь как *причину* возникновения трагедии, трагического вообще. Уже у Софокла начинается некая смущенность в отношении хора — важный знак того, что дионисийская почва трагедии начинает рушиться у него под ногами. Он уже не осмеливается доверить хору главную долю в воздействии трагедии, а ограничивает его область настолько, что он, кажется, почти уравнен с актерами — так, как если бы его с орхестры перевели наверх, на самую сцену: однако этим сущность его полностью разрушается, как бы ни приветствовал сам Аристотель такое понимание роли хора. Софокл сдвинул хор с его места в трагедии и, согласно традиции, в особо написанном сочинении даже рекомендовал поступать так, — но такой сдвиг и был

первым шагом к *уничтожению* хора, — что совершалась в несколько фаз, следовавших друг за другом с устрашающей быстротой: Еврипид, Агафон, новая комедия. Оптимистическая диалектика бичом своих силлогизмов изгоняет *музыку* из трагедии, то есть разрушает сущность трагедии, сущность, которую возможно интерпретировать одним-единственным способом — как манифестацию и образное воплощение дионисийских состояний, как зримую символику музыки, как сновиденческий мир дионисийского похмелья.

Итак, если нам остается допустить, что уже и до Сократа действовала антидионисийская тенденция, которая в его лице обретает свое неслыханно величественное выражение, то мы не должны останавливаться перед вопросом, на что же указывает такое явление, как Сократ, — ведь перед лицом платоновских диалогов мы все же не в состоянии понимать его лишь как негативную силу разложения. И сколь бы ни было очевидно, что ближайшее действие сократовского влечения направлялось на разложение дионисийской трагедии, все же глубокомысленный жизненный опыт самого Сократа вынуждает нас задаться вопросом, существует ли между сократизмом и искусством *неизбежное* отношение антиподов или же рождение "художественного Сократа" есть нечто противоречивое в себе.

Этот логик-деспот, встречаясь с искусством, порой ощущал некий пробел или пустоту — что-то вроде полуупрека или, быть может, чувства невыполненного долга. Не раз посещало его одно и то же видение, — о чем рассказывает он своим друзьям в темнице, — и видение это всегда повторяло: "Сократ, занимайся музыкой!" До последних дней он утешает себя мыслью о том, что его философствование — это наивысшее мусическое искусство, и не верится

ему, что божество напоминает ему о "музыке обычной, популярной". Наконец в заточении он, чтобы облегчить свою совесть, соглашается заняться музыкой, которую всегда ставил очень низко. И в таком-то настроении он сочиняет проэмий в честь Аполлона и перелагает в стихи несколько эзоповых басен. Нечто подобное остерегающему голосу демона побудило его к таким занятиям, — его аполлинийское уразумение того, что он словно варварский царь не разумеет благородный облик бога и близок к тому, чтобы согрешить в отношении его — по неразумению. Вот эти слова, произнесенные видением во сне, — единственный знак того, что у Сократа возникали сомнения относительно пределов логического: быть может, — так должен он был спрашивать себя, — непонятное далеко не всегда то же, что непонятливое? Быть может, есть царство мудрости, откуда изгнан логик? Быть может, искусство есть необходимое соответствие науке и дополнение к ней?

15.

В смысле этих последних вопрошаний, исполненных предчувствий, нужно теперь сказать о том, что влияние Сократа вплоть до последнего момента и даже на все будущие времена, словно тень, растущая по мере того как все ниже к горизонту опускается солнце, простерлось над миром и принуждает по-иному творить *искусство* — искусство в уже метафизическом, широком и глубоком смысле — и при своей бесконечности обещает нам и бесконечность такого искусства.

Пока же это не было познано, пока не была убедительно показана глубочайшая внутренняя зависимость всякого искусства

от греков, начиная с Гомера и вплоть до Сократа, у нас с ними бывало точно так, как у граждан Афин — с Сократом. Почти каждая эпоха, почти каждая ступень образования пыталась с глубоким неудовольствием освободиться от греков, потому что перед лицом греков все сделанное самими, все по видимости оригинальное, все, вызывавшее искреннее восхищение, вдруг начинало меркнуть и блекнуть, сжимаясь в какую-то несчастную копию или даже карикатуру. Так что все снова и снова прорывается глубоко засевшее негодование против этого много о себе возомнившего народца, дерзнувшего назвать "варварским" — на вечные времена — все себе чужое: да кто же это такие, так спрашивают себя, кто это такие, пусть и наделены они скоропреходящим историческим блеском, кто это такие, кто, представляя нам лишь смехотворно узкоограниченные институции, весьма сомнительную нравственную солидность, будучи отмечены отвратительными пороками, тем не менее притязают, одни из всех, на особое положение и достоинство среди всех народов — на то самое, какое принадлежит гению среди толпы? К несчастью, не удалось разыскать кубок с цикутой, с помощью которого можно было бы сразу же отправить в небытие все это безобразие, — потому что ни яда, ни зависти, клеветы и негодования — ничего не достало для того, чтобы предать уничтожению это самодостаточное величие. Так что греков и стыдятся, и страшатся, — разве что случится иной раз, что некто превыше всего на свете чтит истину, а потому и признает ту истину, что греки держат в своих руках и нашу, и вообще всю культуру — как возничие, но что и колесницы, да и кони почти всегда не ахти какие и ничуть не отвечают славе своих вождей, так что те и не считают зазорным для себя иной раз шутя направить в бездну всю такую

упряжку, — через которую сами-то перемахнут потом одним прыжком Ахиллеса.

Чтобы показать, что и Сократ обладает положением такого возницы, достаточно распознать в нем тип некой формы существования, о которой и не слыхивали до него, — тип *теоретического человека*; понять значение и цель такого типа и будет нашей ближайшей задачей. И теоретическому человеку, как и художнику, тоже бесконечно дорого все налично существующее, — как и художника, его от практической этики пессимизма и от ее светящихся лишь в кромешной тьме глаз Линкея спасает лишь это удовольствие от налично существующего. Ведь если художник всякий раз, когда снимаются покрывала с истины, прилипает своим восхищенным взором к тому, что и после этого все еще остается покрывалом, то и теоретический человек наслаждается и удовлетворяется сброшенными пеленами и величайшая цель его наслаждения — это процесс разоблачения, который всегда обязан удаваться, причем благодаря его собственным усилиям. Наука вообще не существовала бы, будь ей дело до одной только обнаженной богини и больше ни до чего. Ибо тогда на душе у ее апостолов было бы как у тех, кто вознамерился прорыть дыру сквозь землю, — каждый видит, что, как ни надрывайся, он за всю свою жизнь пророе только совсем маленькую ямку от всей колоссальной глубины, причем у него же на глазах сосед засыпает все им отрытое, так что третьему в самый раз на свой страх и риск поискать нового места для копания. Если же в довершение всего некто посторонний убедительно докажет, что таким способом вовсе и не дорыться прямиком до антиподов, то кто же пожелает копаться в старых норах, — разве что он тем временем добрался до драгоценной руды или открыл законы природы и этим удоволь-

ствовался. Поэтому Лессинг, самый честный из всех теоретических людей, и решился сказать, что искание истины ему куда дороже самой истины, — тем самым была приоткрыта основополагающая тайна всей науки: к удивлению и даже к неудовольствию людей науки. Впрочем, наряду с этим редким признанием — своего рода эксцессом честности, если не дерзости, — существует и глубокомысленное *навязчивое представление*, какое и явилось на свет в личности Сократа, а именно непоколебимая вера в то, что мышление, держась за ниточку причинности, может добраться до самых глубоких пропастей бытия и что мышление способно не только познавать, но и *поправлять* бытие. Такой возвышенный метафизический бред придан науке в качестве особого инстинкта, и он все снова и снова подводит ее к самым ее границам, близ которых она обязана обернуться *искусством — искусство тут, собственно, и имеется в виду как цель, пока действует весь этот механизм.*

Теперь, держа в руках светоч этой мысли, взглянем на Сократа: он представится нам первым, кто мог не только жить, держась инстинкта науки, но мог — что куда больше — даже так и умереть; вот почему образ *умирающего Сократа*, человека, знаниями и доводами возвысившегося над страхом смерти, есть висящий над вратами науки герб, — тот, что всякому вступающему сюда напоминает о ее призвании — делать существование постижимым, а потому оправданным: цель, для которой если только недостает доводов, так обязан наконец послужить и *миф* — его я только что назвал непременным следствием и даже целью самой науки.

Если кто наглядно представит себе, как после Сократа, этого мистагога науки, одна философская школа быстро сменяет дру-

гую, как волна волну, как прежде невообразимая, всеохватная жажда знания в самых широчайших пределах образованного мира, подлинная задача для любого чуть более одаренного, вывела науку на широкие морские просторы, откуда никому и никогда не удалось ее согнать, как благодаря такой всеохватности над всем земным шаром была раскинута общая сеть мысли — даже с видами на законосообразность всей в целом Солнечной системы, — если кто наглядно представит себе все такое, вместе с удивительно высоко поднявшейся пирамидой современного знания, тот конечно же не преминет разглядеть в Сократе поворотный пункт и ось всей так называемой всемирной истории. Потому что сто́ит только помыслить, что вся эта сумма сил, — для выражения которой недостанет цифр, — что вся эта сумма сил, потраченных на подобную всемирную тенденцию, пошла не на дело познания, а на практические, то есть эгоистические цели индивидов и народов, то, вероятнее всего, инстинктивное пристрастие к жизни было бы так ослаблено в итоге всеобщей борьбы на уничтожение и беспрестанных переселений народов, что, при сложившейся привычности самоубийств, каждый отдельный человек по всей вероятности чувствовал бы в себе некий последний остаток долга лишь тогда, когда ему, подобно обитателям островов Фиджи, надлежало бы душить своих родителей в роли сына и приятелей — в роли друга: практический пессимизм, который вполне мог бы породить жутковатую этику убийства целых народов из сострадания, — таковой, между прочим, существовал и существует в мире повсеместно, где искусство — в каких-либо своих формах, в особенности же в виде религии и науки, — не являлось в качестве целительного средства, дабы отвратить подобную чуму.

Перед лицом подобного практического пессимизма Сократ — прообраз теоретического оптимизма: веруя в постижимость природы вещей — так, как то отмечалось, — он приписывает знанию и познанию свойства универсального лекарства от всех болезней, заблуждение же постигает как зло в себе как таковое. Сократическому человеку казалось наиблагороднейшим и подлинно человеческим призванием — вдаваться в причины и отделять подлинное познание от кажимости и заблуждения, механизм же понятий, суждений и умозаключений Сократ ценил превыше любых иных способностей как величайшую деятельность и как наиболее достойный удивления дар природы. Даже и самые возвышенные нравственные подвиги, порывы сострадания, самопожертвования, героизма и столь трудно достижимую морскую гладь души, какую грек-аполлиниец именовал Софросиной, Сократ с его последователями-единомышленниками вплоть до настоящих дней считали выводимыми из диалектики знания, а потому соответственно и предметами, каким можно обучать других. Кто на опыте познал наслаждения сократовского познания, кто чувствует, как оно стремится объять целый мир явлений, расходясь все более широкими кругами, тот ни к какому стрекалу, подталкивающему, побуждающему к существованию, не будет столь чувствителен, как к жажде довершить это завоевание и сделать сеть его непроницаемо прочной. Человеку, так настроенному, и платоновский Сократ явится как учитель совершенно новой формы "греческой светлой радости", греческого блаженства существования, какое ищет способа разрядиться в делах и поступках и производит эти разряды в майевтических и воспитательных воздействиях на благородных юношей, с конечной целью порождения гениев.

Ныне же наука, пришпоренная ее мощным бредом, неудер-

жимо мчится к своим пределам, о которые разобьется ее скрывающийся в сущности логики оптимизм. Ибо окружность науки заключает в себе бесконечно много точек, и пока даже и не рассмотреть, когда же будет пройден весь этот круг, и тем не менее благородный и одаренный человек неизбежно, еще до средины своего жизненного пути, непременно натолкнется на такие пограничные точки окружности, где взор его вперится в непроницаемое. И если тут он к ужасу своему узрит, как бьется и извивается логика близ этих пределов, сама кусая себя в хвост, — тут, значит, пробивается новая форма познания, *познания трагического*, которое, чтобы можно было как-то стерпеть его, требует искусства — защиты и целебного снадобья.

Если же глазами, укрепившимися и освежившимися благодаря созерцанию греков, мы воззримся теперь на самые высокие сферы окружающего нас своими потоками мира, то мы увидим, что жажда ненасытного оптимистического познания, столь образцово представленная Сократом, оборачивается трагическим отречением и нуждой в искусстве, — тогда как, впрочем, эта же самая жажда на низших своих ступенях заявляет о себе как о враждебной искусству и прежде всего должна внутренне презирать искусство дионисийско-трагическое, как то и было в виде примера представлено нами, когда сократизм пытался побороть Эсхилову трагедию.

Тут и мы, взволнованные в душе своей, постучимся во врата настоящего и грядущего: поведет ли то самое "оборачивание" ко все новым конфигурациям гения — причем именно *занимающегося музыкой Сократа*? И раскинувшаяся над существующим сеть искусства — будет ли она ткаться под именем религии ли, науки ли все прочнее и утонченнее, или же ей суждено быть разодран-

ной в клочья в буйной варварской суете-круговерти, именующей себя "современностью"? — Озабоченные, но не безутешные, постоим минутку в сторонке, словно люди созерцательные, кому дозволено тут быть свидетелями всей этой колоссальной борьбы и переходов. Ах! Таковы чары этой борьбы, что, кто наблюдает за ней, тот должен бороться и сам!

16.

Приводя свой развернутый пример из истории, мы пытались прояснить следующее: когда испаряется дух музыки, трагедия гибнет столь же неукоснительно, как и рождается она из духа музыки. Чтобы смягчить всю необычность такого утверждения и, с другой стороны, показать источник этого нашего вывода, мы должны встать теперь лицом к лицу с аналогичными явлениями нашего времени; мы обязаны вступить в самое средоточие той борьбы, какой, как только что я говорил, борются в высших сферах нашего сегодняшнего мира — ненасытное оптимистическое познание и трагическая нужда в искусстве. При этом я хочу отвлечься от всех иных враждебных тенденций, какие во все времена противодействуют искусству, и именно трагедии, а потому и в наши дни одерживают такие победы, что, к примеру, из всех театральных искусств сейчас, кажется, только фарс и балет пышно кустятся и цветут — не для всякого благоухающим цветом. Я буду говорить лишь о *самом высокородном неприятельстве* — об оптимистической, в самой сокровенной сущности своей, науке с прародителем ее Сократом во главе, что противится трагическому миросозерцанию. Вскоре же выйдет срок и назвать поименно те

силы, которые, как представляется мне, служат залогом *возрождения трагедии* — а сколько тут и иных блаженных надежд для сущности немецкого!

Однако прежде чем ринуться в бой, облачимся в доспехи всего ранее нами познанного. В противоположность всем тем, кто старательно выводит все искусства из одного-единственного принципа, необходимого жизненного источника всякого художественного создания, я не отрываю своего взора от двух греческих божеств искусства, от Аполлона и Диониса, распознавая в них живых и зримых представителей *двух* художественных миров, различных по самому глубокому своему существу и по своим наивысшим целям. Аполлон предо мною что просветляющий гений principii individuationis, посредством которого только и можно добиться подлинного избавления кажимостью, тогда как лишь под мистически-ликующие клики Диониса можно сломать ковы индивидуации и открыть путь к праматерям бытия, к сокровеннейшей внутренней сердцевине вещей. Колоссальная противоположность, зияющая между пластическим — аполлинийским искусством и музыкой — искусством дионисийским, — открылась одному-единственному среди всех великих мыслителей, открылась столь явственно, что он, даже и не руководствуясь эллинской символикой богов, признал за музыкой художественный характер и исток, отличающий ее пред всеми прочими искусствами, — потому что музыка не есть, подобно всем им, отражение явлений, но есть непосредственное отражение самой воли, а потому ко всему *физическому, что ни есть в мире*, она представляет *метафизическое*, ко всякому явлению — вещь в себе (Шопенгауэр, "Мир как воля и представление", I, 310). На этот важнейший эстетический вывод, с которого, если брать ее в более строгом

смысле, только и начинается эстетика, положил свою печать, дабы утвердить вечную истину ее, Рихард Вагнер, в своем "Бетховене" констатирующий, что музыку следует мерить совсем иными эстетическими принципами, нежели все изобразительные искусства, и притом вообще не категорией красоты, — хотя ложная эстетика, опирающаяся на искусство заблудившееся и выродившееся, привыкла исходить из понятия красоты, действующего в мире зримых образов, а потому и от музыки требует того же самого воздействия, что от произведений изобразительного искусства, а именно возбуждения *удовольствия прекрасными формами*. Но как только я познал всю эту колоссальную противоположность, я почувствовал в себе сильное понуждение приблизиться к сущности греческой трагедии, а тем самым к наиглубочайшему откровению греческого гения; только теперь я поверил, что овладел чарами, необходимыми для того, чтобы, выйдя за рамки нашей привычной эстетической фразеологии, живо и осязаемо поставить пред собою исконную проблему трагедии, — вследствие чего мне был дарован столь озадачивающе-своеобразный взгляд на эллинство, что не могло мне не показаться, будто столь горделиво выступающая классически-эллинская наука наша до сих пор главным образом только и знала что кормиться игрой теней и самым внешними и поверхностными вещами.

Исконной же проблемы мы, должно быть, коснемся, задавшись следующим вопросом: какого рода эстетическое воздействие возникает, если обычно разделенные художественные державы — аполлинийское и дионисийское — начинают трудиться параллельно и рядом друг с другом? Или же короче: как музыка относится к образу и понятию? — Шопенгауэр, которого Рихард Вагнер превозносит за отчетливость и прозрачность изложения

именно в этом месте, наиболее подробно высказывается на эту тему в следующем пассаже, который я и помещу сейчас полностью, без изъятий. "Мир как воля и представление", I, 309: "В силу всего этого мир явлений, или природу, и музыку мы можем рассматривать как два различных выражения одного и того же, что само, таким образом, есть лишь опосредующее их аналогичность звено, познание же опосредующего необходимо для того, чтобы усмотреть эту аналогию. Поэтому музыка, рассматриваемая как выражение мира, есть в высшей степени общий язык, который даже и к всеобщности понятий относится почти так, как они — к отдельным вещам. Но ее всеобщность вовсе не пустая общность абстракции, она совершенно иная по характеру и постоянно связана с ясной определенностью. Она в этом отношении подобна геометрическим фигурам и числам, которые, как общие и ко всем a priori применимые формы всех возможных объектов опыта, тем не менее не абстрактны, а наглядны и всегда определенны. Все возможные стремления, волнения и проявления воли, все те сокровенные движения человека, которые разум валит в одно широкое отрицательное понятие чувства, — все это поддается выражению в бесконечном множестве возможных мелодий, однако непременно во всеобщности одной только формы, без содержания, непременно как вещи в себе, а не в явлении, — как бы в сокровенной душе своей, без тела. Из этого интимного отношения музыки к истинной сущности всех вещей, находит объяснение также и следующее: если при какой-нибудь сцене, действии, событии, известной ситуации прозвучит подходящая к ним музыка, то она словно раскроет нам их таинственный смысл и выступит как самый верный и лучший комментарий к ним; равным образом и то, что если кто-то всецело отдается впечатлению сим-

фонии, то ему кажется, что перед ним проходят всевозможные события жизни и мира, однако, очнувшись, он не может указать какое бы то ни было сходство между этой игрой и тем, что предносилось ему в воображении. Ибо музыка, как сказано, тем отличается от всех прочих искусств, что она есть не отражение явления или, вернее, адекватной объектности воли, а есть непосредственное отражение самой воли и, стало быть, ко всякому физическому в этом мире представляет собой метафизическое, ко всякому явлению — вещь в себе. Мир можно было бы называть как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей; этим и объясняется, отчего музыка немедленно повышает значительность всякого живописного произведения и даже всякой сцены из действительной жизни и мира, — и, конечно, тем сильнее, чем аналогичнее ее мелодия внутреннему духу конкретного явления. В этом причина того, что стихотворение можно положить на музыку как пение, изображение жестами как пантомиму или то и другое как оперу. Такие отдельные картины человеческой жизни, переложенные на общий язык музыки, никогда не бывают связаны с ней безусловной необходимостью или соответствием; они находятся к ней только в том же отношении, что произвольно выбранный пример ко всеобщему понятию; они с определенностью, присущей действительности, представляют то, что музыка выражает во всеобщности чистой формы, ибо мелодии до известной степени, подобно общим понятиям, суть абстракт действительности. Последняя, то есть мир отдельных вещей, доставляет наглядное, частное и индивидуальное, отдельный случай и для общности понятий и для общности мелодий; но эти две общности в известном отношении противоположны друг другу, потому что понятия содержат в себе только формы, отвлеченные из предварительного

созерцания, как бы снятую внешнюю оболочку вещей, то есть, собственно, суть абстракты, тогда как музыка дает предшествующее всякой форме сокровенное зерно или сердцевину вещей. Это отношение вполне хорошо выражается на языке схоластов: понятия суть universalia post rem, музыка дает universalia ante rem, а действительность — universalia in re. Но что сопряжение музыкальной композиции наглядного воплощения вообще возможно, это, как сказано, основывается на том, что то и другое лишь по-разному выражают одну и ту внутреннюю сущность мира. Мелодия песни, музыка оперы выразительны тогда, когда в конкретном случае сопряжение наличествует реально и композитор сумел высказать на всеобщем языке музыки те движения воли, что образуют сердцевину ситуации. Но аналогия, которую отыскал композитор между музыкой и событием, должна вытекать из непосредственного познания сущности мира, не будучи осознаваема разумом композитора, так как не может быть подражанием, которое опосредствовано понятием и достигнуто сознательно и преднамеренно, — в противном случае музыка выскажет не внутреннюю сущность, не самую волю, но будет лишь неудовлетворительным подражанием ее явлениям; такова музыка, которая в собственном смысле слова что-либо воспроизводит". —

Итак, согласно учению Шопенгауэра, мы непосредственно разумеем музыку как язык воли; мы чувствуем, что наша фантазия побуждается придавать облик этому миру духов, обращающемуся к нам со своими речами, миру незримому, однако столь живому и подвижному, и затем воплощать его в некотором аналогичном примере. С другой стороны, образ и понятие достигают большей значительности под воздействием подлинно соответствующей им музыки. Итак, дионисийское искусство произ-

водит двоякое воздействие на аполлинийскую художественную способность: музыка побуждает к *созерцанию* дионисийски-всеобщего в некоем *подобии*, а затем дает этому образу-подобию выступить *во всей его значительности*. Из этих фактов, достаточно понятных и для более глубокого рассмотрения вполне доступных, я вывожу присущую музыке способность — дар рождать *миф*, то есть наизначительнейший *образец*, причем именно миф трагический — миф, который о дионисийском познании вещает своими образами-подобиями. Рассмотрев феномен лирического поэта, я показал, как музыка в лирическом поэте стремится возвестить о своем существе аполлинийскими образами, — если помыслить теперь, что в своем наивысшем возрастании музыка должна будет стремиться обрести также и высочайшее образное воплощение, то мы должны считать возможным, что она сумеет найти символическое выражение и для своей существенно дионисийской мудрости, — а где же еще искать нам такое выражение, как не в трагедии и не вообще в понятии *трагического*?

Из сущности же искусства, обыкновенным образом понимаемого в согласии с одной-единственной категорией кажимости и прекрасного, вообще не вывести трагического — если быть до конца честным; только дух музыки позволяет нам уразуметь радость, испытываемую от уничтожения индивида. Ибо отдельные примеры такого уничтожения лишь проясняют для нас вечный феномен дионисийского искусства, что выражает всевластие воли как бы позади всякого principii individuationis, вечную жизнь — по ту сторону любого явления и невзирая ни на какую гибель и уничтожение. Метафизическая радость от трагического — это перевод инстинктивной, неосознаваемой дионисийской мудрости на язык образа: герой, это наивысшее явление воли, отрицается к

удовольствию нашему — он только явление, и вечной жизни воли его уничтожение не затрагивает. "Веруем в вечную жизнь", — провозглашает трагедия; а музыка — непосредственная идея этой жизни. Искусство же пластического художника преследует совершенно иную цель: тут Аполлон преодолевает страдания индивида сияющим возвеличением *вечности явления*, тут красота берет верх над страданием, неотделимым от жизни, и боль в известном смысле изымается — облыжно — из числа черт природы. В дионисийском искусстве та же природа говорит нам своим настоящим, непритворным голосом так: "Будьте, как я! Как я — за непрестанною сменой явлений вечно творческая, вечно понуждающая к существованию, вечно удовлетворяющаяся этой сменой явлений праматерь!"

17.

И дионисийское искусство тоже хочет убедить нас в вечном удовольствии существования, — только искать удовольствие надлежит нам уже не в явлениях, а позади их. Нам до́лжно познать, что все возникающее должно быть готово принять в страданиях гибель свою, мы принуждены заглянуть в ужасы индивидуального существования — и, заглянув, все же не окаменеть: метафизическое утешение вырывает нас на мгновение из мельтешения фигур преходящих. На короткий миг мы и сами действительно сама пра́суть, мы ощущаем ее неукротимую жажду бытия, удовольствие ее существования; борьба, мука, уничтожение явления — все представляется нам словно бы необходимым при таком безмерном преизбытке бессчетных рвущихся к жизни, стучащихся в нее

форм существования, при безмерно изобильном плодородии мировой воли; и свирепое жало мучений проборает нас в тот самый миг, когда мы словно бы сливаемся с неизмеримым праисконным удовольствием от существования, когда мы в дионисийском восхищении начинаем предощущать неразрушимую вечность такого удовольствия. Невзирая на страх и сострадание мы счастливо живущие: не как индивиды, но как *едино*-живое, — сплавившиеся с его удовольствием: зачинать новую жизнь.

История возникновения греческой трагедии с полной света определенностью говорит нам теперь, каким же образом трагическое создание искусства действительно родилось на свет из духа музыки — мысль, вместе с которой мы, как думаем, впервые отдали должное изначальному, столь поразительному смыслу хора. Но в то же время мы обязаны согласиться с тем, что выявленное нами значение трагического мифа никогда не становилось прозрачным и понятийно ясным для греческих поэтов, не говоря уж о философах; герои их рассуждают более поверхностно, нежели действуют, и миф отнюдь не находит адекватной объективации в произносимом слове. Сам сплот сцен, сами наглядно-чувственные образы открывают более глубокую мудрость, нежели та, какую поэт может схватить словами и понятиями, — нечто подобное наблюдаем мы и у Шекспира, Гамлет которого рассуждает поверхностнее, нежели действует, так что упоминавшиеся выше уроки Гамлета извлекаются не из его слов, а из углубленного созерцания и общего обзора целого. Что же до греческой трагедии, которая выступает перед нами лишь как словесная драма, то я даже указывал уже, что неконгруэнтность мифа и слова может соблазнить нас считать ее более плоской и менее значительной, чем она есть, а почему и заключать о более поверхностном

воздействии ее, нежели то, какое производила она по свидетельствам древних, — ибо как же легко забывается, что не достигнутое слагателем слов, — именно наивысшая одухотворенность и идеальность мифа, — могло в любой момент достигаться творцом-музыкантом! Правда, нам приходится и самую сверхмощь музыкального воздействия реконструировать почти уже ученым путем, — чтобы воспринять хотя бы что-то от того несравненного утешения, какое не могло не быть присуще подлинной трагедии. Однако и это сверхмогущество музыки мы восприняли бы как таковое лишь будучи греками, тогда как во всем развертывании греческой музыки мы — в сравнении с музыкой нам знакомой и близкой, и столь бесконечно более богатой, — мы, кажется нам, расслышим лишь юношескую песнь музыкального гения, затянутую в робком ощущении своей силы. Греки, говорили египетские жрецы, — это вечные дети, и в трагическом искусстве они тоже дети, не ведающие, сколь возвышенная игрушка возникает и ... разрушается в руках у них.

Упрямая устремленность духа музыки к своему откровению в образе и мифе, все то, что от самых начал лирики и до аттической трагедии лишь нарастает, — вдруг сразу же, после едва завоеванного расцвета, внезапно пресекается и как бы исчезает с поверхности эллинского искусства, — тогда как рожденное в этих усилиях дионисийское созерцание мира продолжает жить в мистериях и в своих удивительнейших метаморфозах и перерождениях не перестает привлекать к себе более серьезные натуры. Не взойдет ли оно вновь? Не выйдет ли оно вновь из мистических глубин своих как искусство?

Сейчас нас занимает вопрос, действительно ли крепка на вечные времена та сила, о противодействие которой сломала себе

хребет трагедия, — достаточно ли она крепка, чтобы воспрепятствовать новому художественному пробуждению трагедии и трагического созерцания мира. Если древняя трагедия была вытеснена со своего пути диалектической тягой к знанию, к оптимизму научного знания, то из этого факта можно было бы вывести заключение о вечно совершающейся борьбе *теоретического* и *трагического миросозерцаний*, — на возрождение трагедии можно надеяться лишь после того, как дух науки будет подведен к своим пределам и его притязания на всеохватную значимость будут обращены в ничто определением его границ, и для такой новой культурной формы нам, в качестве символа, следовало бы выставить *занимающегося музыкой Сократа* — в том смысле, какой обсуждался ранее. При этом под духом науки я разумею веру в исповедаемость природы и в универсальную силу знания, веру, что впервые вышла на свет в личности Сократа.

Кто вспомянет о ближайших последствиях неукоснительно рвущегося вперед духа науки, тот сразу же представит себе, как уничтожается им *миф* и как поэзия вследствие такого уничтожения вытесняется с естественно ей присущей идеальной почвы, — отныне она безродна. Если мы по праву признали за музыкой силу рождать изнутри себя самой миф, то и дух науки надлежит нам искать на тех путях, где он враждебно выступает против этой мифотворческой силы музыки. Так это и происходит в *новоаттическом дифирамбе*, по мере того как он разворачивается, — музыка его уже не выговаривает внутреннюю сущность, самоё волю, а лишь неудовлетворительно и через подражание, опосредованное понятиями, воспроизводит явления: от такой внутренне выродившейся музыки подлинно музыкальные натуры отворачиваются с той же неприязнью, что и от Сократа с его смертоубийствен-

ной для искусства тенденцией. Верный инстинкт Аристофана безусловно ухватил то самое, что и следовало, когда он соединил в одном чувстве ненависти и самого Сократа, и трагедию Еврипида, и музыку новейших дифирамбистов, почуяв во всех этих феноменах признаки вырождения культуры. Этот новейший дифирамб кощунственно обращал музыку в подражательный список-портрет явления, — например, битвы, или бури на море, — полностью отнимая у нее ее мифотворческую силу. Ибо как только музыка пытается вызвать в нас наслаждение тем, что вынуждает нас проводить внешние аналогии между жизненными, природными событиями и известными ритмическими фигурами и характерными звучаниями музыки, как только рассудок наш вынужден довольствоваться познанием подобных аналогий, это означает, что мы низведены до такого настроения, в каком невозможно восприятие чего-либо мифического, — ибо миф требует своего наглядного восприятия как отдельный образец всеобщности-истины, вперивающей взор в бесконечное. Истинно дионисийская музыка и выступает перед нами как такое всеобщее зеркало мировой воли: наглядное событие, преломляясь в таком зеркале, тотчас же расширяется для нашего чувства, становясь отображением некоей вечной истины. И наоборот: звукопись новейшего дифирамба немедленно лишает такое наглядное событие его мифического характера, — теперь в ней лишь жалкое отображение явления, а потому она и бесконечно беднее самого явления; нищетой своей она еще более снижает явление для нашего чувства, так что, например, в наши дни подобная музыкальная имитация битвы исчерпывается маршевым грохотом, военными сигналами, и наша фантазия прочно привязывается ко всему подобному, ко всему исключительно поверхностному. Итак,

звукопись во всех отношениях противоположна мифотворческой силе истинной музыки: от нее явление еще оскудевает, тогда как благодаря дионисийской музыке отдельное явление обогащается и расширяется, становясь образом мира. Когда недионисийский дух, разворачивая новейший дифирамб, отнял музыку у нее же самой и обратил ее в рабыню явлений, то была его великая победа. Еврипид — в высшем смысле натура исключительно немузыкальная, какой его и следует называть, — был по этой самой причине страстным приверженцем новейшей дифирамбической музыки, с щедростью вора он расточительно пользуется всеми эффектами и манерами ее.

И с другой стороны мы замечаем этот же недионисийский, направленный против мифа дух в действии, — тогда, когда направляем свой взор на преобладание *изображения характера* и психологической утонченности в трагедии Софокла. Получается так, что характер уже не должен расширяться, становясь вечным типом, а напротив того должен воздействовать как индивид — всякими искусно проведенными дополнительными черточками, всяческими оттенками, тончайшей определенностью всех своих линий, так что зритель воспринимает уже вовсе не миф, а могучую правду портрета и способность художника имитировать явления. И тут мы тоже видим победу явления над всеобщим и удовольствие от отдельного, как бы анатомического препарата, мы уже дышим воздухом теоретического мира, для которого научное познание значит больше, нежели художественное отражение мирового правила. Движение по линии характеристического продолжается и дальше, не заставляя себя ждать: если Софокл еще живописует целые характеры и ради этого, ради их утонченного разворачивания, впрягает в ярмо миф, то Еврипид живописует

лишь отдельные, значительные черты характера, которые проявляют себя бурями страстей; в новоаттической же комедии остаются одни личины с *одним* выражением на лице — легкомысленные старики, обманутые сводники, находчивые рабы, и все это без устали повторяется и повторяется. Куда же подевался мифослагающий дух музыки? От него в музыке осталось либо возбуждение, либо воспоминание, то есть либо стимуляторы тупых и изможденных нервов, либо звукопись. Что до первого, то тут даже и подкладываемые тексты оказываются не столь уж важным делом: уже у Еврипида, когда его герои и хоры заводят свои песни, все совершается довольно-таки бестолково, — так до чего же дошли его наглые преемники?!

Отчетливее же всего новый недионисийский дух проявляется в *завершениях* более новой драмы. В древних трагедиях в конце можно было ощутить метафизическое утешение, без какого не объяснить и само удовольствие от трагедии; наверное, чище всего примиряющие звучания доносятся из иных миров в "Эдипе в Колоне". Теперь же, когда гений музыки исчез из трагедии, трагедия мертва — в строгом смысле слова: ибо откуда почерпать теперь то самое метафизическое утешение? Потому-то стали искать земного разрешения трагического диссонанса; герой, которого довольно-таки помучила судьба, получал заслуженную награду — в виде богатой свадьбы, божеских почестей и т. д. Герой сделался гладиатором, а ведь гладиаторам, когда их хорошенько потреплют и основательно покроют ранами, иной раз даровалась и свобода. Место метафизического утешения занял deus ex machina. Не хочу сказать, что трагическое миросозерцание было повсеместно полностью разрушено наступавшим духом недионисийского; мы знаем только то одно, что ему пришлось бежать

из искусства и искать себе спасения как бы в подземном мире — в тайных культах, где он вырождался. А на всей широчайшей поверхности эллинского существа бушевало всепожирающее дыхание того духа, какой заявляет о себе "греческой светлой радостью", о чем уже шла речь ранее, — это старческая радость существования, нетворческая, непроизводительная; такая радость — обратное великолепной "наивности" прежних греков, как следует нам постигать ее после данной им характеристики, — это цвет аполлинийской культуры, произрастающей из само́й мрачной бездны, это победа, которую эллинская воля благодаря своим отражениям красоты одерживает над страданиями, над мудростью страданий. А самая благородная форма той другой формы "греческой светлой радости", формы александрийской, — это радость *теоретического человека*; она являет все те же черты, какие я только что вывел из духа недионисийства, — она борется с дионисийской мудростью и с дионисийским искусством, она стремится разложить миф и на место метафизического утешения полагает земной консонанс и даже особого deus ex machina, бога машин и тигелей, то есть силы природных духов, познанные и примененные на службе высшего эгоизма, она верует в возможность исправления мира через посредство знания, верует в жизнь, руководить которой взялась бы наука, и она действительно в состоянии заключить всякого в самый что ни на есть узкий круг разрешимых задач, в пределах которых тот радостно сообщит жизни: "Я хочу тебя; ты стоишь того, чтобы тебя познавать".

18.

Извечный феномен: алчная воля всегда найдет средство — простереть над вещами иллюзию и тем удержать существа в жизни и принудить их продолжать жить дальше. Одного привязывает к жизни сократическое удовольствие познавать, мнящее, будто этим можно исцелить вечную рану существования, другого опутывает соблазнительная пелена художественной красоты, развевающаяся перед его глазами, третьего — метафизическое утешение: круговорот явлений не мешает вечной жизни течь своим ненарушимым потоком, — не говоря уже о более низких и, пожалуй, более сильных иллюзиях, какие у воли наготове всякий миг. Те названные первыми три ступени иллюзии — вообще для натур более благородно оделенных, которые с более глубоким неудовольствием воспринимают бремя и тяжесть существования и неудовольствие которых приходится обманно погашать весьма изысканными раздражителями. Из таких раздражителей и состоит все именуемое культурой, — в зависимости от пропорций, составляющих смесь, мы говорим о культуре по преимуществу *сократической*, или *художественной*, или *трагической*; если же дозволены исторические экземплификации, то культура бывает либо александрийская, либо эллинская, либо буддистская.

Наш современный мир во всем уловлен сетью культуры александрийской, а потому ведает лишь один идеал — вооруженного величайшими силами познания, трудящегося на службе науки *теоретического человека*; Сократ — прообраз и праотец его. Все средства воспитания преследуют у нас именно этот идеал; любое иное существование обязано мучительно пробиваться к свету, двигаясь боковыми путями, — существование хотя и дозволяет-

ся, но не предполагается. В смысле почти уже пугающем образованный человек долгое время обретался здесь лишь в форме ученого; даже и нашим поэтическим умениям довелось развиваться из ученых имитаций, и даже в основном их эффекте — рифме — мы распознаем еще, что наша поэтическая форма возникала из экспериментов с языком не родным, но, собственно говоря, ученым. Сколь непонятным показался бы настоящему греку Фауст, человек современной культуры, сам по себе вполне вразумительный, — Фауст, бурей проносящийся через все факультеты, но ничем не удовлетворяющийся, предающийся магии и дьяволу от тяги к знанию, — Фауст, которого достаточно только ради сравнения поставить рядом с Сократом, чтобы понять, что современный человек начинает предощущать границы сократической радости познания и, находясь в безбрежной пустыне моря знания, уж томится по его берегам. Гете, сказавший однажды Эккерману о Наполеоне: "Дорогой мой, бывает ведь и производительность деяний", — изящно-наивным способом напомнил о том, что нетеоретический человек — это нечто неправдоподобное для современных людей, нечто вызывающее удивление, так что опять же требуется мудрость Гете, чтобы счесть понятной и даже извинительной столь озадачивающую форму существования.

И не станем же скрывать от себя — что только ни скрывается во чреве сократической культуры! Оптимизм, мнящий себя ничем не ограниченным! Только не надо приходить в ужас, когда созреют плоды этого оптимизма, когда общество, пропитанное и окисленное этой культурой до самых нижних своих слоев, начнет содрогаться под напором неистовых желаний и вожделений, когда вера в земное счастье для всех, когда вера в возможность всеобщей культуры знания вдруг обернется угрожающим требо-

ванием всеобщего александрийского земного счастья, заклинанием Еврипидова deus ex machina! Заметьте себе: александрийская культура, чтобы сколько-нибудь прочно существовать, нуждается в сословии рабов, однако в своем оптимистическом воззрении на бытие отрицает необходимость такого сословия, а потому, после того как эффект прекрасных соблазнительных и успокоительных слов о "человеческом достоинстве" и "достоинстве труда" истрачен, постепенно движется к своей жуткой погибели. Нет ничего более страшного, нежели сословие рабов-варваров, привыкших в своем существовании видеть свершенную в отношении его несправедливость, а потому намеревающихся вот-вот приступить к отмщению — и не за себя только, но за все когда-либо жившие поколения людей. Кто же осмелится пред столь грозной бурей твердой душей взывать к нашим поблекшим и утомившимся религиям, которые в самих своих основаниях обратились в религии ученых, так что необходимая предпосылка всякой религии, миф, повсюду парализован и даже в этой области воцарился дух оптимизма, дух, который мы только что назвали зародышем уничтожения нашего общества.

В то время как беда, дремлющая в лоне теоретической культуры, постепенно начинает наводить страх на современного человека и он беспокойно роется в сокровищнице своего опыта в поисках отвращающих опасность средств, не очень-то в них веря, в то время как он начинает, следовательно, предощущать последствия себя же самого, великие, с задатками всеобщности, натуры сумели с невероятной рассудительностью воспользоваться оружием самой же науки, чтобы представить как пределы познания, так и обусловленность его вообще, тем самым решительно отрицая претензии науки на универсальную значимость и всеобщность

целей, — по случаю какового доказательства впервые была распознана лживость представления, какое, придерживаясь принципа причинности, берется изъяснить самую сокровенную сущность вещей. *Канту* и *Шопенгауэру* с их колоссальной храбростью и мудростью далась победа наитруднейшая — победа над скрывающимся в сущности логики оптимизмом, который в свою очередь составляет подоснову нашей культуры. Если оптимизм, опиравшийся на несомненные для него aeternae veritates, верил в то, что все мировые загадки познаваемы и изъяснимы, если он с пространством, временем и причинностью обращался как с абсолютно безусловными законами, наиболее всеобщими по своей значимости, то Кант открыл всему миру, что таковые служат лишь для того, чтобы возвысить до степени единственной и наивысшей реальности просто явление, — творение Майи, — ставя его на место сокровеннейшей истинной сущности вещей и тем самым делая невозможным подлинное познание их, — по выражению Шопенгауэра это значит усыплять спящего ("Мир как воля и представление", I, 498). Осознание этого кладет начало культуре, которую осмелюсь назвать трагической, — важнейший ее признак состоит в том, что место науки как высшей цели заступает мудрость: науки не способны ввести ее в заблуждение своими отвлекающими соблазнами, и она неотступно вглядывается в совокупный образ мира, стремясь с симпатическим чувством любви постичь как свое собственное — великое его страдание. Помыслим теперь себе подрастающее поколение — с бесстрашием во взоре, с героической тягой в колоссальное, помыслим себе смелую поступь этих змеебойц, горделивое дерзание, с которым поворачиваются они спиной к оптимизму и его доктринам расслабленности, дабы "жить решительно" — широко и полно: не-

ужели же должно быть так, чтобы трагический человек этой культуры, самовоспитавшийся для суровости и страха, чтобы не возжелал он нового искусства, искусства метафизического утешения, не возжелал трагедии — подобающей ему Елены — и вместе с Фаустом не воскликнул:

> Неужли же томительнейшей силой
> Я в жизнь не поманю единственный тот образ?

Теперь сократическая культура потрясена с двух концов и лишь с трудом удерживает в дрожащих руках своих скипетр своей непогрешимости, — отчасти из страха перед последствиями самой себя, какие начинает отчетливо предчувствовать, отчасти же потому, что уже не убеждена в вечной значимости своих фундаментов с прежним наивным доверием к себе, — и вот разыгрывается грустный спектакль: пляска ее мысли страстно бросается на все новые и новые фигуры, чтобы заключить их в свои объятья, и внезапно с содроганием отшатывается от них, как Мефистофель от соблазнительнейших Ламий. Это и есть признак "слома", о котором — как о праисконном страдании современной культуры — привык толковать в наши дни всякий: теоретический человек начинает пугаться последствий самого себя и, неудовлетворенный, уж не осмеливается довериться страшному ледоходу существования: в испуге носится он по берегу взад-вперед. Он уже ничего не хочет целиком — ничего из того, чему, как всем вещам на свете, присуща естественная жестокость. Так уж изнежило его оптимистическое разглядывание всего. К тому же он чувствует, что культура, построенная на принципе науки, обречена гибели с той самой минуты, как она начинает становиться *нелогичной*, то есть отступать перед последствиями самой себя. Наше искусство

разверзает пред нами эту всеобщую беду: напрасно примыкать, имитируя их, к великим творческим периодам и личностям, сколько их ни есть, напрасно собирать вокруг современного человека — ему в утешение — всю "мировую литературу", напрасно помещать его среди художественных стилей и художников всех времен, чтобы он, как Адам животным, давал им всем имена, — все равно останется он вечно алчущим: "критик" без радости и силы, александрийский человек, в сущности же библиотекарь и корректор, слепнущий и околевающий от книжной пыли и опечаток.

19

Внутреннее наполнение этой сократической культуры не обозначить точнее, как назвав ее *культурой оперы*, — ибо в этой области культура с редкой наивностью высказалась относительно воления своего и познания — нам на удивление, если только сопоставить генезис оперы и факты ее развития с вечными истинами аполлинийского и дионисийского. Напомню прежде всего о возникновении stilo rappresentativo и речитатива. Мыслимо ли — исключительно овнешненная и неспособная к благоговению оперная музыка была с восторженной благосклонностью воспринята и взлелеяна, словно возрождение всякой истинной музыки, той самой эпохой, из лона которой только что вышла несказанно возвышенная и священная музыка Палестрины? А с другой стороны — кто станет возлагать ответственность за столь бурно распространявшееся увлечение оперой лишь на флорентийские кружки с их жаждой роскошных развлечений, и на драматических певцов с их тщеславием? Что в ту же самую эпоху и в том же

самом народе рядом с величественными сводами гармоний Палестрины, воздвигало каковые все вместе взятое христианское средневековье, пробудилась страсть к полумузыкальному говору, это я могу объяснить себе лишь *внехудожественной тенденцией*, действовавшей в самой сущности речитатива.

Если слушателю угодно отчетливо слышать слова пения, то певец удовлетворит его тем, что будет скорее говорить, чем петь, заостряя патетическую выразительность своего полупения: заостряя пафос, он облегчает понимание слов и преодолевает оставшуюся половину музыки. И вот какая опасность грозит ему теперь — вдруг он не ко времени отдаст предпочтение музыке, отчего немедленно потерпят крах пафос речи и отчетливость слов, — между тем ведь как певец, с другой стороны, постоянно ощущает влечение к тому, чтобы разряжаться музыкально и во всем блеске виртуозности являть свой голос. Тут ему на подмогу и приходит "поэт", предоставляющий ему немало поводов к лирическим восклицаниям, повтору слов и фраз и т. д., — во всех подобных местах певец отдыхает, позабыв о словах. Такая заключающаяся в сущности stilo rappresentativo смена аффективно-проникновенной и лишь вполовину пропеваемой речи и вполне выпеваемых восклицаний-междометий, эти быстро чередующиеся усилия воздействовать то на понятия и представления, то на музыкальную основу слушателя есть нечто столь ненатуральное и в равной мере внутренне противоречащее художественным влечениям как дионисийского, так и аполлинийского, что отсюда можно заключить о внеположном любым художественным инстинктам происхождении речитатива. Согласно такому описанию речитатив следует определять как смешение эпического и лирического исполнения, причем не как внутренне постоянное по своему соста-

ву смешение, чего и вообще нельзя достичь при полном различии смешиваемых вещей, а как самую внешнюю и поверхностную мозаичную конглютинацию — ничего подобного никогда не обнаружить ни в природе, ни в опыте. *Но не так разумели дело изобретатели речитатива*; они, а вместе с ними и весь их век, напротив, думают, что в этом stilo rappresentativo получает свое разрешение тайна античной музыки, которой только и объясняется колоссальное воздействие Орфея, Амфиона, а также и греческой трагедии. Считалось, что новый стиль вновь пробудил к жизни самую действенную на свете музыку — древнегреческую; а поскольку гомеровский мир всеми, и в народе тоже, воспринимался как *прарсконный мир*, то теперь можно было предаваться мечтаниям о том, что человечество возвращается к своим райским истокам, когда музыка необходимо наделена была непревзойденной чистотой, мощью и невинностью, о чем поэты столь трогательно повествовали в своих пасторалях. Тут мы бросаем взгляд вовнутрь сокровеннейшего становления по-настоящему современного художественного жанра, оперы, — могучая потребность силой вызывает к жизни искусство, однако это потребность неэстетического свойства — томление по идиллии, вера в доисторическое существование благого человека-художника. Речитатив и почитался все равно что новооткрывшимся языком этого первобытного человека, — опера вновь обретенной землей этого благого на героический или на идиллический лад существа, которое в то же самое время во всех своих действиях следует естественному художественному влечению, которое, когда ему надо что-то сказать, по крайней мере что-нибудь возьмет да и пропоет, которое, если уж оно хотя бы чуточку взволновано, не преминет запеть в полный голос. Для нас сейчас безразлично, что этим но-

восозданным образом человека-райского художника гуманисты того времени боролись со старинным церковным представлением о павшем и заблудшем человеке, так что оперу следует разуметь как оппозиционный догмат, утверждающий благость человека, — вместе с чем было обретено и средство утешения против пессимизма, к чему, при кошмарной неустойчивости всех отношений того времени, чувствовали сильное побуждение как раз серьезно мыслившие люди тех дней. Нам довольно того, что мы распознали: все волшебство, а вместе с тем и весь генезис новой формы искусства заключались в удовлетворении совершенно неэстетической потребности — в оптимистическом возвеличивании человека как такового, в постижении праисконного человека как благого от природы художника, — вот принцип оперы, который постепенно преобразовался в угрожающее, ужасающее *требование*, которое мы уже не можем не расслышать перед лицом социалистических движений современности. "Благой прачеловек" требует своих прав — вот ведь райские перспективы!

Присовокуплю к сказанному и еще одно столь же отчетливое подтверждение моего взгляда, что опера построена на тех же принципах, что и наша александрийская культура. Опера рождена теоретическим человеком, критиком-любителем, а не художником, — один из самых озадачивающих фактов во всей истории искусств. Первым делом разуметь слово — требование слушателей отнюдь не музыкальных: тогда возрождения музыки можно ждать лишь при условии, что кто-нибудь откроет такой способ пения, при котором текст будет распоряжаться контрапунктом, как господин слугой. Ибо слова будто бы настолько же благороднее сопровождающей их гармонической системы, насколько душа благороднее тела. Связь музыки, образа и слова и

определялась на первых порах становления оперы такими грубо-неотесанными, немузыкальными и непрофессиональными взглядами; в духе подобной эстетики аристократические кружки флорентийских любителей и предприняли свои первые эксперименты с помощью певцов, которым покровительствовали. Художественно бессильный человек производит некую разновидность искусства просто оттого, что он — нехудожественный человек как таковой. Он ничего не подозревает о дионисийских глубинах музыки, а потому в stilo rappresentativo превращает наслаждение музыкой в рассудочную словесную и звуковую риторику и в сладострастие вокальных манер; он не способен созерцать видения, а потому принимает на службу декораторов и машинистов сцены; не умея постичь подлинную сущность художника, он по манию волшебства творит образ "художественного прачеловека" на свой собственный вкус — человека, который в порыве страсти поет и говорит стихами. В своих мечтах он переносится в такие времена, когда достаточно испытывать страсть, чтобы порождать на свет песнопения и стихи, — так, как если бы аффект был когда-либо в состоянии создавать нечто художественное. Предпосылкой оперы служит неверный взгляд на художественный процесс — идиллическая вера в то, что всякий чувствующий человек — художник. В духе этой веры опера — это выражение любительства в искусстве, любительства, диктующего свои законы с присущим теоретическому человеку светлым оптимизмом.

Если бы нам было желательно подвести под одно понятие оба охарактеризованных представления, что проявились в пору возникновения оперы, то нам осталось бы говорить лишь об *идиллической тенденции оперы* — причем мы пользовались бы способом выражения и объяснениями Шиллера. Либо, говорит Шиллер,

природа и идеал — это предмет печали, коль скоро первая изображается утраченной, второй — недостижимым. Либо же то и другое — предмет радости, поскольку они изображаются реальными. Первое дает элегию в более узком, второе — идиллию в предельно широком значении слова. Тут и следует незамедлительно обратить внимание на общий признак двух этих представлений в генезисе оперы — идеал не изображается как недостижимый, природа не ощущается как утраченная. Согласно тому ощущению, было такое праисторическое время, когда человек возлежал на груди природы и при всей своей естественности одновременно уже достиг в своей райской благости и в своем художничестве самый идеал человечества, — от какового праисторического человека мы все будто бы и происходим, оставаясь его образом и подобием; разве что нам осталось отбросить еще коечто из своего, чтобы вновь узнать в самих себе этого праисторического человека, добровольно расставшись с излишней ученостью, с чрезмерным богатством культуры. Человек Ренессанса, человек образованный, так и дал вести себя назад в унисон природы и идеала, в идиллическую действительность — посредством оперной имитации греческой трагедии. Он воспользовался таковой, как Данте — Вергилием, чтобы тот довел его до врат Рая, откуда зашагал еще и дальше и от имитации высочайшей из художественных форм греков перешел к "восстановлению всего" — к воспроизведению изначального художественного мира человека. Что ж за непоколебленность благодушествования в этих дерзновенных устремлениях — в самом лоне теоретической культуры! — и все только от утешительной веры в то, что "человек в себе" есть вечно добродетельный оперный герой, вечно распевающий или наигрывающий на флейте пастушок, который в конце кон-

цов все равно вновь найдет себя как такового, если даже он когда-то на какое-то время и утратил сам себя: все только плод оптимизма, который из глубин сократического миросозерцания восходит ввысь столпом соблазнительно-сладостных ароматов.

Итак, в чертах оперы запечатлелась отнюдь не элегическая боль вечной утраты, а скорее радость вечного обретения, приятное наслаждение идиллической действительностью — ее по меньшей мере можно в любой момент представлять себе реальной; причем едва ли хотя бы подозревали тут, что эта мнимая действительность не более, чем фантастически-нелепая и неловкая возня, при виде которой всякий способный измерить ее ужасной суровостью подлинной природы, сопоставив с по-настоящему первобытными сценами исторических начал человечества, должен был бы громко воскликнуть: "Прочь, призрак!" И несмотря на это обманулся бы всякий, кто подумал бы, что такую безделку, как опера, можно прогнать как привидение, просто окрикнув громким голосом. Тот, кто захотел бы уничтожить оперу, должен был бы вступить в бой с александрийской светлой радостью, что столь наивно высказывается в ней о своем любимом представлении, будучи, в сущности, ее подлинной художественной формой. А что же самому-то искусству ждать от действия такой формы искусства, истоки которой вообще не лежат в эстетической сфере, а которая лишь тайком прокралась в художественную область искусства из полуморальной сферы и лишь изредка способна обмануть нас на счет своего незаконного происхождения? Какими соками питается паразитическая оперность, если не соками подлинного искусства? Не должны были бы мы заподозрить тут, что пока это искусство продолжает соблазнять нас, льстя нам александрийскими художествами, самая высокая и подлинная — та, какую мы по пра-

ву назовем истинной, — задача искусства — избавлять взор наш от ужасов ночи и целительным бальзамом кажимости спасать субъект от судорожных движений воли — вырождается тут в пустую, рассеивающую тенденцию забавлять и развлекать? Что делается с вечными истинами дионисийского и аполлинийского, когда стили смешиваются так, как показал я на примере stilo rappresentativo? когда в музыке видят служанку, а в тексте господина, когда музыку сравнивают с телом, а слово с душою? когда высшую цель в лучшем случае усматривают в перифразах звукописи, как когда-то в новоаттическом дифирамбе? когда музыка оказывается совершенно чуждой своему подлинному достоинству — достоинству зеркала мира, так что остается ей лишь одно — становиться рабыней явления и подражать формам явлений, возбуждая поверхностное удовольствие игрою линий и пропорций? Для строгого рассмотрения все это роковое влияние оперы на музыку буквально совпадает со всем развитием современной музыки; оптимизму, который угнездился в генезисе оперы и в существе той культуры, что репрезентируется оперой, удалось с устрашающей поспешностью совлечь с музыки ее дионисийское предназначение и напечатлеть на ней характер развлекательства, игры формами, — с такой переменой сопоставима разве что метаморфоза человека Эсхилова в светло-радостного александрийца.

Если же однако мы по праву связали исчезновение дионисийского духа с бросающимся в глаза, но только необъяснимым превращением и вырождением греческого человека, то какие же надежды должны вновь проснуться в нас при появлении самых верных предзнаменований иного, *обратного — процесса постепенного пробуждения дионисийского духа* в нашем мире! Невозможно, чтобы божественная сила Геракла вечно прозябала в роскошном

служении Омфале. Из дионисийской основы немецкого духа вышла наружу такая мощь, у которой нет ничего общего с исконными предпосылками сократической культуры, которую не объяснить и не извинить ими, которая, напротив, воспринимается этой культурой как пугающе-неизъяснимое, как сверхмогуче-враждебное, — такова *немецкая музыка*, как должно разуметь ее нам по преимуществу на ее могучем солнечном пути: от Баха к Бетховену, от Бетховена к Вагнеру. Что сократизму наших дней, падкому до познания, и в самом благоприятном для него случае поделать с этим демоном, поднимающимся из непостижимых глубин? Ни зигзаги и арабески оперной мелодии, ни арифметический расчет фуги, ни диалектика контрапункта — ничто не дает формулы, трижды могучий свет которой мог бы покорить и заставить заговорить этого демона. Что за зрелище! — наши эстетики, с сачком "красоты" в руках, носятся за резвящимся перед ними в непостижимой жизненности своей гением музыки, пытаясь прихлопнуть и поймать его и совершая при этом такие телодвижения, которые не стоит ценить ни по законам вечной красоты, ни по законам возвышенного. Стоит разок посмотреть на этих покровителей музыки живьем и сблизи, — когда неустанно вопят они свое: "Красота! Красота!", — что? выглядят ли они при этом взращенными в лоне красоты баловнями и любимыми чадами природы или, быть может, они скорее ищут форму, которая бы лживо прикрыла их неотесанность, и эстетический предлог для своей бесчувственной трезвенности, — думаю при этом, например, об Отто Яне. Но перед немецкой музыкой поосторожнейка, лжец-лицемер, ибо как раз она во всей нашей культуре есть честный, чистый, очищающий дух пламенеющий, от которого и к которому, словно по учению великого Гераклита Эфесского,

движутся по двойной орбите все на свете вещи: все, что именуем мы ныне культурой, образованием, цивилизацией, — все это должно будет предстать в свое время пред неподкупным судиею Дионисом.

Если же мы вспомним вслед за тем, что для духа *немецкой философии*, изливающегося из того же источника благодаря Канту и Шопенгауэру, сделалось возможным уничтожить самодовольную радость существования научного сократизма — в силу доказательства его границ, если мы вспомним, что вследствие этого доказательства приступили к более глубокому и серьезному рассмотрению этических вопросов и искусства, к рассмотрению, которое мы можем прямо назвать не чем иным, как постигаемой в понятиях *дионисийской мудростью*, — на что указывает мистерия единства немецкой музыки и немецкой философии, как не на новую форму существования, о содержании которой мы, предчувствуя, можем что-либо узнать лишь прибегая к ее эллинским аналогиям? Ибо для нас, стоящих на границе двух различных форм существования, эллинский прообраз сохраняет ту неизмеримую ценность, что в нем запечатлелись все переходы к классически-дидактической форме, все связанные с ними бои, — только что мы переживаем великие эпохи эллинства словно бы в *обратном* порядке, аналогично им, и, к примеру, в наши дни движемся из александрийской эпохи назад в период греческой трагедии. При этом в нас живо ощущение, что рождение века трагедии означает для немецкого духа лишь возвращение к самому себе, блаженство самообретения, — после того как колоссальные, внедрявшиеся извне силы надолго принудили рабски следовать своим формам того, кто пребывал в беспомощном варварстве формы. И только теперь он, возвращаясь к праисконному источнику своего суще-

ства, может осмеливаться смело и свободно шагать на виду у всех народов и обходясь без помочей романской цивилизации, — если только сумеет он упорно и не покладая рук учиться у того народа, даже учиться у которого уже есть великая слава и редкий знак отличия, — у греков. А нуждались ли мы когда-либо в этих возвышенных наставниках более, нежели сейчас, когда переживаем мы *возрождение трагедии* — с риском не знать, откуда она идет, и не уметь истолковать, куда же она ведет?

20.

Хорошо бы когда-нибудь взвесить на глазах у неподкупного судии, в какие времена и в лице каких мужей немецкий дух наиболее энергично боролся за то, чтобы учиться у греков; и если мы уверенно допускаем, что единственная в своем роде хвала должна быть воздана Гете, Шиллеру и Винкельману с их благороднейшей борьбой за воспитание, то все же к сказанному надлежало бы прибавить, что с того времени и после самых первых воздействий той борьбы стремление следовать по тому же пути к образованию и к грекам непостижимым образом становилось все слабее и слабее. Не следует ли нам сделать отсюда вывод о том, — чтобы уж совсем не отчаяться в немецком духе, — что в каком-то из главных моментов и тем славным бойцам тоже не удалось проникнуть в самую сердцевину эллинства — так, чтобы заключить прочный союз любви между культурой немецкой и культурой греческой? Так что, наверное, неосознаваемое постижение недостающего даже и в более серьезных натурах возбуждало робкие сомнения, можно ли пойти по этому пути образования дальше сво-

их предшественников и можно ли вообще достигнуть цели, идя по нему. Вот почему мы и видим, что с той поры суждение о ценности греков для воспитания очень и очень настораживающим образом вырождается; тон сострадательного превосходства доносится из самых разных полевых станов духа — духа истинного и ложного; с другой стороны, и лишенное всякого влияния прекраснодушное краснобайство забавляется "греческой гармонией", "греческой красотой", "греческой светлой радостью". И как раз в тех самых кругах, достоинством которых могло бы стать постоянное черпание из греческого русла — на благо немецкого воспитания, в кругах преподавателей высших образовательных заведений, лучше всего умеют вовремя и удобно свести свои счеты с греками, нередко до полного скептического отказа от эллинского идеала и до полного извращения подлинного смысла занятий древностью. Кто в этих кругах еще не вполне исчерпал свои силы, занимаясь надежной корректировкой древних текстов или, как естествоиспытатель, рассматривая под микроскопом их язык, тот, быть может, и старается освоить греческую древность, наряду со всеми прочими древностями, "исторически", однако во всяком случае в согласии с методами современной образованной историографии и с ее миной превосходства на лице. Если вследствие этого собственная воспитательная сила учебных заведений более высоких ступеней никогда еще не была столь жалка и слаба, как в наши дни, если "журналист", бумажный раб-поденщик, уже одержал свою победу над преподавателем высших заведений и последнему не остается ничего иного, кроме метаморфозы, не раз уж пережитой, а именно — тоже, как высший образованный мотылек, порхать в тонах журналиста, с привычным для этой сферы "легким изяществом", — с каким же мучительным смяте-

нием должны так воспитанные пялить в такую эпоху глаза на феномен, какой и уразуметь можно, пожалуй, лишь по аналогии, из глубочайших основ непостигнутого поныне эллинского гения, — на новое пробуждение дионисийского духа, на новое рождение трагедии? Не бывало другого художественного периода, когда так называемое образование и подлинное искусство противостояли бы друг другу с такой отчужденностью и неприязнью, как сегодня. Мы понимаем, почему столь слабосильное образование ненавидит подлинную культуру, ибо оно боится погибнуть от нее. Но не означает ли это, что целая разновидность культуры, а именно культура сократически-александрийская, изжила себя, коль скоро уж она завершается столь изящно-тоненьким кончиком, как нынешнее образование! Если уж таким героям, как Шиллер и Гете, не удалось проломить зачарованные врата, ведущие в волшебную гору эллинства, если и самые мужественные их прорывы не достигли большего, нежели тот полный томления взгляд, какой гетевская Ифигения посылает на родину из Тавриды, через моря, на что же надеяться эпигонам этих героев, если только не откроются врата сами собою, внезапно, и с совсем другой стороны, вовсе и не затронутой усилиями прежней культуры, — если не откроются они сами под мистические звучания трагической, вновь пробужденной музыки.

Пусть никто не пытается подорвать нашу веру в возрождение эллинской древности, — оно еще предстоит, — ибо в нем, и только в нем видим мы единственную надежду на обновление и очищение немецкого духа огненными чарами музыки. Что бы еще назвать нам способное пробудить в нас утешение на будущее, при таком бессилии и запустении нынешней культуры? Тщетно отыскивать взглядом хотя бы один мощный узловатый корень, хотя

бы один клочок здоровой, плодородной земли, — повсюду пыль, песок, оцепенение, изнеможение. И тут я, безутешно одинокий, не смог бы выбрать для себя символа лучшего, нежели рыцарь со смертью и дьяволом, каким нарисовал его нам Дюрер, — рыцаря в доспехах с каменным жестким лицом, который знает, как совершать ему свой путь страха одному с конем и псом, не смущаясь своих жутких попутчиков, но и без малейшей надежды. Таким дюреровским рыцарем был наш Шопенгауэр: не было у него надежд, зато желал он истины. Нет ему равных. —

Но как же нежданно переменяется мрачная пустыня нашей утомленной культуры, как только коснется ее дионисийское волшебство! Вихрь бури поднимает с земли все отжившее, гнилое, разбитое, запущенное, взвивает все это в воздух, и рыжим облаком пыли, словно коршун добычу, уносит в облака. В замешательстве ищут наши взоры внезапно сгинувшее с глаз: ибо то, что видят они, словно из ямы вознеслось в золото света, — так полнокровно, и жизненно, и зелено, и так томительно-безмерно. И среди всего этого безмерного изобилия жизни, страданий, радостей, в возвышенном восхищении восседает трагедия, и она вслушивается в пение, меланхолическое и доносящееся издалека, а в нем рассказ о праматерях бытия, их же имена — Видимость, Воля, Беда. — Да, друзья мои, веруйте со мной в дионисийскую жизнь и в возрождение трагедии. Прошло время сократического человека: возложите на себя венки из плюща, возьмите в руки тирсы, и не удивляйтесь, если тигр и пантера, ласкаясь, улягутся у ваших ног. Теперь-то Вы и должны быть трагическими, ибо спасетесь. Вам предстоит сопровождать Диониса в его славном шествии из Индии в греки! Вооружайтесь — жестоким будет бой, но веруйте в чудеса вашего бога!

21.

От тонов увещевания соскальзывая назад к настроению, какое приличествует созерцательному, повторю: лишь у греков можно поучиться тому, что может значить для сокровеннейшего жизненного основания народа столь чудесно-внезапное пробуждение трагедии. В битвах с персами сражается народ трагических мистерий, и наоборот: народ, что вел эти войны, нуждается в трагедии — необходимом ему целебном питье. Кто бы именно от этого народа, на протяжении нескольких поколений возбуждавшегося до глубины души судорожными движениями дионисийского демона, стал ждать равномерно-мощного излияния простейшего гражданского чувства, самых естественных инстинктов домашнего очага, изначально-мужественной радости боя? Ведь как только дионисийские побуждения получают хоть сколько-то значительное распространение, всегда можно наблюдать, что дионисийское избавление от пут индивидуальности первейшим образом ощущается в ущемлении политических инстинктов, доходящем до степени полного равнодушия и даже враждебности к ним, — столь же верно, с другой стороны, что тот же Аполлон, который полагает начало государств, одновременно есть и гений principii individuationis, а государство и чувство родины никогда не обходятся без утверждения индивидуальной личности. От оргиазма есть только один путь для народа — к индийскому буддизму, который и нуждается в тех редкостных состояниях экстаза, возвышающих над пространством, временем и индивидом, — иначе и вообще не снести его с его тягой в ничто, — экстатические же состояния в свою очередь требуют философии, которая учит преодолевать неописуемую безрадостность промежуточных состоя-

ний известным представлением. Столь же неминуемо народ, признавший безусловную значимость политических инстинктов, попадает в колею самой поверхностной светскости, — самое великолепное и столь же устрашающее выражение таковой — римский imperium.

Грекам, поставленным в пространство между Индией и Римом и подталкиваемым к соблазнительному выбору, удалось изыскать к тем двум еще и третью форму в классической чистоте ее, — правда, не для того, чтобы долго пользоваться ею, зато для бессмертия. Ибо любимцам богов суждено умирать рано, — это верно всегда и во всем, но только верно и то, что они живут потом вечно, с богами. От благороднейшего материала нельзя требовать прочности и долговечности кожи: так, дебелая стойкость римского национального влечения по всей вероятности не относится к числу непременных предикатов совершенства. Если же мы спросим, благодаря какому целительному средству для греков — в их великую эпоху, при столь необычайной мощи их дионисийских и политических влечений — стало возможным не исчерпать себя ни экстатическим брожением ума, ни изнуряющей погоней за мировым могуществом и всемирной славой, но достичь лишь великолепного соединения, — только пылкое и настраивающее на созерцательность вино обладает подобным букетом, — то мы все же должны помнить о колоссальной мощи трагедии: она возбуждает, она очищает всю народную жизнь, она же дает и разрядиться; высочайшую ценность трагедии мы сможем предощутить лишь тогда, когда предстанет она пред нами — суммой всех профилактических целительных сил, как у греков, посредницей между всеми и наиболее сильными и — как таковые — роковыми свойствами народа.

Трагедия впитывает в себя величайший музыкальный оргиазм, так что она — как у греков, так и у нас, — попросту доводит до совершенства музыку, но тогда ставит рядом с нею трагический миф и трагического героя: он же, подобно могучему титану, взваливает тогда на свои плечи весь дионисийский мир, снимая с нас его бремя, в то время как, с другой стороны, она же, в лице трагического героя, избавляет нас и от ненасытного стремления к этому существованию и дланью остерегающей указует, напоминая нам о них, на иное бытие и высшее удовольствие, к чему и готовит нас борющийся герой — гибелью своей, не своими победами. Между универсальной значимостью музыки и дионисийски-восприимчивым слушателем трагедия ставит возвышенное подобие-притчу — миф, создавая видимость, будто музыка — всего лишь наивысшее средство изображения, оживляющее пластический мир мифа. Положившись на такой благородный обман, трагедия может тогда уже приводить члены своего тела в движение, пускаясь в дифирамбический пляс, и отдаваться оргиастическому чувству свободы, каким никогда не могла бы упиваться музыка как таковая, не будь того самого обмана. Миф хранит нас пред музыкой, ей же равным образом предоставляет высшую свободу. За это музыка, отдаривая миф, наделяет его столь проникновенной и убедительной метафизической значительностью, какой, без незаменимой подмоги с ее стороны, никогда бы не сумели добиться слово и образ; а в особенности же именно благодаря музыке трагического зрителя обуревает твердое предощущение высшего удовольствия, путь к которому пролегает через гибель и уничтожение, так что, кажется, слышит он, будто сокровеннейшая пропасть вещей внятно говорит ему.

Если последними фразами я сумел придать лишь предварительное, вразумительное не для многих выражение этому нелегкому представлению, то как раз на этом месте я не могу не побудить своих друзей к новым, повторным попыткам и не просить их приготовиться к познанию общего положения на одном примере, заимствованном из нашего совместного опыта. Однако, приводя свой пример, я не могу считаться с теми, кто пользуется образами сценических действий, словами и аффектами действующих лиц, чтобы с помощью всего этого подойти поближе к музыкальному ощущению, ибо все эти люди не говорят на языке музыки как на родном, а потому, невзирая на всю оказываемую им помощь, успевают дойти лишь до преддверий музыкальной перцепции, и не дано им касаться сокровеннейших святынь ее, — некоторые же, как, например, Гервинус, не доходят и до преддверий. Нет, лишь к тем обращаюсь я, кто состоит в родстве с музыкой, обладает в ней как бы своим материнским лоном и со всеми вещами сообщается лишь как бы неосознанно через посредство музыки. К этим подлинным музыкантам я и обращаюсь с вопросом: могут ли они помыслить себе человека, который был бы в состоянии воспринять третье действие "Тристана и Изольды" без поддержки со стороны слова и образа, просто как колоссальных размеров симфоническое построение, не сорвав дыхания, когда бессильно повиснут, судорожно расслабившись, все крылья их души? Человек, который прильнет своим слухом к сердечной сумке мировой воли и почувствует, как отсюда то громыхающим потоком, то тончайшим, сыплющим водяную пыль ручейком растекается по артериям мира неукротимая жажда существования, — неужели же этот человек не будет стремительно-внезапно разбит в куски? И он снесет это, — находясь в жалкой стеклянной оболоч-

ке человеческой индивидуальности, внимать отзыву бессчетных воплей удовольствия и страдания, доносящихся из "бескрайнего простора мировой ночи": и не пустится он, неудержимый в своем беге, на свою праисконную родину под эти пастушьи хороводы метафизики? Однако, если такое творение может быть воспринято как целое, и без того чтобы отрицалось индивидуальное существование, и если такое создание может быть создано, и без того чтобы был раздавлен создатель его, — где же взять нам разрешение такого странного противоречия?

Тут-то между нашим наивысшим музыкальным возбуждением и самой музыкой и вклиниваются трагический миф и трагический герой — в сущности лишь в качестве притчи-подобия наиуниверсальнейших фактов, о которых прямо говорить способна одна только музыка. Однако, воспринимай мы все как чисто дионисийские существа, миф в качестве такого подобия был бы совершенно лишен всякого воздействия на нас и оставался бы в полном пренебрежении где-то в стороне от нас, не в силах ни на мгновение отвратить нас от того, чтобы мы предавались своим слухом отзыву universalium ante rem. Но на этом месте, словно проливая на нас целительный бальзам блаженного обмана, вырывается на поверхность *аполлинийская* сила, направленная на восстановление индивида, уже почти взорванного изнутри: вдруг начинает представляться нам, будто мы видим одного лишь Тристана, неподвижно лежащего на земле, — он глухо спрашивает себя: "Напев старинный, что ж меня он будит?" И вот то, что прежде казалось нам беззвучным вздохом, доносящимся из самого средоточия бытия, теперь будто бы говорит нам лишь одно — "пустынно море". И вот нам только что мнилось, будто мы бессильно испускаем дух, судорожно расслабляя члены своих чувств,

так что лишь совсем немногое связывало нас с этим существованием, как вдруг мы слышим и видим одного лишь смертельно раненного и все еще не умирающего героя с его полным отчаяния восклицанием: "Томиться! Томиться! Умирая, томиться, томясь, не умирать!" И если прежде, после такой безмерности и сверхсчетности изнуряющих мук, ликующий напев рожка словно резал нас по сердцу, то теперь между нами и этим "ликованием в себе" встает Курвенал с его кликами радости — он обращен лицом к кораблю, на каком плывет Изольда. Сколь бы мощно ни вторгалось в нашу душу сострадание, в известном смысле это же сострадание и спасает нас от праисконного страдания мира, подобно тому как миф, этот образ-подобие, спасает нас от непосредственного созерцания наивысшей мировой идеи, подобно тому как мысль и слово спасают нас от неприглушенного потока бессознательной воли. Благодаря аполлинийскому обману во всем его великолепии нам чудится, будто само царство звучаний предстает перед нами как пластический мир, так, как если бы и судьба Тристана и Изольды была изваяна и сформована в этом царстве звуков как самом тонком и податливом материале выражения.

Так аполлинийское вырывает нас из дионисийской всеобщности и восхищает нас индивидуальными образами, — к ним привязывает оно порывы нашего сострадания, ими удовлетворяет наше чувство красоты; оно проводит мимо нас, одно за другим, образы жизни и побуждает нас схватывать мыслью содержащееся в них жизненное ядро. Колоссальным весом образа, понятия, этического учения, возбужденного в нас чувства симпатии — всем этим аполлинийское возносит человека над его оргиастическим самоуничтожением и, обманывая его на предмет всеобщности

дионисийского совершения, уносит прочь, увлекая к заблуждению, будто видит он отдельный мировой образ, например Тристана и Изольду, и будто *через посредство музыки* он должен лишь лучше и проникновеннее *видеть* все. На что только не способны целительные чары Аполлона, если они же сами могут возбуждать в нас обманчивое впечатление, будто дионисийское, состоя на службе аполлинийского, в силах множить его воздействие, будто музыка — это по существу своему лишь искусство изображения аполлинийского содержания?

При той предустановленной гармонии, какая существует между драмой в ее завершенности и музыкой, драма достигает наивысшей и для словесной драмы вообще недоступной степени зримости. Подобно тому как все живые фигуры сцены, ведущие свои самостоятельные мелодические линии, упрощаются перед нами до отчетливости одной линии-дуги, так совокупность этих линий звучит в смене гармоний, самым ненавязчиво-тонким образом симпатизирующих волнующему событию, происходящему на сцене: в этой смене отношения вещей становятся непосредственно внятны для нас — чувственно внятны и никоим образом не абстрактны, и только в этой же смене гармоний мы постигаем, что лишь в таких отношениях и открываются для нас во всей их чистоте как сущность характера, так и сущность мелодической линии. И если музыка таким путем принуждает нас видеть все — больше обычного, проникновеннее обычного, — и, словно тончайшую паутину, ширит пред нами сценические события, то мир сцены оказывается столь же бесконечно расширенным, сколь и освещенным изнутри для нашего взгляда — одухотворенного, обращенного вовнутрь. А поэт слов — что мог бы предложить он нам сопоставимого с этим, если внутреннего расширения зримо-

го мира сцены и внутренней яркости его он старается достичь лишь косвенным путем, при помощи гораздо менее совершенного механизма? Если же и музыкальная трагедия тоже присовокупляет к себе слово, то все же рядом с ним она может поставить и подоснову, и родной очаг слова, проясняя для нас само становление слова, начиная с внутреннего, сокровенного.

Однако обо всем описанном здесь процессе следовало бы с той же определенностью сказать, что все это — лишь полная великолепия кажимость, лишь упомянутый выше аполлинийский *обман*, воздействие которого призвано освободить нас от бремени дионисийского — его натиска, его чрезмерного преизбытка. Ведь в сущности отношение музыки к драме — прямо противоположное: музыка — настоящая идея мира, драма — лишь отблеск ее, лишь обособленная игра теней ее. Тождество мелодической линии и живой человеческой фигуры, тождество гармонии и характерных для каждой фигуры отношений — оно истинно, но в смысле прямо противоположном тому, какое могло почудиться нам при созерцании музыкальной трагедии. Как бы ни приводили мы в движение фигуру, как бы ни оживляли и ни освещали ее изнутри, все равно она останется лишь явлением, от которого никакой мост не ведет к истинной реальности, к сердцу мира. Однако музыка вещает из недр этого сердца; и бессчетные явления любого рода могли бы проходить перед нами под звуки той же самой музыки, и они никогда не исчерпали бы существа ее, вечно оставаясь лишь овнешненными отражениями ее. Противоположностью же души и тела — распространенным и вполне ложным представлением — и вообще ничего не объяснишь и только все запутаешь в сложных отношениях музыки и драмы; но только нефилософическая грубость этого противоположения неведомо отче-

го сделалась у наших эстетиков охотно исповедуемой статьею веры, между тем как что до противоположности явления и вещи в себе, то тут они не учились ничему или, быть может, по причинам столь же неведомым, не желали ничему научиться.

Если из нашего анализа следует, что аполлинийское в трагедии благодаря своему обману одержало полнейшую победу над дионисийским праэлементом музыки, воспользовавшись последней для достижения своих целей, а именно величайшего прояснения драмы, то к сказанному надлежало бы присовокупить важное ограничение: в самом что ни на есть существенном моменте этот аполлинийский обман прорван и уничтожен. Драма, что с внутренней яркостью и отчетливостью ширит перед нами, с помощью музыки, свои движения и фигуры, — так, как если бы мы видели ткань, которая возникает у нас на глазах на ткацком станке, с его чередою мгновенных толчков-вздрагиваний в сторону верха и низа, — драма как целое достигает воздействия, что лежит *по ту сторону всех аполлинийских художественных воздействий.* В совокупном воздействии трагического перевес вновь на стороне дионисийского; трагедия завершается звучанием, которое никогда не раздастся со стороны царства аполлинийского. А тем самым аполлинийский обман и оказывается тем, что он есть: пока длится трагедия, на собственно дионисийское воздействие ее постоянно опускается пелена, между тем как дионисийское в трагедии столь сильно, что в конце оттесняет аполлинийскую драму в ту сферу, где сама она начинает изрекать дионисийскую мудрость, отрицая как самое себя, так и свою аполлинийскую зримость. Так что действительно трудное отношение аполлинийского и дионисийского в трагедии следовало бы представить символом братского союза двух божеств: Дионис говорит на языке

Аполлона, Аполлон же под конец — на языке Диониса, вместе с чем и достигается наивысшая цель трагедии — и искусства вообще.

22.

Пусть внимательный друг наглядно представит себе воздействие истинной музыкальной трагедии — чисто и неслиянно, в согласии со своим опытом. Полагаю, что описал феномен ее воздействия по двум направлениям так, что он сумеет теперь дать истолкование своему собственному опыту. А именно, он вспомнит, что в отношении к мифу, движущемуся перед ним, чувствовал себя возвышенным до своего рода всеведения, как если бы разрешающая сила его глаз не останавливалась перед поверхностью, но проникала и в глубину, и как если бы он теперь, с помощью музыки, видел волнение волн, борьбу мотивов, набухающий поток страстей — видел как бы зримо-чувственно, наподобие полноты живых движений линий и фигур, в силу этого погружаясь в едва приметные тайны неосознаваемых веяний. Если же он и сознает при том величайшее возрастание своих направленных на наглядность и просветление влечений, то он с той же определенностью чувствует, однако, что длинный ряд аполлинийских художественных воздействий все же *не* порождает то исполненное счастья пребывание в чуждом воле созерцании, какое производят в нем своими созданиями пластический художник и эпический поэт, то есть аполлинийские, собственно говоря, художники, — достигаемое в созерцании оправдание мира individuationis: вершину и сумму аполлинийского искусства. Он видит просветленный мир

сцены и все же отрицает его. Он видит перед собою, в эпической отчетливости и красоте, трагического героя, и все же радуется его уничтожению. До сокровеннейших глубин разумеет он происходящее на сцене и все же рад бежать в непостижимое. Он чувствует, что деяния героя получают свое оправдание, и все же тем более возвышен душой, когда деяния эти ведут к уничтожению совершившего их. Страдания, какие предстоят герою, приводят его в содрогание, однако он предощущает в них еще более высокое, куда как могучее удовольствие для себя. Он видит больше и глубже, чем когда-либо, и все же желает себе ослепнуть. Откуда бы выводить нам это чудесное самораздвоение, это обламывание острого кончика аполлинийского, если не из чар *дионисийского*: до крайности возбуждая аполлинийские движения души — но по видимости, — эти чары способны поставить на службу себе даже и такое преизбыточествование аполлинийской силы. *Трагический миф* можно разуметь лишь как образное воплощение дионисийской мудрости художественными средствами аполлинийского; он подводит мир явлений к тем границам, где тот отрицает сам себя, пытаясь вернуться назад, в лоно единственно-истинной реальности, где и затягивает вместе с Изольдой ее метафизическую лебединую песнь:

В моря блаженства
Волнующийся вал,
В волн аромата
Звучащий гул,
В веющем ветром
Всё бытия
Впасть — утонуть —
безвестно — высшая радость!

Так наглядно представляем мы себе, следуя опыту истинно эстетического слушателя, самого трагического художника, — как творит он, подобный расточительному божеству individuationis, свои фигуры-образы, в каковом смысле творение его едва ли возможно постигать как "подражание природе", и как затем колоссальное дионисийское влечение его пожирает весь этот мир явлений, чтобы дать предощутить через посредство уничтожения его художественно-праисконную радость в лоне пра-Единого. Правда, об этом возвращении на исконную родину, об этом братском союзе двух божеств искусства в трагедии и об этом равно аполлинийском и дионисийском возбуждении слушателя ничего не поведают нам наши эстетики, в то же время неустанно характеризующие в качестве собственно трагического борьбу героя с судьбой, победу нравственного миропорядка или производимое трагедией разрешение от бремени аффектов, каковое упорство наводит меня на мысль, что, верно, они вообще не относятся к числу эстетически возбудимых людей и что при слушании трагедии они могут приниматься во внимание лишь в качестве моральных существ. Никогда еще со времен Аристотеля не было дано такого объяснения трагического воздействия, от которого можно было бы заключать о художественных состояниях, об эстетической деятельности слушателей. То серьезные события будто бы подталкивают сострадание и опасливость облегчать душу и разряжаться, то при виде победы благих и благородных начал, при виде приносимого в жертву героя мы будто бы должны чувствовать себя возвышаемыми и вдохновляемыми в смысле нравственного миросозерцания, — и сколь бы твердо ни веровал я в то, что для многочисленных лиц именно в этом, и только в этом и состоит все воздействие трагедии, столь же отчетливо вытекает отсюда, что все они, вклю-

чая своих интерпретаторов-эстетиков, ничего не постигли в трагедии — самом высоком из *искусств*. А упомянутая патологическая разрядка, аристотелевский катарсис, о котором филологи так толком и не знают, причислять ли его к феноменам медицинским или моральным, напоминает нам об одном знаменательном предвидении Гете. "И мне тоже никогда не удавалось разработать трагическую ситуацию, — говорит он, — без живого патологического интереса к ней, а потому я скорее избегал таковых, нежели их искал. Не было ли одним из преимуществ древних то, что у них величайшая степень патетического по-прежнему оставалась эстетической игрой, тогда как у нас, чтобы произвести такое творение, должна еще соучаствовать и правда природы?" На этот последний, столь глубокомысленный вопрос мы обязаны дать теперь, после всего столь великолепно испытанного нами, ответ утвердительный, — ведь как раз на примере музыкальной трагедии мы с удивлением пережили то, что величайшая степень патетического и может быть лишь эстетической игрой, — причина, по которой мы и вправе полагать, что лишь теперь стало возможно сколько-нибудь успешно описывать прафеномен трагического. И теперь пусть отчаивается в своей эстетической природе тот, кто способен порассказать нам лишь о замещающих воздействиях внеэстетических сфер и не чувствует себя приподнятым над патолого-моральным процессом, — против чего мы, в качестве невинной подмены, порекомендуем ему лишь поинтерпретировать Шекспира в манере Гервинуса и постарательнее разнюхивать "поэтическую справедливость".

Так, вместе с возрождением трагедии, возрождается и *эстетический слушатель*, место которого в зрительных залах театров до сих пор привык занимать некий странный Квидпрокво — госпо-

дин "критик" отчасти с моральными, а отчасти и с учеными претензиями. В сфере критика, какой была она до сей поры, все было искусственно — и только чуть-чуть подкрашено видимостью жизни. Актер уж и на деле не знал, как подобраться ему к такому слушателю с ужимками критика, а потому он, вместе с вдохновляющим его драматургом или оперным композитором, беспокойно отыскивал последние следы жизни в этом претенциозно-пустынном или же не способном к наслаждению существе. Но публика и состояла до сих пор из одних таких "критиков", — студент, школьник и даже безобиднейшее существо женского пола — все они самим воспитанием своим и журналами были приготовлены к такому восприятию художественных творений. Те из художников, что поблагороднее, рассчитывали возбудить в подобной публике морально-религиозные силы, и тогда в качестве викария заступал свое место призыв к "нравственному миропорядку", — вместо того могучего волшебства искусства, какое должно было бы захватить истинного слушателя. Или же драматург с такой отчетливостью излагал более величественную, по меньшей же мере волнующую тенденцию политической и социальной современности, что слушатель забывал о своей критической утомленности и мог предаваться аффектам наподобие тех, какие испытываешь в патриотические минуты, во времена войн или перед трибуной парламента, или в момент вынесения приговора преступлению и пороку, — отчуждение подлинных художественных намерений, которое иной раз не могло не приводить к настоящему культу подобной тенденции. Однако тут вступала в действие — как то всегда и бывало с искусствами из-ысканными, — стремительно быстрое извращение тех самых тенденций, так что, для примера, к числу самых невероятных древностей ушедшей в прошлое образованно-

сти можно относить тенденцию пользоваться театром как орудием морального воспитания народа, что ведь во времена Шиллера рассматривали вполне всерьез. Пока на театрах и в концертах царил критик, в университете — журналист, а в обществе господствовала пресса, искусство вырождалось в объект самого низкопробного развлечения, эстетической же критикой стали пользоваться как веществом, цементирующим компанейскую жизнь — суетную, рассеянную, самовлюбленную и сверх того жалко-неоригинальную, смысл которой передает написанная Шопенгауэром притча о дикобразах, так что никогда еще так много не болтали об искусстве и никогда еще не ставили его столь низко. Однако, можно ли общаться с человеком, способным развлекаться разговором о Бетховене и Шекспире? Пусть каждый ответит на этот вопрос, как подсказывает ему чувство; своим ответом каждый докажет, что́ понимает под "образованием", — если только вообще попробует отвечать, а не онемеет от неожиданности.

Напротив, вполне может быть так, что не одному из тех, кто от природы наделен тонкостью и благородством, — пусть бы даже постепенно и сделался он критиком-варваром, как описано выше, — будет что рассказать о столь же неожиданном, сколь и вполне непонятном воздействии на него, например, удачной постановки "Лоэнгрина", — разве что, быть может, недоставало ему при этом руки, которая повела бы его за собой, толкуя и увещевая, так что непостижимо своеобразное, ни с чем не сравнимое ощущение, потрясавшее его на этом спектакле, так и осталось чем-то единичным и, подобно загадочной звезде, ярко воссияв, вскоре после этого угасло. Тогда же он предощутил, что́ такое эстетический слушатель.

23.

Кому угодно во всей точности испытать себя, — насколько родствен он истинному эстетическому слушателю или же принадлежит к общине сократиков-критиков, — тот пусть только спросит себя о том, с каким ощущением воспринимает он *чудо*, представляемое на театре: либо он замечает при этом, что его историческое чувство, направленное на строгую психологическую причинность, оскорблено, либо он благожелательно-уступчиво допускает чудо как вразумительный детям феномен, ставший чуждым ему самому, либо же он испытывает при этом что-то третье. Тутто он и сможет измерить, в какой вообще степени способен он уразумевать *миф*, стянутый образ мира, который, будучи аббревиатурой явления, не может обходиться без чудес. Однако вероятность такова: всякий, при строгой поверке, почувствует, что критико-исторический дух нашей образованности разложил его настолько, что существование в былые времена мифа правдоподобным может становиться для него лишь через посредство абстракций, на пути учености. Но в отсутствие мифа любая культура тотчас же утрачивает свою здоровую творческую природную силу: лишь обставленный мифами горизонт приводит к единству целое движение культуры. Лишь благодаря мифу силы фантазии, силы аполлинийского сновидения, спасаются от бесцельного блуждания. Образы мифа — это, должно быть, незаметные вездесущие демонические стражи, под прикрытием которых подрастает юная душа, по знакам которых зрелый муж толкует жизнь и борьбу свою, — даже и государству неведомы никакие неписанные законы, которые были бы более могущественны, нежели фундамент мифа, что обеспечивает связь государства с рели-

гией, ручаясь за то, что оно будет расти изнутри представлений мифа.

Теперь же поставьте рядом абстрактного — выросшего вне мифов — человека, поставьте абстрактное воспитание, абстрактную нравственность, абстрактное право, абстрактное государство; вспомните чуждое правила, не сдержанное уздою отечественного мифа блуждание художественной фантазии, — помыслите себе культуру, лишенную священно-прочного праисконного местопребывания, осужденную на то, чтобы исчерпывать все возможности и кормиться жалкими крохами всех иных культур, — это и есть наша современность: итог сократизма, направленного на уничтожение мифа. Тут же и человек, у кого отнят миф, — вечно голодный, стоит он, окруженный со всех сторон чьими бы то ни было былыми временами, и роется в поисках корней, пусть бы даже и приходилось ради этого копаться в самых что ни на есть отдаленных древностях. На что указывает колоссальная нужда неудовлетворенной современной культуры в историческом, собирание вокруг себя бессчетных иных культур, изнурительная жажда познания, — на что, как не на утрату мифа, как не на утрату мифической родины, как не на утрату материнского лона мифа? Спросите себя, что такое эти лихорадочные, наводящие жуть дергания этой культуры, как не жадные хватательные движения рук голодающего, — и кто еще захочет подать такой культуре, которая не может насытиться всем поглощаемым ею, культуре, от одного прикосновения которой и самая здоровая, и самая питательная еда немедленно обращается в "историю и критику"?

И пришлось бы с душевной болью отчаиваться в нашей немецкой сущности, если бы столь же нерасторжимо сопрягалась или даже сливалась она со своей культурой, как это к ужасу свое-

му можем наблюдать мы на примере Франции с ее цивилизацией, — и то самое, что долгое время было великим преимуществом Франции, причиной колоссального перевеса на ее стороне, именно эта слитость народа и культуры, могло бы при виде такого зрелища побудить нас благодарить судьбу за то, что наша, столь сомнительная, культура, до сей поры не имеет ничего общего с благородной сердцевиной нашего народного характера. И наоборот, все наши чаяния с томлением простираются только в одном направлении — как бы нам однажды внезапно заметить, что за всеми судорожными дерганиями нашей культурной жизни, нашей образованности скрывается, во всем своем великолепии, внутренне здоровая, первозданная сила, которая, правда, лишь в колоссальные моменты совершает свои могучие движения, чтобы затем по-прежнему дремать в ожидании грядущего пробуждения. Из этой бездны произросла немецкая реформация, в хорале которой впервые прозвучал напев грядущего, напев немецкой музыки. Столь глубоко, смело и проникновенно, с такой безмерной благостью и нежностью зазвучал этот хорал Лютера — первый манящий зов дионисийства, раздающийся из густых зарослей кустарника в канун весны. И отвечало ему, вторя и соревнуя, торжествующее шествие дионисийски обуянных — тех, кому обязаны мы немецкой музыкой, тех, которых возблагодарим еще за *возрождение немецкого мифа*!

Знаю, что должен теперь повести своего участливо следующего друга на высоко расположенное место уединенного размышления, — там не много спутников будет у него, и, дабы его ободрить, призываю его держаться блистательных проводников наших, греков. У них, ради очищения нашего эстетического познания, позаимствовали мы и два божественных образа, из которых

каждый правит отдельным художественным царством и о взаимном соприкосновении, о взаимном усилении которых предощутили мы нечто через посредство трагедии греков. Разрыв тех двух прасконных влечений и должен был знаменовать для нас гибель греческой трагедии — событие, в унисон с которым совершалась дегенерация и превращение греческого народного характера, что заставляет нас серьезно задуматься над тем, сколь необходимо и тесно срастаются между собой в самых фундаментах своих искусство и народ, миф и нрав, трагедия и государство. Гибель трагедии одновременно была и гибелью мифа. До того времени греки были непроизвольно принуждаемы все переживавшееся ими немедленно соединять со своими мифами — только через такое соединение и уразумевать, — вследствие чего даже и время настоящее, самое близкое к ним, тотчас же являлось пред ними sub specie aeterni и в известном смысле как нечто стоящее вне времени. Однако в этот же поток вневременного погружалось государство, погружалось и искусство, дабы обрести в нем покой пред тяжестью и алчностью момента. А ведь народ — да, по всей вероятности, и отдельный человек, — ровно столько и стоит, сколько способен напечатлеть вечного на своих переживаниях: ибо тем самым народ как бы изымается из мирского, являя свою внутреннюю убежденность в относительности времени и в подлинном, то есть метафизическом значении жизни. Обратное наступает, когда народ начинает постигать себя исторически и приступает к разрушению возведенных вокруг него бастионов мифа, — с чем обыкновенно связано решительное обмирщение, разрыв с неосознаваемой метафизикой прежнего бытия, со всеми этическими последствиями того. Греческое искусство, по преимуществу же греческая трагедия препятствовали уничтожению мифа, —

надо было уничтожить и их вместе с ним, чтобы, оторвавшись от родной почвы, вести разнузданную жизнь в глуши мыслей, нравов и деяний. Но даже и теперь метафизическое влечение пытается создать для себя форму просветления, пусть даже и до крайности ослабленную, — таков толкающий к жизни сократизм науки; однако на низших ступенях это же влечение вело лишь к каким-то лихорадочным исканиям, постепенно терявшимся в пандемониуме нагромождаемых кучей мифов и суперстиций, — в самом средоточении которых тем не менее продолжал восседать эллин, по-прежнему с неутоленной жаждой в сердце своем, — пока не научился он маскировать эту лихорадку с выражением греческой светлой радости на лице, с греческим легкомыслием: "грскулюс", мелкий "гречишка", — или же оглушать себя суеверием, по-восточному глухо-невосприимчивым.

К такому состоянию поразительно близко подошли теперь и мы, — со времен нового пробуждения александрийско-римской древности в XV столетии, после долгого, с трудом поддающегося описанию интермеццо. На высотах все та же преизобильная радость знания, все то же ненасытное счастье первооткрывателя, то же колоссальное обмирщение, а наряду с этим бесприютное блуждание, назойливое приставание к чужой трапезе, легкомысленное обожение настоящего момента или же тупой уход в немоту, и все это sub specie saeculi, под знаком "дня", — каковые симп-томы, при сходстве своем, позволяют думать о сходном же пороке в сердце этой культуры, об уничтожении мифа. Кажется, что пересаживать на иную почву чужой миф с постоянным успехом невозможно, не нанося дереву непоправимого вреда, — может быть, дерево и было крепким и здоровым, чтобы в жестокой борьбе вновь вывести из себя чужеродный элемент, обыкновен-

но же оно изнемогает в жалком запустении или же изнуряется болезненным ростом и кущением. Мы столь высокого мнения о чистом и мощном ядре немецкой сущности, что как раз и осмеливаемся ожидать от нее того, что она выведет из себя насильственно привитые ей чужеродные элементы, и считаем возможным, что немецкий дух вновь вспомнит и задумается о себе самом. Быть может, кто-нибудь сочтет, что немецкий дух должен будет начать свою борьбу с того, чтобы выделить из себя все романское, — внешнюю подготовку и вдохновляющий импульс к чему можно распознать в победной доблести и кровавой славе последней войны, внутреннее же побуждение — в рвении и на будущее оставаться достойными возвышенных предтеч наших в этой борьбе, как Лютера, так и наших великих поэтов и художников. Но никто да не подумает, что подобную войну можно вести без домашних ларов, без мифической родины, без "восстановления" всего немецкого! И случись так, что, в робком замешательстве, немец стал бы оглядываться окрест в поисках вождя — того, кто поведет его на родину, давно уж утраченную, пути и тропы которой едва ли еще ведомы ему, — пусть прислушается он к сладостно-блаженно манящему призыву дионисийской птицы, которая качается себе на веточке над его головой и уж готова указать ему путь туда.

24.

Среди самых специфических художественных воздействий музыкальной трагедии нам необходимо было особо выделить аполлинийское *заблуждение* — обман, какой спасает нас от непосред-

ственного слияния с дионисийской музыкой, так как возбужденность наша музыкой может разряжаться в области аполлинийского и в зримом мире-посреднике, какой вклинивается между нами и музыкой. При этом мы наблюдали, что именно благодаря совершающемуся тут разряжению посредующий мир сценических событий, вообще драма, до такой степени становится зримой и вразумительной для нас, какая недостижима для всего остального аполлинийского искусства, так что здесь словно сам дух музыки возносит нас на своих крылах ввысь и мы должны признать величайшее возрастание ее сил, а вместе с тем в братском союзе Аполлона и Диониса — вершину как аполлинийских, так и дионисийских художественных устремлений.

Правда, светоносный аполлинийский образ как раз тогда, когда он освещался изнутри музыкой, не достигал того своеобразного действия, какое присуще и более слабым степеням аполлинийского искусства; то, на что способны эпос или одушевляемый камень, — принудить созерцающий глаз покойно восхищаться миром individuationis — это никак не желало удаваться здесь, невзирая на высшую одушевленность и отчетливость. Мы созерцали драму, пронизывающим взором внедряясь во внутренне-подвижный мир ее мотивов, — и все же было у нас на душе так, как если бы только некий образ-подобие, и не более того, проходил мимо нас, наиглубочайший смысл которого мы, казалось нам, почти уже угадывали, желая отодвинуть его в сторону словно занавес, дабы узреть находящийся за ним прообраз. И уже не довольно было нам и самой яркой отчетливости образа, ибо, казалось, и открывал, и прикрывал он нечто, и если, открывая, побуждал нас разорвать покрывало, дабы открылся таинственный задний план, то именно пронизанной светом зримостью всего и

приковывал к себе взор и препятствовал более глубокому проникновению его вглубь.

Кто не переживал ничего подобного, — надо ведь и созерцать, и томиться по выходу за пределы созерцаемого, — тот с трудом представит себе, сколь ясно и определенно сосуществуют и воспринимаются оба этих процесса при созерцании трагического мифа, тогда как подлинно эстетические зрители подтвердят мне, что самое замечательное из своеобразных воздействий трагедии — это сосуществование одного и другого. Достаточно перенести этот феномен эстетического зрителя на аналогичный процесс, совершающийся в трагическом художнике, и генезис *трагического мифа* будет нами понят. Миф разделяет с художественной сферой аполлинийского полноту удовольствия, получаемого от кажимости и созерцания, и одновременно же отрицает это удовольствие и получает еще более высокое удовлетворение от уничтожения зримого мира кажимости. Содержание трагического мифа — это первейшим делом эпическое событие, возвеличивающее героя-борца: однако в чем же берет начало та загадочная сама по себе черта, что страдания, постигающие героя, исполненные боли преодоления, мучительные противоположности мотивов, короче говоря, экземплификация мудрости Силена, или, выражаясь эстетически, безобразное и дисгармоническое с таким пристрастием к ним изображаются все снова и снова в бесчисленных формах, и притом именно в самом цветущем, самом юном возрасте народа, — в чем, если не в том только, что во всем подобном перципируется нами некое высшее удовольствие?

Ибо ведь что в жизни все действительно совершается столь трагично, менее всего способно объяснить нам возникновение художественной формы, — если только искусство не одно лишь

подражание действительности природы, но и метафизическое дополнение к ней — дополнение, поставленное с нею рядом, чтобы ее же и преодолевать. Трагический миф, насколько вообще принадлежит он к искусству, полновесно участвует в этих художественно-метафизических устремлениях — в устремлениях просветлять: однако что же просветляет он, когда являет нам мир явлений в образе страдающего героя? Менее всего — "реальность" этого мира явлений, ибо миф говорит нам без обиняков: "Всмотритесь! Внимательно всмотритесь! Вот — ваша жизнь! Вот часовая стрелка на циферблате часов вашего существования!"

И вот эту-то жизнь являл нам миф, чтобы просветлять ее?! Но если нет, в чем же заключается эстетическое удовольствие, с которым следим мы за проходящими мимо нас образами? Я спрашиваю об эстетическом удовольствии и хорошо сознаю, что многие из этих образов могут порождать еще и моральное удовлетворение, например в форме сострадания или торжества нравственного. Однако тот, кто намерен выводить воздействие трагического исключительно из источника морали, — для эстетика дело привычное, — тот пусть только не думает, что сделал что-то для искусства, — искусство в своих пределах обязано прежде всего требовать чистоты. И первое требование при объяснении трагического мифа состоит в том, чтобы присущее ему удовольствие отыскивать в чисто эстетической сфере, не переходя в область сострадания, страха, нравственно-возвышенного. Как могут порождать эстетическое удовольствие безобразное и дисгармоничное — то есть содержание трагического мифа?

Тут необходимо, хорошо разбежавшись, смело перемахнуть в область метафизики искусства, и я повторю сейчас прежнее положение: и существование, и мир предстают оправданными толь-

ко в качестве эстетического феномена, — в каковом смысле трагический миф как раз и убеждает нас, что даже безобразное и дисгармоничное есть художественная игра, в какую воля играет сама с собою во всю извечную полноту своего удовольствия. Этот же прафеномен дионисийского искусства, столь трудный для постижения, единственным в своем роде способом уразумевается и непосредственно постигается в полном чудесности значении *музыкального диссонанса*, — как и вообще музыка, поставленная рядом с миром, единственно способна дать нам понятие о том, что́ до́лжно разуметь под оправданием мира как эстетического феномена. Удовольствие, порождаемое трагическим мифом, — оно родом с тех самых мест, что и исполненное наслаждения восприятие диссонанса в музыке. Дионисийское с его праисконной радостью, что воспринимаема даже от боли, — оно есть материнское лоно и музыки, и трагического мифа.

Взяв себе в подмогу музыкальное отношение, диссонанс, не облегчили ли мы себе столь трудную проблему трагического воздействия? Ведь теперь мы понимаем, что́ значит в трагедии и созерцать, и томиться по выходу за пределы созерцания — состояние, которое относительно художественно применяемого диссонанса нам пришлось бы характеризовать подобным же образом — и хотеть слушать, и томиться по выходу за пределы слушания. Устремленность в бесконечное, взмахи крыл томления, при величайшем удовольствии, получаемом от отчетливо перципируемой действительности, — все это напоминает нам о том, что в обоих случаях перед нами феномен дионисийского, какой мы и обязаны распознать здесь, — все снова и снова совершает он перед нами откровение совершаемого в игре, в качестве истечения праисконного удовольствия, построения и разрушения индиви-

дуального мира — подобно этому Гераклит Темный сравнивает созидающую мир силу с играющим ребенком, который ставит и переставляет камешки и складывает и опять разрушает кучи песка.

Стало быть, чтобы правильно оценить дионисийское призвание народа, нам следовало бы подумать не только о его музыке, но с той же непременностью и о трагическом мифе, этом втором свидетеле его дионисийского дарования. При самом тесном родстве, какое существует между музыкой и мифом, можно равным образом предполагать и то, что с вырождением и извращением одного неизбежно будет связано и отмирание другого, — если только вообще в бессилии мифа находит выражение ослабление дионисийской способности. И взгляд на развитие немецкой сущности не должен оставлять в нас и тени сомнения в отношении и того, и другого: и в опере, и в абстрактном характере нашего лишенного мифов существования, в искусстве, опустившемся до простого пяления глаз, и в жизни, направляемой понятием, — во всем обнажилась перед нами одна и та же природа сократовского оптимизма — природа нехудожественная и подрывающая самую жизнь. В утешение же нам были явлены признаки того, что несмотря ни на что немецкий дух ненарушимо покоится и видит сны подобно прилегшему подремать рыцарю в недоступной бездне, храня здоровье, глубину и дионисийскую силу, — из этой бездны и возносится теперь к нам дионисийская песнь, дабы дать нам понять, что немецкий рыцарь и по сей день созерцает в блаженно-суровых видениях свой праисконный дионисийский миф. Никто да не поверит тому, будто немецкий дух на веки вечные утратил свою мифическую родину, — если уж столь ясно разумеет он голоса птиц, что рассказывают ему о ней. В один прекрасный день он внезапно обнаружит, что бодрствует — во всей све-

жести утра после столь колоссального сна: тут приступит он к убиению драконов, уничтожению коварных карлов и к пробуждению Брюнгильды, — и само копье Вотана не остановит его на пути его!

Вы же, друзья мои, вы, что веруете в дионисийскую музыку, вы же и знаете, что́ означает для нас трагедия. В ней вновь возрожденные музыкой, мы обладаем ныне трагическим мифом, — а в нем вы можете надеяться на все, забывая и наимучительнейшее! А это наимучительнейшее для нас — долгое унижение, в каком пребывал немецкий дух, лишенный дома и родины, в услужении коварных карликов. Вы поняли сказанное мною — поймете, в заключение, и надежды мои.

25.

Музыка и трагический миф одинаково выражают дионисийское призвание народа; друг от друга они неотделимы. И музыка, и миф происходят из той художественной области, что лежит по ту сторону аполлинийского; и музыка, и миф идеально просветляют сферу, где в аккордах удовольствия, полные прелести, затихают и диссонанс, и страшный образ мира; и музыка и миф играют жалом неудовольствия, полагаясь на могучее волшебство его; и музыка и миф оправдывают своей игрою существование даже и "самого худшего из миров". Тут дионисийское являет себя, если прилагать к нему меру аполлинийского, художественной мощью вечной и праисконной, той, что весь мир явлений призывает к существованию, в средоточии которого вновь возникает нужда в кажимости просветления — дабы удерживать в жизни одушев-

ленный мир индивидуации. Если бы мы могли помыслить себе, что вочеловечивается диссонанс, — но что иное есть человек? — так этот диссонанс, только чтобы жить, нуждался бы в великолепной иллюзии, которая словно покрывало красоты опустилась бы на все его существо. Таковы подлинные художественные замыслы Аполлона, — именем которого мы соединяем все несчетные иллюзии прекрасной кажимости, что всякий миг делают существование стоящим того, чтобы жить, и подталкивают нас к тому, чтобы мы прожили еще и следующий миг.

При этом в сознание индивида может входить лишь ровно столько от того самого фундамента всякого существования, — от дионисийской подосновы мира, — сколько в свою очередь может быть преодолено аполлинийской силой просветления, так что оба художественных влечения принуждаемы разворачивать свои силы, строго блюдя взаимную пропорцию, согласно закону вечной справедливости. Если дионисийские силы поднимаются столь буйно, как переживаем мы это сейчас, то это означает, что уж снизошел к нам, в облаке, Аполлон, — изобильнейшие проявления его красоты узрит, пожалуй, одно из последующих поколений.

Однако что необходимо такое воздействие красоты, то вернее всего ощутит каждый, кто хотя бы раз, пусть во сне, почувствует себя перенесшимся в древнеэллинское существование: разгуливая между высокими колоннами ионийского ордера, обращая взор свой к горизонту, очерченному чистыми и благородными линиями, видя рядом с собою отражения просветленного обличья своего в светящемся мраморе, вокруг же себя — людей торжественно шествующих или же движущихся кротко-изящно, с гармонично звучащей речью и ритмичным языком жестов их, —

неужели же не воскликнет он, воздымая длань свою к Аполлону, пока непрестанным потоком вливается в душу его красота: "Блаженный народ эллинов! Сколь же велик меж вами Дионис, коль скоро бог Делоса почитает необходимым подобное волшебство, дабы целить дифирамбическое безумствование ваше!" — А так настроенному держал бы ответ старик-афинянин, поднимая к нему возвышенный взор Эсхила: "Но и вот что скажи себе, пришелец странный: сколько же должен был выстрадать народ, чтобы стать столь прекрасным! Теперь же следуй за мною к трагедии и соверши со мною жертвоприношение в храме одного и другого бога!"

Полемика вокруг книги Ф. Ницше "Рождение трагедии" (1872–1874)

Эрвин Роде

Реферат для "Центральной литературной газеты" (отклоненный)

Fredrich Nietzsche (ordentl. Professor der klassischen Philologie an der Universität Basel) Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig 1872. E. W. Fritzsch. (IV, 143 S. gr. 8.)

Ближайшая цель этой книги ясно и определенно выражена в ее заглавии. Она намерена открыть новый путь к уразумению глубочайшей эстетической тайны: созданные трагическим искусством чудесные образования, которые доселе пребывали в неподатливой неизведанности своей пред бесчисленным множеством тривиальных и глубокомысленных попыток истолкования их, будучи рассматриваемы как бы извне, в качестве готовых формосложений, должны быть как бы просвечены изнутри самих себя ради проникновеннейшего уразумения их; что такое они в истинном существе своем, предстоит узнавать нам по мере того, как мы будем наблюдать, как же они становились. Итак, путь исследования исторический, но только в смысле подлинной истории искусства, которая вместо того, чтобы по-детски забавляться жалкими сведениями хроник и поэтики — словно пустыми орехами, знает, как обрести ей окончательное решение загадки, выспрашивая, с благоговейным погружением в них, сами же творения искусства. Только такой высочайший вид исторического

рассмотрения и хранит родство свое с *искусством* — хранит его благодаря тому, что выводы его одновременно дают общезначимое наставление относительно вечной сущности человеческого воления и человеческой способности. Так что можно было бы надеяться точно передать задуманное автором, если бы мы выразили примерно следующим образом ту сущность человеческой способности поэтически творить, какая распознана и представлена автором прежде всего на примере исторического развития греческого художественного гения.

Человек в мире мучений, волнуемый бесконечным потоком томления, преисполненного боли, предан, беспомощный, вечному страданию, и тем беспомощнее он, чем глубже воспринимает своей человечески-тонкой душою страдание и сострадание, чем решительнее пренебрегает тем, чтобы хитрыми уловками ума отрицать всю немощь этого мира. Однако в собственном же нутре человека уготована ему чудесная сила, которая принуждает его словно по волшебству творить из спутанного материала чувственных ощущений целый ряд расположенных вне его и развивающихся во времени и пространстве, строго по законам причинности, образов. Созерцая эти образы, он чувствует себя непосредственно осчастливленным, или же, вернее, он чувствует, что совершенно отрешается от той области, в которой в качестве путеводных звезд выступают счастье и несчастье. Столь утешительные образы сопровождают его повсеместно, он повторяет их в сновидениях и, преисполненный их великолепия, он чувствует в себе и побуждение, и способность сжато-ясно закреплять эти образы чудного мира, чтобы постоянно наслаждаться ими — в форме *эпоса*. В наивысшей степени эпическое творение искусства пользуется этой своей властью освобождать человека от влас-

ти вседвижителя-воли: все приятное, и все ужасное, что есть в мире, видим мы, проходит мимо нас в длинных вереницах образов, но мы не чувствуем ни радости, ни ужаса, не чувствуем в себе ни желания, ни страха; широко раскрытыми глазами взираем мы на великолепные движущиеся фигуры и более уже не вожделеем.

Когда же человек, бывает, полностью погружается в это углубленное созерцание изобилующих образов индивидуальной жизни, на него внезапно, посреди самого́ же благоговейного созерцания, вдруг находит, молниеподобно, озарение совсем иного рода. Если прежде он ощущал себя в безопасности, обладателем наиреальнейшего — этого прочного действительного мира, то теперь все это вдруг расходится перед ним словно полоса тумана, обман индивидуации покидает его, и он поглощается пурпурным мраком глуби, где текут потоки единой вечно волнуемой жизни, сверкающую поверхность которой с ее вечно поднимающимися и опускающимися волнами почитал он прежде реальностью и бытием. Теперь же в ужасе чувствует он, что все эти миллионы волн — ничто, вечно не-сущее, и чудовищная оторопь берет его при таком сверхчеловеческом осознавании. Но, чередуясь с таковым, до глубины души пронизывает его жар восторга, — ибо, подобно Прометею Раскованному, чувствует он, что пали ковы его тесной индивидуальности, что отныне он движется в пространстве безгранично могучей свободы, уносясь прочь в буре не испытанных сил радости и боли. И вот все это колоссально нарастающее возбуждение, пробивая себе путь, вырывается вовне, все ликование, вся мука всебытия обретает в недрах души его голос — и изливается наружу пугающе возвышенными мелодиями. Как раскованная сила стихии колышется *музыка* — море пламени охватывает его, и что за пламя! —

Любовь то? Или ненависть? — Но страшно
Пытают нас они то радостью, то болью.

Преизбыток пламени, словно мировой пожар, грозит индивиду уничтожением, — однако в ту минуту совершается откровение величайшей спасительной творческой силы искусства. Подобно тому как в музыке художник выражал, наподобие притчи, в колоссальной всеобщности глубочайшую сущность мира, так теперь из волнующегося моря музыки, лучась, вздымается вверх второй образ-подобие, который музыка, покоряюще величественная, повторяет, в миллионы раз уменьшая его, в событиях индивидуальной человеческой жизни, тем самым делая их переносимыми для человеческого постижения. В колоссальных муках рождения музыка производит на свет *миф* — образ-подобие всемогущих сил мира. Никому не удастся уследить понятийным сознанием за этим мощным восхождением вверх в творении художника сил всемогущества, действующих вне времени и вне пространства, — как становятся они постижимыми сначала в форме времени, как выступает из недр музыки образ-подобие, движущийся и волнуемый одновременно во времени и в пространстве. Кому удалось бы, тот разрешил бы загадку самого мира. Однако пламенную достоверность существования таких демонических способностей передает нам высочайшее творение искусства — то, что стоит пред нами в образе *трагедии-мифа*, рожденного изнутри музыки.

Процесс, какой совершается в художнике и какой был сейчас лишь кратко намечен, наш автор представил, о чем уже было сказано, не как непосредственный опыт, но исторически выводя его из развития эллинской способности искусства. Сами же греки вполне отчетливо отделяли друг от друга совершенно различные

художественные влечения эпической созерцательности и драматической проникновенности, — будучи вдохновляемы к одному Фебом-Аполлоном, поборником красоты, к другому же — богом могущественных сил природы, Дионисом. О том, как теперь аполлинийское влечение великолепнее всего открывает себя в гомеровском эпосе, о том, как вслед за тем дионисийский энтузиазм, вливаясь сюда широким потоком, до глубины души взволновывает всю Элладу и художественно изрекает свою огнедышащую жизнь в дионисийской музыке, в лирической же поэзии отражает возносящуюся над всякой индивидуальной страстью сущность этой музыки как бы в отдельных ситуациях-образах, о том, как в конце концов этот энтузиазм способен был явить предощущаемому разумению глубочайший смысл жизни и музыки в трагедии, через посредство рождаемого изнутри музыки мифа, — настоящий реферат и хотел бы побудить читать обо всем этом в изложении нашего автора, равно убедительном по своей глубине и ясности. Филолога и эстетика равно заинтересует здесь разрешение, вследствие счастливого соединения исторического и эстетического рассмотрения, столь озадачивающих проблем, как вырастание трагедии из песни-пляски дионисийского хора, нередко подчеркиваемое сочетание лирических и эпических элементов в трагедии, неисчерпаемая по своей глубине значительность всякий раз столь ясного действия трагедии, что ощущается любым ее читателем. Если до сих пор трагедию, пытаясь разведать так называемую "основную мысль" ее, низводили, как правило, до уровня колоссальной по своим размерам Эзоповой басни, то теперь то самое, что давало по крайней мере верный импульс для подобных попыток, оправдывается для своего постижения в совсем иной глубине своей и силе.

Однако автор от исторического рассмотрения давнего прошлого спускается, проходя широтою времен, к нашей современности. Он описывает, как после краткого своего цветения умирала греческая трагедия. Ее художественная сила, способная говорить в мифических образах о последних тайнах всего мирового целого, расточилась от усилий непосредственно-понятийного научного познания того же самого мирового целого во всей его глубине и широте, от тех устремлений, что, с демонически-инстинктивной мощью, прорвались поначалу в личности *Сократа* и, начиная с той поры, заняли неустанной деятельностью все силы долгих осени и зимы эллинской культуры. Когда же, в эпоху возрождения более свободной образованности, Европа вновь обратилась к единственно достойным наставникам своим, к грекам, она непосредственно прильнула к этому сократически-александрийскому влечению к познанию-исчерпанию мира, и с той поры все наилучшие устремления наши коренятся в таком александризме, впрочем, с тех пор еще мощно приумноженном. И вот автор представляет нам, как это господствующее направление, благородное в себе, однако подавившее своим ростом самые глубокие способности человека, как оно просто гоняет нас по кругу своим глубокомысленно-навязчивым представлением о том, что цепочкой логических умозаключений можно вымерять любые бездны, как оно, торжествуя над всей нашей культурой, превращает теоретический оптимизм Сократа в практический евдемонизм, который, постепенно становясь зычно раздающимся требованием, грозит выпустить на эту гнилую культуру настоящий ад разрушительных сил. Однако тут им овладевает надежда, приносящая утешение: поднимаясь вверх по времени, от александрийства, мы еще научимся у греков самому высоко-

му, вновь возродим дионисийско-аполлинийское искусство трагедии и тем самым положим начало новой, многообещающей культуре. Что же до нашего немецкого народа, только что пробудившегося после долгого сна, то представляется, что все это великолепное развитие — к такой образованности, какая единственно достойна его сокровенно-глубоких способностей, — и назначено в удел именно ему, ибо в нашем народе то самое всемогущество, на какое притязало логическое познание, власть которого ограничена миром явлений, получила жесточайший отпор со стороны Кантова критицизма, так что этот величайший подвиг научного самопознания в свое время уже пробудил к существованию обидно краткий по длительности период расцвета самых благородных устремлений к подлинно художественной культуре. И еще больше обещает нам то явление, какое никак не объяснишь условиями нашей нынешней образованности, — в гул дико возбужденной эпохи, подобно откровению иного мира, врываются могучие звучания немецкой музыки. И не может ли быть так, что нашему, глубокому родному искусству внутренне присуща сила, способная гармонически сложить глубоко близкую нам образованность — наподобие того как романским народам была дана возможность создать культуру, сообразную им, соответствующую их способу художественного развития? Пусть же изнутри этой углубленной образованности произрастет великолепнейший цветок — самое возвышенное творение искусства, трагедия, рожденная изнутри немецкой музыки. И уж чувствует высшие восторги такого наиблагороднейшего искусства тот, кто, как наш автор, в силах вобрать в себя, с благоговейной самоотдачей, художественные творения великого мастера, которому, как единомышленнику, посвящена работа нашего ав-

тора, — *Рихарду Вагнеру.* Подобно всем чистым и проникновенным убеждениям этого своего друга, автор разделяет и тот основополагающий взгляд на музыку как (платоновскую) идею мира, какой представлен Рихардом Вагнером в его изданной к юбилею Бетховена книге, в книге, не снискавшей ему благодарности, которой заслуживает подобное самооткровение таинственнейшего из искусств в устах гениального художника, что примкнул к единственно удовлетворительному истолкованию музыки, какое *Артуром Шопенгауэром* было обретено в глубинах его познания мира. С радостью автор во всем исповедует верность этим двум мастерам, — Вагнеру и Шопенгауэру, — так что можно ожидать наиболее чистого воздействия этой книги на тех читателей, кто, будучи потрясен суровой правдивостью Шопенгауэра, ни на минуту не находит утешения и покоя в пустопорожних теориях гедонизма. К ним, подлинно-томящимся, эта книга придет радостной вестью; и пусть хотя бы что-то от метафизического утешения принесет она им, с каким отпускает от себя серьезных слушателей дионисийская трагедия, каковая, приводя нас в блаженное восхищение, дает нам предощутить, как нас, сосланных в пределы этой жалкой индивидуации, в то же самое время преисполняет всемогуще-жизненное, как и мы сами — лишь одно вечное единое, что рвется к явлению в льющейся бескрайним потоком игре волн, и как всю боль мирового бреда перевешивает колоссальное блаженство этой игры с самим собою, радость и боль которой позволяет эстетическому зрителю предвосхитить трагическое искусство — ее просветленное отображение. Нам хотелось бы всех, кто поистине серьезно настроен, обратить в эстетических читателей этой серьезной книги. Для того же (к несчастью, крайне многочисленного) разряда умников,

что жалкую свою серьезность растрачивают на эфемерно-ничтожное и как раз не оставляют себе ни крупицы благоговения перед всем действительно благородно-проникновенным, — для этого разряда, можно надеяться, книга будет глубоко отвратительна. Пусть они и впредь будут уверять нас, что “не соощущали” вместе с автором ничего из того, что видел и слышал он сам, — только нельзя ли попросить их поверить нам, что на свете есть немало великолепных вещей, которые не перестают существовать от того, что люди подобного толка и знать не знают, как им к ним подступиться — ни потрогать, ни постичь.

ρ.

Эрвин Роде

Реферат для воскресного приложения к "Северогерманским всеобщим известиям" (26 мая 1872 г.)

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, von Friedrich Nietzsche. Leipzig, 1872

Того, кто недостаточно осведомлен об особых судьбах, какие бывают у книг, может удивить то, что в высшей степени замечательная книга вот уже несколько месяцев совершенно игнорируется призванной и обыкновенно столь деятельной в области своего призвания критикой литературы. Не вдаваясь сейчас в причины столь поразительного молчания, — они, возможно, и весьма поучительны, — рецензент полагает, что для спасения чести высоких судей следует допустить, что отнюдь не впечатление, будто они стоят несоизмеримо выше этой книги, помешало им опустить свой взгляд на все излагаемое в ней. Ибо по меньшей мере рецензент, который может вместо весомого имени положить на весы лишь весомость своего внутреннего убеждения, именно потому чувствует свой моральный долг в том, чтобы как можно более привлечь к этой книге внимание общественности, что он на всех литературных широтах лишь исключительно редко встречал в области философского рассмотрения искусства — в новейшей же литературе и вообще никогда не встречал — что-либо подобное по глубине и проницательности. И пусть бы толь-

ко серьезная эстетическая наука была обогащена подобным сочинением, ее автор уже заслуживал бы публичной благодарности, однако заслуги его простираются еще дальше.

Философу-эстетику когда-то нравилось гоняться по небу за самыми абстрактными всеобщностями, строя вдалеке от земной действительности воздушный замок умозрительности, с высоты которого очень странным представал расположенный понизу эмпирический мир искусства. Теперь такие высотные полеты вышли из моды, — эстетика сделалась почти что исторической дисциплиной. Однако теперь она от былой спеси перешла к почти уж унизительному смирению: вооружившись несколькими зарекомендовавшими себя своим почтенным возрастом воззрениями, позаимствованными у самого здравого, какой только ни на есть, рассудка, она заставляет проходить мимо себя вереницей целый бескрайний ряд художников-творцов, каждого удостаивает своим изреченьицем и думает: дело сделано. Однако как и искусство, какое выпало ей на долю толковать, эта эстетика — божественных кровей, и не пристало ей рабствовать в низинах обыденнейшей повседневности — ей положено пребывать на горных вершинах умозрения, и притом не направляя свой взор в бесконечную пустоту философской абстракции, а обращая его к вечным созвездиям *греческого* искусства, которые, вознесшись над варварским замешательством времен, зовут взглянуть на себя взглядом восторженным, в часы внутренней собранности. Такая эстетика пусть же и напомнит классической филологии, неугомонная сестра-помощница ее, о том, о чем давно уж позабыла та: доверено ей драгоценнейшее сокровище, какое благая природа даровала роду человеческому ради вечного наставления духа его — не с тем, чтобы помещать его в обширное собрание разных

курьезов рядом с древностями готтентотскими и хижинами на сваях, а чтобы чистейшими созданиями художественной способности людей напоминать варварам позднейших времен, к чему же призывает их высочайшее их предназначение.

В таком союзе, как сестры, выступают в этой книге перед читателем наука эллинской древности и философия искусства, — однако именно поэтому результаты исторических исследований, проводимых нашим автором, одновременно обогащают и общее учение об искусстве, а выводы, полученные на основании философско-исторического исследования наивысшей художественной способности эллинов, становятся постоянными законами и увещаниями на все времена.

Чтобы дать теперь указания на содержание книги, попробуем, следуя отнюдь не расположению отдельных моментов, но взаимосвязи целого, раскрыть ткань приводимых здесь к единству идей.

Автор книги учит: изобильно цветущее древо человеческого искусства вырастает из двойного корня, из двоякого отношения людей к окружающему миру. Изначальное художественное влечение коренится в могучем принуждении смотреть на множество вещей как на их многообразие, приводимое в движение во времени и пространстве согласно ритму постоянной причинной связи. Подобно тому как углубление в созерцание всего великолепия, каким окружен человек, вырывает его из той напряженно-робкой настороженности, в какую ввергают его личные цели, человек способен, дабы удержать при себе мирное блаженство подобного созерцания, связывать такую красоту явления для длительного наслаждения ею (тем более что она как таковая — его дело, творение созерцателя) в отображении ее — в эпосе и в изо-

бразительном искусстве. Тогда воплощенное великолепие фигур в их благородном движении — пред нашими глазами или пред фантазией, побуждаемой творить, — говорит нам о глубокой красоте распростершейся вширь жизни явления. У греков это художественное влечение, как сказывается оно в гомеровском эпосе, способно было идеально просветлять целый мир, — выходя за пределы переменчивых явлений земной жизни, грек создал для себя олимпийских богов, которые, избавившись от подосновы нужды и страдания, воплотили в сиянии полноты жизни беспеременную при всей череде и гибели красоту мира явлений. — Но подобно тому как рядом с светлым солнечным днем стоит темная ночь мечтаний, восхищающая человека из мрачной юдоли маленькой Земли в таинственно мерцающие высоты окружающей ее бесконечности, так в те часы, когда отвращается она от радостного света, душа погружается в темнобагровый мрак, из которого мир явлений с его неровным блеском выступает лишь как обманчивый контур. Все, казавшееся столь великолепным — полнота форм в вечном натиске потоков, — предстает теперь полнейшим ничтожеством непрестанной игры волн, поднимающихся и опускающихся. И кажется человеку, в глубоком ужасе, что погрузился он в бездонную пропасть, и, однако, возбуждает его высочайшее чувство совсем нового, магически-могучего блаженства. Солнце опускается за горизонт, но зато поднимается необозримое воинство звезд, — так и для человека словно дым растворилась вся полнота дня, зато ощутил он в себе приток всерождающего пламени, сам почувствовал себя как то единое и вечное, что и на всей земле с ее жизнью, и во всей бесконечности с ее млечными далями творит для себя все новые и новые царства красоты. — Если теперь и разбудит его жизнь, вызвав из этого

состояния глубокого погружения, то он вернется из глуби, как возвращаются посвященные из пещеры Трофония; радостный смех свой навеки оставил он там, жалкий мир становящихся явлений смотрит на него бледными лицами призраков; в испуге и мучениях томится он по возвращению из этого царства раздоров и преходящего неблаженства назад к восторгам, что принимали его в лоно древнего отца всех вещей, праизначального Хаоса, который, кажется ему, в вечном саморазрушении множественности пожирает сам себя, словно бы в судорогах. Эта тяга назад может становиться жгучей тоской по родине, — воцаряясь в жизни человека, она складывается в философско-религиозную мистику. Кто осмелится порицать аскетов Востока и Запада с их глубокой серьезностью — тех, что учились добывать из этой страсти, одолевающей мир, нелегкое искусство умирания. Однако верно: суровое вдохновение мистиков, прорываясь наружу во всей демонической силе своей, разрушает жизнь и мир, искусство и историю, и если вовлечет оно в свои круги многих из тех, кто, склоняя главы свои к земле, не в состоянии впитать в себя такую суровость, оставляющую далеко позади себя любые устремления одиночек, то обратит их в тупоумных лицемеров или опустит в водоворот фанатизма, откуда и понесет их дальше в бездну омерзения.

Грекам отнюдь не была чужда столь глубокая возбужденность пантеистического вдохновения: когда гомеровские времена прошли, оно, идя с Востока, могучими волнами излилось на эллинскую землю, сопровождаемое громогласным ликованием служителей Диониса. Однако от чрезмерностей мироотрицания хранила их та самая врожденная божественная природа, которая обороняла их и против другой, ничуть не меньшей опасности —

превращать в простой, служащий алчным демонам жизни, механизм ту ясность и остроту, с какой воспринимали они вещи внешнего мира. Им удалось сковать волшебным словом *искусства* стремительный водоворот, грозивший унести их в свой омут. Подобно тому как таинственный восторг пластически-эпического искусства состоит в том, чтобы, усыпляя вожделеющие силы воли и обращая их в морскую гладь, видящую сны, возбуждать в нашей природе способности созерцания, дабы впитывали они в себя все великолепие явлений, и художественная способность человека тоже творит чудеса, потому что глубочайшее возбуждение всех стихийных сил воли, соединяющих нас с единой мировой волей, она из наводящего ужас мистического восхищения обращает во вдохновляюще-искупляющий подъем — тем, что насильственно правящее пламя миров обращает в образ изваянной формы, делая его *объективным*, в *музыке*. В музыке словно пышущими клубами пламени пробивает себе путь из сердца человека могучая мировая воля — та воля, что сложила все миры органической и неорганической жизни, — она в ритмически подвижных звучаниях таинственнейшего из искусств обретает свое величайшее, художественно отображающее просветление. В таком познании, какое на деле предписывает совершенно новый путь всей эстетике, наш автор примыкает к великому мыслителю, взгляды которого исповедует во всем, — это *Артур Шопенгауэр*. Правда, и среди греческих мыслителей бывали такие, кто не был далек от подобного воззрения, что следует из некоторых высказываний Аристотеля в восьмой книге "Политики", в особенности же из глубокомысленного мнения некоторых из пифагорейцев относительно человеческой души, которая есть не что иное, как музыкальная гармония, так что даже болезни души

могут излечиваться гармонической музыкой. — Однако разве по мере того, как все громче шумит изливающийся музыкой поток миров, не станет все сильнее разгораться сердце слушателя, в самозабвении насильственного восторга уносясь все дальше в глубину праисконной ночи, куда в ликовании стекает шумящий поток? По меньшей мере так чувствовали греки, внимая полной энтузиазма флейтовой музыке азиатов; то же самое чувство ужаса пред безмерностью уже не просто человеческого восхищения вынуждает гетевского Фауста (в прологе ко второй части), отвращаясь от величественного Солнца миров, обратиться к "многоцветному отблеску" сверкающего на солнце водопада. Но не так то было у греков: как раз из наиглубочайшего возбуждения росла у них благодаря музыке сила, позволявшая им вырываться из раскола чудовищных теснин к спасительному свету явления, и если в музыке раздавалась для них во всей своей устрашающей всеобщности проникновеннейшая сущность мира, то живущая в музыке мировая воля пронизывала их насквозь своей творческой силой, так что давалось им извлечь из музыки уменьшенный образ-подобие *трагического мифа.* Итак, если дионисийская сила музыки с мощью, которую в известном смысле пристало называть космогонической, порождает миф, то после колоссальной борьбы она возвращается к уютному свету мира людей; тут Дионис протягивает руку брату своему Аполлону, олимпийскому богу явлений, ужасы бездны скованы, и Аполлон заводит уже не блестящую песнь торжества о красоте явления, но оба они поют о глубочайших силах мира, что складывают мир переменчивых явлений — не в безмятежной радости забавы, но в сурово-торжественной строгости — и в беглой смене радостей и страданий и даже в гибели и смерти всего самого возвышенного и благо-

родного завоевывают для себя некое исполненное боли удовлетворение, о таинственной сущности какового именно загадочный образ-подобие трагедии-мифа дает нам предощущение, полное значения. Никогда еще не бывало так, чтобы достало слов и понятий до конца продемонстрировать рассудку, что́ значит это действительно не человеческое уже удовольствие от боли и гибели при созерцании трагических образов, и тем не менее ощущает его при виде подлинной трагедии всякая человечески-разумеющая душа. На путях морали — а по ним пошел тут даже Шопенгауэр — нам никогда не приблизиться к цели такого усмотрения, труднейшего из всех; насколько же можно осветить эти бездны светочем эстетического разумения, настолько это несомненно и удалось нашему автору — ему же первому. То, на что можно было указать сейчас лишь темно и кратко, все это он, следуя ясному (и все же скрытому от тупой близорукости) ходу развития греческого искусства, с самой энергичной отчетливостью определил как фундаментальный закон развития художественной способности людей.

Если же, однако, на дионисийскую мудрость мистической трагедии — ту, что так глубоко воспринимается любым эстетическим слушателем, — весьма трудно хотя бы указать словами, то есть понятиями, исчерпать же ее и вообще невозможно, то причина этого заключена в том, что тут, в трагедии, о глубочайших тайнах мира говорят на таком языке, который превышает как разум, так и выражение его — язык слов. Если этот последний стремится объять весь мир явлений абстрактными понятиями, то миф, который в свои поэтические образы вбирает самоё вездесущую природу, основывается на куда более богатом и содержательном разумении мирообразующих сил — на таком разуме-

нии, которое коренится в благословенной богом праистории народов и прямо заменяет таковым абстрактное восприятие вещей. Миф *пред*шествует абстракции; будучи развернут во всем своем богатстве, каким и предстает он у греков, миф заполняет мир во всей его широте, — *рядом* с ним нет места безличным оболочкам вещей, нет места абстрактным понятиям. Для нас, побегов поздних, требуется вся сила погружения, чтобы начать хотя бы исторически уразумевать, каким образом такой мифический мир, все великолепие которого мы, однако, чувствуем, предощущая, каким образом прежде всего величайшее одушевление самых глубокомысленных мифов в трагедии-мифе могло, выступая как заполняющее своим блеском всю жизнь откровение относительно самых последних и самых суровых вещей, освещать все существование для людей древности куда лучше, нежели вся мудрость умных наших мыслей. И для греков наступил потом день, когда мифическое разумение мира вдруг оставило их, когда уже более не разумели они свою юность, — день такой настал, впрочем, лишь когда распрощалась с ними зрелость. Все знают, как *абстрактное* мышление греков, начиная со скованных еще мифическим толкованием попыток ионийских философов, проходя несколькими фазами, прорвалось наконец к победоносной ясности, как стало оно отчетливо постигать само себя и свои намерения в личности *Сократа* и как наконец оно с почти нечеловеческим одушевлением овладело всею жизнью. Однако никогда еще до сих пор не было представлено с такой твердостью все проясняющего усмотрения, что именно сократическая тенденция абстрактного познания, называемая так с полным основанием, разрушила древнемифический взгляд на мир, а вместе с ним и выраставшие словно из единой родной почвы искусство, жизнь

и обычаи греков. Когда история удовлетворяет своему принципу жестокой последовательности, для жалоб нет места, однако в этой же самой последовательности заключено и то, что искусство, поскольку оно видит свою высочайшую задачу в образном толковании этого загадочного мира, не может не поблекнуть и не растаять перед абстрактным взглядом на мир. Да и как может видеть в искусстве нечто иное, нежели приятного забавника в часы пресыщения абстрактным головным трудом, та самодержавная логика, которая с радостной уверенностью полагает вполне достижимой свою высшую цель, а именно объяснение и понятийное раскрытие всех до единой загадок мира? К чему и самый глубокомысленнейший образ-подобие, если ослепительный свет разума позволяет увидеть в реальном обличье и все неясное, темное? — Грекам это живое влечение к познанию мира на долгие века продлило тающее их существование; они это ощущали, и *Плутарх* не раз выражал это в прекрасных словах: жизнь можно сносить лишь ради познания, а смерть потому так и страшна, что с нею приходят неведение, забвение и мрак. И пришел мрак, — но вот занялся наконец и новый день, и опять греки, как и прежде, стали образовывать варваров-чужестранцев, подводя их к свету человечности. Предстояло учиться многому, и с воодушевлением предались мы светлым урокам древних мастеров. И только тогда наука, словно просыпающийся исполин, расправила свои могучие члены; тот, кому хотя бы как подмастерью довелось приложить свои усилия к самой малой части ее гигантского строения, может только дивиться той сумме моральных и духовных сил, какие на протяжении веков вкладывали сюда поколения людей, строя, разрушая и вновь возводя. Чудо ли, что *логика*, верховная богиня всей науки, в сознании таких успехов,

завоеванных величайшей энергией, постепенно стала объявлять своей собственностью все — все на земле и в головах человеческих? Она не только верховная владычица науки, она предписывает высшие законы жизни, этике, и она не может отказать себе в тщеславном удовольствии своими собственными средствами удовлетворять глубокой, неустранимой потребности человека в метафизическом познании, — именно объяснение мира, когда высшая цель будет достигнута, и послужит ей величайшей наградой за все ее труды. От художественного же созерцания ей нет никакого проку, потому что деятельность искусства — только забава, занятная безделка, и не более того. Однако лот, какой опускает логика в глубину, не длинен: так что же, станет ли она не признавать неисповедимые глубины мира наиреальнейших вещей, в отношении которых теряют свою значимость законы причинности и инструменты логики? На деле мы уже и теперь видим, как зреют плоды чисто логической этики, несущие с собой вандализм варваров-социалистов; мы видим, как не ведающий сомнений оптимизм, заключающийся в самой сути абсолютной логики, побуждает мир лихорадочно гоняться за "счастьем", — погоня, которая пожирает подавляющую часть могучей энергии этих времен, заставляя тратить ее на свои демонические цели. Но как может верить в правдивость столь самоуверенных обещаний раз и навсегда разрешить все загадки мира тот, кто у Канта, самого честного из исследователей, учился тому, что плотная ткань причинных связей в области явлений навеки скрывает от научного изыскания (неотрывного от цепочек логических умозаключений) подлинную сущность вещей.

Что ж, пусть произрастает на сухом песке древо познания, что даст нам тень и освежение в пышущий жаром полдень жизни! —

И все же, — кто дерзнул бы повернуть назад неудержимо вращающееся колесо, кто был бы настолько глуп, чтобы лечить недуги времени паллиативными средствами — догмами веры былых веков? Воистину, община тех, кто с озабоченностью глядит на всю эту суету и неверный блеск ее, община, тающая с каждым днем, скоро будет напоминать нам тех греков, о которых рассказывает ритор Дион Хрисостом: живя на берегах далекого Понта среди враждебных скифских племен, они по одежде и по обычаям своим сделались наполовину варварами, и однако возвышали их образы седой старины, поэтического великолепия, давно уж исчезнувшего, — непреходящие стихи Гомера, а в остальном они терпеливо, с отречением, исполненным боли, несли на себе ту вину, что родились они слишком поздно.

Тут наш автор призывает всех тех, кто живет в диаспоре, с печалью памятуя о прошлых днях, обрести новую надежду. Древний мифический мир действительно мертв, однако благородное искусство и сегодня по-прежнему способно являть восхищенному взору тайные черты великой богини мира — в мифическом отражении ее. Правда, ошибутся те, кто (как в свое время А. В. Шлегель), будучи пленен ложным толкованием мифа, сочтет возможным гальванизацию отмершей веры в глубокомысленно-аллегорические сказания в том самом смысле, в каком люди верят в исторические события.

Ведь в таком смысле и сами греки никогда не верили в свои мифы. Стоя куда выше всего этого, ближе к самым достоверным истинам, нежели к фантастическим мечтаниям поэтов, мифы греков все же требовали веры, совершенно отличной от той, что историческое предание. Иначе как понять то, что было совершенно ясно для греков: те самые мифы, которые составляли со-

кровищницу греческой веры, в то же самое время придуманы, сочинены Гомером и Гесиодом? Как могло иначе не мешать их вере то, что, как видели они, одни и те же мифы многообразно слагаются разными поэтами с их божественным даром в зависимости от их намерений и по-разному слагаются в разные времена даже одним и тем же поэтом? В сознании наиболее благородных греков должны были соединяться: воспоминания о том, что природа мифа — это подобие и притча (откуда еще не следует, что миф путем аллегорического толкования можно перевести в понятийное познание), и радостная убежденность в том, что гениальные натуры способны разуметь скрытую сущность мира и толковать ее слушателям — глубже и полнее любого понятийного рассуждения. Однако с такими откровениями продолжает обращаться и к нам самим искусство — не то бездельно забавляющееся искусство, что довольствуется образом образа явлений, а искусство могучее, с такой непостижимой суровостью выступающее перед лицом нашей эстетики, — искусство *немецкой музыки*. С радостью во взоре сопровождает наш автор это немецкое искусство — "на его могучем солнечном пути от Баха к Бетховену, от Бетховена к Вагнеру". В драматических созданиях Рихарда *Вагнера* ощутима для него чудесная сила гармонического дуэта высшего дионисийски-аполлинийского искусства, в Вагнере он видит начало новой, поднимающейся из глубин художественного мироразумения немецкой культуры; всех тех, в ком живо понимание величайших художественных устремлений эпохи, он призывает встать на сторону Вагнера и его творений. Мы можем только от души пожелать ему успеха. Очевидно, что эта выдающаяся книга будет наиболее доступной в первую очередь для тех, кто проникся столь чудесно гармоничными мыслями Шопенга-

уэра и Вагнера. Если философия поверяется не только глубиной и ясностью познания мира, но и теми возможностями, какие предоставляет она для подлинно эстетического постижения наиболее глубоких проблем искусства, — эти последние находятся в куда более глубоком родстве с последними загадками мира, чем обыкновенно думают, — то в этой книге философия Шопенгауэра заявила о себе во всем своем блеске. Проштудировав книгу со всей серьезностью, приверженцы великого мыслителя легко поймут, в каком смысле я хотел бы придать ей то значение в деле объяснения и оправдания *явления*, какое главному сочинению самого Шопенгауэра присуще в деле изъяснения сущности вещей, что пребывает позади явлений. Всех же подлинно серьезных читателей я хотел бы призвать погрузиться в эту книгу, чтобы уготовить себе глубокое наслаждение — тем, что по-настоящему соберутся их мысли, так легко разлетающиеся во все стороны по ветру в нашей безостановочно мчащейся жизни. Пусть после чтения этой книги почувствуют они себя словно вышедшими из зала, уставленного самыми возвышенными творениями древнего искусства ваяния, — задумавшись над подлинным значением жизни, что бездумно раздается нами налево и направо — бессчетным демонам счастья и каприза.

Таково, смеем надеяться, будет воздействие книги этой на немецкий народ — воздействуя, будет возрастать и сама она вместе с великим воздействием наиблагороднейшего художественного вдохновения, того, что в эти самые дни закладывает в *Байрейте* прочные основания храма славы немецкой нации.

Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф

Филология будущего!

Возражение против "Рождения трагедии" Фридриха Ницше, ординарного профессора классической филологии в Базеле

ὀξωτὰ σιλφιωτὰ βολβὸς τεύτλιον
ὑπότριμμα θρῖον ἐγκέφαλον ὀρίγανον
καταπυγοσύνη ταῦτ' ἐστὶ πρὸς κρέας μέγα.
Аристофан, "Старость", Фр. 17

"Как же нежданно переменяется мрачная пустыня нашей утомленной культуры, как только коснется ее дионисийское волшебство! Вихрь бури поднимает с земли все отжившее, гнилое, разбитое, запущенное, взвивает все это в воздух, и рыжим облаком пыли (рыжим?), словно коршун (это как?) добычу, уносит в облака. В замешательстве ищут наши взоры внезапно сгинувшее с глаз: ибо то, что видят они, словно из ямы вознеслось в золото *света*, — так *полнокровно*, и *жизненно*, и *зелено*, и так томительно-безмерно. И среди всего этого безмерного изобилия жизни, страданий, радостей, в возвышенном восхищении восседает трагедия, и она вслушивается в пение, меланхолическое и доносящееся издалека (кто поет?), а в нем рассказ о праматерях бытия, их же имена — Видимость, Воля, Беда, — да, друзья мои, верьте со мной в дионисийскую жизнь и в возрождение трагедии, прошло время сократического человека. [Этот странный вид нашего человеческого рода также именуется теоретическим челове-

ком, критиком, оптимистом, не-мистиком — и все это премерзостные личности. Однако к ним со времен Сократа, за вычетом музыкантов будущего, относится все, причастное к эллинской культуре. Ибо со времен Сократа существует "александрийская культура", которую — с. 104 {19 н.}[1] — можно подчеркнуто называть "культурой оперы".] Возложите на себя венки из плюща, возьмите в руки тирсы, и не удивляйтесь, если тигр и пантера, ласкаясь, улягутся у ваших ног. Теперь-то и смейте быть трагическими! [или буддическими, это то же самое, с. 100 {18 н.}, 108; "нирвана", естественно, берется не как то, чем выступает она в историческом рассмотрении, но как то, чем она кажется в метафизическом тумане]. Вам *предстоит* сопровождать Диониса в его славном шествии из Индии в греки. Вооружайтесь — жестоким будет бой, но веруйте в чудеса вашего бога (117 {20 к.})".

Вот, на пробу и в предвкушение, стиль и тенденция книги; конечно, и стиль, и тенденция сами выносят себе приговор, и несмотря на это я все же полагаю, что, критикуя и остерегая, я — насколько то от меня зависит — не делаю ничего лишнего; когда я прочитал книгу, у меня возникла потребность выразить подобающую благодарность ее автору. На деле, главный камень преткновения в этой книге — ее тон и тенденция. Г-н Ницше выступает ведь не как ученый исследователь: мудрость, обретенная на путях интуиции, излагается отчасти слогом проповеди, отчасти

[1] Числа в тексте подразумевают страницы книги Ницше {Виламовиц, естественно, имеет в виду первое издание "Рождения трагедии"; для удобства пользования в фигурных скобках к ним добавлены указания на главы сочинения; буквы "н", "с" и "к" означают, соответственно, нахождение цитируемого пассажа в первой, второй или последней трети главы — *А. Р.*}.

же в такого вида рассуждениях, которые слишком уж близки журналисту, "бумажному рабу-поденщику" (115 {20 н.}). Как эпопт своего бога, г-н Н. возвещает чудеса — сотворенные и грядущие: несомненно, все это утешительно слышать верующим "друзьям". Естественно, за "благой вестью мировых гармоний" (5 {1 к.}) следует и анафема, как то пристало всякой единоспасающей вере. Теперь, после того как Р. Вагнером, "возвышенным предтечей" г-на Н., которому посвящена книга, вновь рождены трагедия и трагический миф (Еврипид их угробил; Шекспир, Гете, Шиллер, согласно с. 64 {12 н.}, писали, кажется, только эпические поэмы в форме драмы; всякая иная вполне самобытная драматургия, как то: драмы Калидасы и Кальдерона, — замалчивается), теперь, когда "Дионис говорит на языке Аполлона, Аполлон в конце концов — на языке Диониса",[2] тот, кто "после всего столь великолепно испытанного нами" (129 {22 с.}), "не чувствует себя приподнятым над патолого-моральным процессом при рассмотрении трагедии, тот пусть отчаивается в своей эстетической природе". Естественно — ведь Аристотель и Лессинг ничего не понимали в драме. Г-н Н. понимает; ведь г-ну Н. (87 {16 н.}) "был дарован столь озадачивающе-своеобразный взгляд на эллин-

[2] Указание, заслуживающее всяческой благодарности. Им объясняется не только отсутствие конструкции фраз и, по мере обыкновенной критики и логики, бессмыслица так называемой поэзии Вагнера (см. цитируемые на с. 127 {22 н.} строки), но и словесные чудища, современные φλαττοθράτ — wigala weia, ставшие притчей во языцех. Ибо "в дионисийском восхищении человек разучивается ходить и говорить", зато начинают говорить животные и под удары резца дионисийского творца миров звучит зов елевсинских мистерий — "Ниц падете, миллионы?" (6 {1 к.}) (так переводит г-н Н. κόγξ ὄμπαξ?). "Аглаофам", по крайней мере, внесен дионисийской курией в свой перечень.

ство, что не могло ему не показаться, будто наша столь горделиво выступающая классически-эллинская наука до сих пор только и знала, что пастись среди игры теней и самых внешних и поверхностных вещей". Но ведь не напрасно же г-н Н., как указывает он (112 {19 к.}), есть "взращенный в лоне красоты баловень и любимое чадо природы", — следующим за сим поруганием Отто Яна не к лицу мне марать себя: грязь, которую швыряют в сторону солнца, падет на голову бросающего. О том же, что *я сам* подлежу "дионисийскому проклятию", мне известно, и я очень хотел бы оказаться достойным такого бранного слова — "сократический человек", также недурно быть и "здоровым" (5 {1 с.}). ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνατῷ. С Н. — метафизиком и апостолом — не желаю иметь ничего общего. И будь он только лишь этим, едва ли выступил бы я как "новый Ликург" против этого пророка дионисийства, — я попросту никогда не узнал бы о его откровениях. Однако г-н Н., помимо этого, еще и профессор классической филологии, он работает над рядом важнейших вопросов истории греческой литературы, воображает (41 {8 к.}), будто благодаря ему орхестра перестала быть проблемой, воображает (93 {17 н.}), будто "история возникновения трагедии с полной света определенностью говорит ему теперь", излагает совершенно новый взгляд на Архилоха, Еврипида и т. п. и делает еще множество иных потрясающих мир открытий. Все это обязан я осветить, и нетрудным будет доказательство того, что воображаемая гениальность и наглость, с которой выставляются тут утверждения, прямо пропорциональны невежеству и недостатку любви к истине.

Его необычные утверждения, основывающиеся на положениях метафизической веры, на какие "положил свою печать, дабы

утвердить вечную истину ее, Рихард Вагнер" (84 {16 н.}), нуждаются, признается г-н Н. (83 {16 н.}), в противопоставлении современным явлениям, — в том-то и заключается исток "всего столь великолепно испытанного нами". Возможно ли более наивно попасться на удочку πρῶτον ψεῦδος? Итак, поскольку Р. Вагнер "положил свою печать, дабы утвердить вечную истину" найденного Шопенгауэром исключительного положения музыки по сравнению с другими искусствами, то подобный же взгляд следует найти и в античной трагедии. Что все это прямо противоположно тому пути исследования, по какому шли герои нашей и вообще всякой настоящей науки, не сбиваемые с толку никакими презумпциями конечного результата, почитая одну лишь истину и от одного вывода последовательно переходя к другому, постигая любое исторически сложившееся явление лишь на основании условий эпохи, в какую оно развилось, находя оправдание каждого из них лишь в исторической необходимости, — что, говорю я, подобный историко-критический метод, ставший общим достоянием науки по меньшей мере в принципе, прямо противоположен такому способу рассмотрения, который связан с догмами, а потому *должен* повсюду находить одни только подтверждения их, это не могло пройти мимо внимания и г-на Н. Он выходит из положения вот как — поливает грязью историко-критический метод (133 {23 н.}), бранит любое отклоняющееся от его собственного эстетическое воззрение (128 {22 с.}) и той самой эпохе, когда филология, прежде всего трудами Готфрида Германа и Карла Лахмана, была поднята в Германии на недосягаемую высоту, приписывает "полное извращение подлинного смысла занятий древностью" (115 {20 н.}). Однако легко ступающая Ата, ἣ πάντας ἄαται, которой нипочем даже самый тупой

череп, настигает и его. К числу тех, кто "более других потрудились над тем, чтобы самым энергичным образом учиться у греков", — в противоположность тем, кто "извращает древность", — г-н Н., помимо Шиллера и Гете,[3] относит одного лишь Винкельмана. Должно быть, пишет он для тех, кто, как и он, никогда Винкельмана не читал. Тот же, кто учился у Винкельмана усматривать единственно в Красоте сущность эллинского искусства, с негодованием отвратит свой взор от "мировой символики праисконной боли пра-Единого", оставив в стороне "радость от уничтожения индивида", "радость от диссонанса". Кто учился у Винкельмана историческому постижению красоты, как поразному открывается она в разные времена, а прежде всего научился у него отдавать должное той двойной красоте, какую столь мастерски разрабатывает Винкельман,[4] тот никогда не станет говорить о "бросающемся в глаза упадке эллинского духа", о нехудожественности эпохи, когда красоту — пусть и отличную от Фидия и Полигнота, красоту пускай бы и без ἦθος'а, непредставимую в прежние времена — творили Зевксид и Апеллес,

[3] Даже и самый невинный "оптимист", даже и описываемый на с. 129 {22 к.} "странный Квидпрокво", ожидал бы, что тут будет произнесено имя Лессинга. Менее снисходительный читатель сделал бы из этого неупоминания не слишком благоприятные для автора выводы, — если бы только сам г-н Н. не сломал (81 {15 с.}) жезл над головой создателя "Анти-Гёце": тот для него "самый честный из всех теоретических людей", ибо он предпочел стремление к истине обладанию истиной. Понятно, что г-н Н. никак не может с этим согласиться; на деле уже вера, что ты обладаешь истиной, кажется, исключает всякое истинное стремление к истине.

[4] Я бы говорил о "стилистической противоположности" возвышенного и прекрасного стилей, если бы это выражение не сделалось в книге дионисийским оборотом речи.

Пракситель и Лисипп, — красота эта восхитительна и восхищаться ей будут из века в век. Аналогичная, хотя и не столь резкая противоположность разделяет искусство Еврипида и Менандра от Эсхила и Аристофана. И не сам ли Винкельман на бессмертном примере показал, что общие правила научной критики необходимы и для истории искусства, и для уразумения каждого отдельного художественного создания, а эстетическая оценка возможна лишь на основе воззрений той эпохи, в какую возникало творение искусства, лишь на основе духа народа, который произвел его? Но осмелится ли г-н Н. утверждать, что знает Винкельмана? Он, проявляющий подлинно ребяческое незнание всякий раз, когда касается археологического материала, он, наградивший козлиными ногами своих "простецов"-сатиров (42 {8 к.}), он, не умеющий отличить Пана от Сейлена и от сатира[5], он, у кого Аполлон вместо эгиды держит в руках голову Медузы (8 {2 с.}), он, готовый "варварски-титанически" сносить камень за камнем всю аполлинийскую[6] культуру и при этом помещающий фигуры олимпийских богов на "*крыши* и *фронтоны*", а подвиги их видящий изображенными на светлосияющих рельефах, украшающих "*фризы* и *стены*", — остается призвать на помощь парнишку из школы пастора из Лаублингена. Впрочем — постичь художественный вкус г-на Н. можно, бросив один

[5] Эпитет "мудрого и вдохновенного", какой получает сатир (41 {8 к.}), отнят им у Сейлена, пойманного царем Мидасом, — согласно г-ну Н. это "древнее сказание", даже еще и догомеровских времен. Жаль, что дионисийский фиас неведом народному эпосу и все сказание едва ли возникло до V в. (Вакхилид, фр. 2).

[6] То есть дорийскую, — это-то г-н Н. выучил у О. Мюллера, чье понимание дорийско-аполлинийского он на с. 18 {4 с.} и приписывает *себе самому.*

только взгляд на титульную виньетку, символ "вновь воскрешенного мифа", при виде которого Р. Вагнер "тотчас же проникнется убеждением в том, что автору было что сказать из вещей сурово настоятельных", один только взгляд на "героя пессимистической трагедии" Прометея в "славе своей активности", и на ту птицу, при виде которой, когда "предстанет он пред беспорочным судией Дионисом", вновь воскликнет "бог искусства":

ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα
τὸν ξουθὸν ἱππαλεκτρυόνα ζητῶν τίς ἐστιν ὄρνις.

"От тонов увещевания соскальзывая назад к настроению, какое приличествует созерцательному", посмотрю для начала, как обстоит дело с "вечными истинами аполлинийского и дионисийского". Потому что вся ницшевская мудрость касательно "стилистической противоположности в греческом искусстве" берет начало от этих двух "художественных божеств". "Оба художественных влечения [Аполлон и Дионис, которым соответствуют *сновидение и похмелье*] по большей части противостоят друг другу, побуждают друг друга ко все более энергичным порождениям и наконец в миг расцвета эллинской воли сливаются, рождая трагедию". Но тут появляется злой Еврипид, подстегиваемый злым Сократом, и убивает трагедию. Дионис "спасается в потоках тайного культа", и так все и продолжается, вплоть до "озадачивающе-своеобразного взгляда" на сущность эллинского, какой дарован был г-ну Н. Ясно, что если вечные истины окажутся весьма преходящими туманными образованиями, то и вся основанная на них постройка разлетится по ветру. Наверное, и мне дозволительно цитировать Мефистофеля, который "хватает руками прелестных Ламий" — "При неполном освеще-

нье Все вы просто восхищенье", когда же он их трогает, они лопаются как дождевик. Что такое "художественный мир" Аполлона? Сновидение. Аполлон — бог сновидений! Не пророчество ли "змея" Еврипида исполнилось тут, что так запел? Когда Аполлон овладел дельфийским оракулом, то νύχια χθὼν ἐτεκνώσατο φάσματ᾽ ὀνείρων οἳ πόλεσιν μερόπων τά τε πρῶτα τά τ᾽ ἔπειθ᾽ ὅσ᾽ ἔμελλε τυχεῖν ὕπνου κατὰ δνοφερὰς εὐνὰς φράζον ... ἐπὶ δ᾽ ἔσεισεν κομὰν (Ζεύς) παῦσεν νυχίους ὀνείρους ἀπὸ λαθοσύναν νυκτωπὸν ἐξεῖλεν βροτῶν καὶ τιμὰς πάλιν θῆκε Λοξίᾳ.[7] Нужно же было быть неверо-

[7] Сновидение всегда и было для эллинов именно λαθοσύνα νυκτωπός. Согласно г-ну Н., "предположительно, и все же с достаточной уверенностью можно допустить для греческих сновидений логическую причинность линий и контуров, групп и цветов, некую последовательность сцен, подобную их лучшим рельефам {2 н.} [лучшие рельефы — это бесспорно заключающие в себе лишь одно, а не несколько действий]". Для г-на Н. Гомер — это видящий сны грек, а грек — видящий сны Гомер. Последнее — nonsense, иначе можно было бы, будь только у нас "право" называть г-на Н. спящим профессором, сделать вывод, что профессор — это видящий сны Ницше. А для некоторых иных утверждений приходится поскорее разделаться с "литературой сновидений". Так и поступает г-н Н. с изяществом человека, и в глаза не видавшего Артемидора; у этого последнего он нашел бы тысячи рассказов о снах, однако столь пошлых, что надо еще поискать чего-нибудь подобного. Нет и следа ни смены сцен, ни "логической причинности" сновидения, ни сентиментального наслаждения сознательным самообманом, который внушает спящему г-ну Н. следующий стих:

Всего лишь сон. Так буду же спать дальше.

Однако древний мир особенно подчеркивал в сновидениях те самые "болезненные и патологические проявления", которые отвергает г-н Н. Известное место из Лукреция (IV 960-1029) это показывает, если же г-н Н. настаивает на том, что во времена Гомера видели сны иначе, чем во времена Лукреция (хотя у Гомера, к сожалению, видят сны нередко, но только без "логической причинности", и все это по Артемидору большей частью ἐνύπνια, а не ὄνειροι), — вольному воля: affirmanti incumbit probatio.

ятно "смелым", чтобы из Аполлона, "по корню своему сияющего божества света" (5 {1 н.}), путем игры слов получить "бога кажимости", то есть кажимости кажимости, "высшей истины сновидения в противоположность лишь местами вразумительной действительности дня"[8], впрочем, пред тем, ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων, "Аполлон стоит как просветляющий гений principii individuationis" (86 {16 н.})[9], этот Аполлон "родил мир олимпийцев; он может считаться отцом его". Δῖνος βασιλεύει τοῦ Διὸς τεθνηκότος. Так что из серой теории Шопенгауэрова понятия должно произрасти златое древо эллинского мира богов. Эта так называемая аполлинийская культура превратила в победителя ужасной глубины созерцания мира и своей самой легковозбудимой способности страдать того самого грека, который "ощущал все ужасы и чудовищности существования", народ, "наделенный даром страдать", — и все это благодаря "могучим фантомам и иллюзиям, полным удовольствия", а именно гомеровским богам, которые "не что иное, как обожение существующего". Что эти "фантомы и иллюзии красоты" были на деле бессознательно порожденными и считавшимися физически реальными существами, выросшими, как говорит уже Аристотель[10] — удачнее большинства новых авторов — из μετέωρα и из περὶ τὴν ψυχὴν συμβαίνοντα; выросших, по крайней мере как первые побеги, в ту пору, когда эллинский народ не разделился еще со своими братьями и сестрами, то есть в младенческую пору рода

[8] В другом месте (44 {9 н.}) язык Софокла отличается "аполлинийской светлотою". Локсий!

[9] Жаль, что г-н Н. слишком слабо начитан в греческой литературе, так что не может воздать должное пифагорейской этимологии ἀ- πολλων.

[10] У Секста Эмпирика, adv. dogm. III 20. Arist. περὶ φιλοσοφίας 12 Rose.

человеческого; что для гомеровских греков боги их обладали всей полнотой действительности, превышающей даже реальность чудес Дионисовых в глазах верующего в него филолога будущего, что Аполлон в гомеровские времена едва ли обладал хотя бы ростками того религиозно-политического могущества, какое принадлежит ему начиная с VIII в., — ничего из этого г-н Н. не может знать, потому что он не знает Гомера, знает его, быть может, лишь как слепого нищего из ἀγὼν Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου.[11] Ибо знай он его, как мог бы он приписывать пессимистическую сентиментальность, стариковскую тягу к небытию и сознательный самообман гомеровскому миру, юному и свежему, полному ликования в безмерности наслаждения блаженством жизни, миру, своей естественностью и юной свежестью обновляющего сердце любого неиспорченного человека, самой весне народа, который действительно прекраснейшим образом переживает лучший сон жизни. Да и что такое его *доказательства* страданий, тем более еще в ту эпоху, когда греки, эти вечные дети, невинно и безмятежно радовавшиеся светлой красоте мира, — неужели же страдали? или нет — наслаждались, в бессильном сладострастии, своими страданиями?! "Немилосердная Мойра, восседающая на своем престоле превыше любого познания, коршун Прометея, великого друга людей, обрекающее Ореста на убийство матери проклятие рода Атридов, Горгоны и Медузы, короче говоря, вся философия лесного божка, от которой претерпели погибель тяжелодумы-этруски" — что за букет нелепостей! Тяжелодумы-эт-

[11] Ту "философию лесного божка", — лучше всего не родиться, — г-н Н. считает догомеровской, однако там сей философ по крайней мере декламирует Гомера.

руски — см. Афинея, XII, 517. Горгоны и Медузы — χρῆσόν συ μάχτραν εἰ δὲ βούλει κάρδοπον. А проклятие рода Атрейдов будто бы относится к гомеровской и догомеровской поре! — какой позор, г-н Н., для вашей матери Пфорты! — ведь начинает казаться, будто вам никогда не давали читать ни Илиаду В 101, ни соответствующее место в "Лаокооне" Лессинга, ни введение Шнейдевина к "Царю Эдипу" Софокла — это ведь тоже премудрость, которую в Пфорте приманеры усваивают в течение первого полугодия. Вы отговоритесь тем, что просчитались на несколько сот лет и что числа — это нечто пошло-математическое, и все же, несмотря на Шопенгауэра, над вратами философии со времен Платона начертано:

μηδείς ἀγεωμέτρητος ἐνθάδ' εἰσίτω,

и мне бы хотелось, чтобы в Пфорте держались этого изречения хотя бы в такой форме — ἐνθένδ' ἐξίτω. И еще одно во времена народного эпоса относится в эллинской вере к характерным чертам предшествовавшего тому "глубокого взгляда в ужасы природы": "царство титанов", боги же во главе с Зевсом или же, соответственно, ницшевским пра-Аполлоном, должны низвергнуть это царство, — однако, нужно считать вполне доказанным, что титаномахия и уж тем более гесиодовские династии и генеалогии богов отчасти были более чужды эллинскому сознанию, нежели круг гомеровских богов-олимпийцев, отчасти же они несомненно более позднего происхождения[12], не говоря уж о том,

[12] Те мужи, которым обязаны мы подлинным разумением Гомера, — Аристарх и Лахман — хорошо понимали, что разделы, в которых выступает подобное этому воззрение на богов, например, песнь V и песнь XIII, а прежде всего "теомахия", чужды собственно гомеровскому и обычно

чтобы существовало когда-либо такое время, когда эллин не знал бы своих Зевса — Афину — Аполлона, а приносил бы жертвы Урану или Крону и тем более уж Эрикапайю и Фанету, и однако на с. 18 {4 к.} предположено, что такой "медный период искусства" существовал. Подобного свойства абстракции и аллегории осмысленны лишь для теософской догматики в духе гесиодовской — ферекидовской — орфической.

Впрочем, незнакомство г-на Н. с Гомером, пожалуй, еще разительнее проявляется в его взглядах на самую раннюю пору истории греческой литературы: Гомер для него одинокий, погруженный в себя мечтатель, аполлинийски-наивный художник, а об Архилохе "греческая история сообщает, что он ввел в литературу народную песню". Первое утверждение — дикое, а второе — ложное, потому что даже и самый непробиваемый сторонник теории единства[13] не сможет отрицать того, что обе несравненные поэмы коренятся в чрезвычайно плодотворном рапсодическом творчестве, которое цвело за века до создателя поэм и после него (стоит подумать хотя бы о гомеровских гимнах, критика которых после Г. Германа не сделала, правда, и шагу вперед), и что Гомер мог "как одиночка" вырастать лишь на почве чрезвычайно распространившейся песенной поэзии. Если же быть слегка осведомленным об аналогичных явлениях в истории других народов (а г-н Н. уже в секунде имел случай читать двадцать песен "О бедах Нибелунгов"), то как же может захотеться подменить сущ-

более позднего происхождения. Не знаю, не проявляется ли и в A 400 более позднее происхождение второго продолжения песни первой?

[13] Если кто-то удивится тому, что г-н Н. верует в существование Гомера как личности, то надо заметить, что Шопенгауэр "положил печать вечной истины" на все движение, выступившее против выводов Вольфа.

ность наивного искусства, изложенную Шиллером, ницшевской мечтательностью и фантомами красоты, в духе которых серб и финн, "острым взглядом пронизав губительную суету так называемой мировой истории, равно как и жестокость природы", "пышной и обманчивой игрою красок" помогают себе преодолеть тоску по нирване. Как же назвать утверждение относительно Архилоха, на первых порах даже и не знаешь: ведь сразу видно, что если разуметь его так, как действительно "рассказывает о нем греческая история", то пониманию лирики в духе г-на Н. приходит конец. Однако можно ли это заведомо ложное утверждение хотя бы с какой-то долей вероятности отнести на счет ошибки? Как то ни невероятно, г-н Н. осмеливается сравнивать поэзию Архилоха с народными (кстати говоря, отчасти весьма сомнительными) песнями из сборника "Волшебный рог мальчика" — с созданиями, так сказать, безымянной поэзии творения мужа, который и пишет только о себе, о своих страстях и переживаниях, причем настолько лично и откровенно, что при виде всего этого не по себе стало даже такому недурному и в свою очередь весьма субъективно-страстному поэту, как Критий.[14] Однако утверждать нечто подобное становилось неизбежным, коль скоро лирический поэт, которому, согласно принятому взгляду, песнь внушается страстью, "расстался с своей субъективностью в дионисийском процессе, так что порождает теперь отсвет праисконного страдания — помимо образа и понятия — в музыке, а вслед за тем вторичное отражение: отдельную притчу, отдельный пример" {5 н.}, чем и оказывается тогда песнь; впрочем, если все так, то Архилох поет не о своей любви — впоследствии (у г-на Н. бес-

[14] Aelian V.H. X, 13

смысленное "вместе с тем") ненависти к Необуле, а об "единственно существующей, извечно покоящейся в основании вещей яйности". Чтобы утверждать, будто текст песни возникает после создания мелодии и что лирика — это "подражающая эффульгурация музыки в образах и понятиях", необходимо было приписать Архилоху строфическую лирику и придать ему по преимуществу роль музыканта, то есть было необходимо грубо исказить как Архилоха, так и историю греческой музыки. Я-то считал, что Платон высказался вполне ясно: τὴν ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.[15] И если даже есть основание называть ритмическими строфами изобретенные Архилохом эподы, то все-таки это вовсе не то же самое, что музыкальные строфы, ибо суть последних в повторении той же мелодии с новым текстом, как в хоровой лирике, а эподы Архилоха уже по своему объему исключают возможность такого исполнения, точно так же, как и элегический дистих, а в своих начатках, вероятно, и героический гексаметр тоже были ритмическими строфами. Что же касается до того, чтобы петь иамбы Архилоха, то о том не возникало и мысли, —

[15] Rep. III 398 D — г-н Н. и сам не станет причислять ямбы к θρῆνοι и ὀδυρμοί, какие составляют там исключение. Если бы только удосужился он прочитать все это место, прежде чем поносить stilo rappresentativo за то самое, что Платон утверждает обо всей музыке эллинов, — ибо если Платон, испорченный гадким Сократом, и судит обо всем не так вольно, как г-н Н., то все же он не принадлежит к тем, кто без зазрения совести выдает бессмыслицу за общепризнанную истину. Но если Платон в своих указаниях относительно древней музыки прав, то кто же смеет тогда спрашивать: "Что делается с вечными истинами аполлинийского и дионисийского при таком стилистическом смешении, когда музыка выступает как служанка, а слова рассматриваются как господин?" Пусть опять отвечает ему "змей": τὸ μηδὲν εἰς οὐδέν ῥέπει.

достаточно вспомнить традицию, говорящую нам о παραχαταλογή,[16] однако независимость Архилоха от первой κατάστασις яснее всего доказывается неопределенностью хронологического отношения между Терпандром и Архилохом. Однако одно-единственное иное слово, которое будет на языке у всякого, кто занимается древнейшей историей эллинской лирики, г-н Н. всякий раз искусно скрадывает. Потому что от одного этого слова тотчас же рассыпается в прах все насочиненное о возникновении лирики из музыки, о народной песни в разумении Ницше, и о его "музыкальной отливке мира", — это слово *элегия*. Вот вам древнеэллинская лирика, сестра иамба по всему своему существу, все равно, был ли или не был Архилох изобретателем ее;[17] она охватывает все стороны того, что именуем мы в наши дни лирикой: это любовь и вино, боевая и насмешливая песнь, гномика и дидактика, — и элегию — не пели. Мимнерм и Тиртей, Фокилид и Феогнид не были музыкантами, ибо в полном соответствии со своим происхождением элегия, как по стилю и языку, так и по способу исполнения, примыкает к народному эпосу; кроме того, у мастеров первой κατάστασις слово преобладает, и лишь вместе со второй начинается инструментальная музыка — понимание, совер-

[16] Выписка из Гераклейта у Диогена Лаэрция (IX, I) не неизвестна мне; однако и она не в силах поставить под вопрос способ исполнения иамбов, — не более, нежели олимпийская ода или многозначное выражение — ᾄδειν. В сравнении с этим мелические, по большей части дактилические размеры, состоящие в тесном родстве с элегией, совершенно отходят на задний план.

[17] Сам Архилох в одном месте (περὶ ὕψους, 33, 5) противопоставляется Эратосфену, то есть воспринимается как элегический поэт; Симонид Аморгосский наряду с ямбами сочиняет и элегии, Солон наряду с элегиями — ямбы и т. д.

шенно несовместимое с ницшевским. Однако совсем коротко об этом не скажешь, и если уж мы забрели в пределы второго из "художественных богов", то, поскольку задача моя сейчас — отнюдь не позитивная, я могу последовать за г-ном Н. и, перешагнув через всех поэтов и музыкантов, разделяемых многими столетиями, наблюдать лишь за рождением и гибелью трагедии.

В отличие от Аполлона Дионис не сведен к столь же краткой формуле. Продолжая ницшевскую линию абстракции, можно было бы назвать Диониса гением музыки будущего, гением благой вести будущего, — тогда "стилистическое противоречие" его всему подлинно эллинскому и, надо надеяться, подлинно немецкому сейчас же встанет перед глазами со всей ясностью. "Под мистически-ликующие клики Диониса можно сломать ковы индивидуации [то есть преодолеть аполлинийское] и открыть путь к праматерям бытия" (86 {16 н.}), "дионисийское с его праисконной радостью, что воспринимаема даже и от боли, — оно есть материнское лоно и музыки, и трагического мифа" (140 {24 к.}). Теперь уж мы и не удивляемся тому, что г-н Н. вовсе не задается вопросом о том, разделяли ли древние его в высшей степени новые воззрения на музыку и доходил ли когда-либо грек, во сне или в похмелье, до того, чтобы рассматривать искусство как "язык абсолютно неэстетического", как поступает г-н Н., который на с. 90 {16 к.} именует музыку языком воли, а на с. 28 {6 к.} называет волю "абсолютно неэстетическим", — или же умозаключение, согласно которому если две величины равны третьей и т. д., слишком математично? Аналог дионисийского мира искусства — это, как не раз уже упоминалось, похмелье, "в потоках которого художественное всемогущество всей природы открывается, ублажая пра-Единого". В Элладу религия дионисийства пришла, как представляет-

ся, с Востока, но только на Востоке "человек совершал путь назад к тигру и обезьяне, между тем как дионисийские оргии греков имеют значение торжеств, искупляющих и просветляющих мир" {2с.}. Правда, поначалу "Аполлон обращал главу Медузы в сторону напирающего дионисийства", ибо "оно казалось греку-аполлинийцу титанически-варварским", однако в конце концов оба противника заключили мировую, "проведя с полнейшей определенностью линии границы, какие отныне надлежало им строго блюсти, и в положенное время посылая друг другу почетные дары" (8 {2с.}), или, как значится в другом месте (19 {4к.}), они таинственно сочетались браком. Аполлон и Дионис — что Нерон и Пифагор!

Однако отлично известно, что введение фригийской авлетики наталкивалось на сопротивление "грека-аполлинийца". Благонамеренный "здоровый" человек отшатывался от дионисийских оргий, как от культа матери богов, от культа Сабазия, Бенды и Котитто, ибо и в Элладе им сопутствовало развращение нравов. Все подлинно эллинское по природе вещей противилось, стремясь во всем к мере, эксцентрической, ломающей любые рамки оргиастической мистике, — так здоровый дух, требовавший ясности, боролся с трансцендентальным умокопательством. Конечно, греки не могли искоренить дионисийство, ибо сколь омерзительной ни была смесь абсурдности и сластолюбия, она была опасной именно постольку, поскольку высвобождала в человеке все животное, подрывая со временем подлинную культуру народа. Что же, пусть возводят все эти столь различные потоки Эллады к одному источнику, а тогда, называя специфически эллинское аполлинийским, пускай себе называют сам источник дионисийским, — но только не следует отождествлять с ним все, что может претендовать на звание дионисийского, в особенно-

ти же все подлинно эллинское в образе самого Диониса как дарователя вина и в образе окружавших его исконнейших существ, как-то: Сейлен, сатиры, нимфы;[18] но ведь как раз в самом исконном сельском культе природы, в празднествах и обрядах сбора урожая, выжимания вина, ликующего наслаждения вдохновляющим напитком нового урожая[19] и коренится дионисийское торжество, как трагедия, так и комедия. С другой же стороны, в дионисийство столь ранних времен, право же, нельзя вносить всю нелепость мистических тонкостей и тупой синкретизм, каким обременили его в позднейшие времена, — мне казалось, что давно уж прошли времена, когда в археологических объяснениях давали волю призрачным существам нонновского происхождения вроде Айона и Эниавта. Но кто с серьезным взглядом на нашу науку не сочтет "позорным и смешным" то, что еще и сегодня можно в манере Сен-Круа и Крейцера твердить "о чудес-

[18] Г-ну Н. известны Музы, сопровождающие Диониса! Вот они сидят с ним на опушке леса (5 {1 с.}) — к чему бы? О том узнаешь позднее: они тут... спят. "Как опьяненные безумицы-мечтательницы, на высокогорном лугу, под лучами полдневного солнца, как описывает Еврипид" (21 {5 с.}), — да, г-н Н., он был бы жалким поэтом, печать какового угодно вам наложить на него, если бы он сочинял такую ерунду. Заметьте себе: кто хочет спать, не ложится на солнцепеке, а ложится в тень. Так это и описывает Еврипид — перечитайте-ка "Вакханок", 677, 684, — и сознайтесь же, что не поняли этого места. Утешимся словами Мефистофеля: "Она — не первая".

[19] О нем (4 {1 к.}) "все первобытные народы говорят гимнами" — но не греки, не италики, не германцы. Готов биться об заклад, г-н Н. слыхал что-то об индийских и бактрийских гимнах, относящихся к жертвоприношениям сомой, а может быть, и о напитке, каким охмелял себя Один в обществе Гюннлод (Hawamal, 12, у Зимрока, Edda Säm 12 b). Я цитирую по "Мифологии" Гримма (с. 1086), — ну да кто будет дотошно проверять?

ных мифах мистерий, о шумно-ликующих песнопениях эпоптов, о дионисийском созерцании мира, какое скрывается в мистических потоках тайного культа от варваров-критиков Еврипида и Сократа, и в самых чудесных метаморфозах и вырождениях своих не перестает привлекать к себе более серьезные души" (53, 69, 94 {10 к., 12 к., 17 с.}), то есть философия Шопенгауэра, музыка Вагнера и, кто знает, не филология ли Ницше вдруг выступает в наши дни как мистическая мудрость иерофанта! Далее, и противоположность аполлинийской и дионисийской музыки тоже не следует подчеркивать слишком сильно. Уже во времена Фалета и даже еще до него эллинская музыка усвоила себе переднеазиатские лады; с тех пор как стали вести счет пифийским играм, на них раздается изобретенный Олимпом νόμος πολυκέφαλος,[20] учрежден агон в авлетике,[21] флейта, как и эмбатерий спартанцев, сопровождает пэан,[22] и дело заходит так далеко, что вакхическая гипорхема отказывается от услуг флейты,[23] именуя хоровод свой дорическим, и сам Дифирамб в обличье Сатира может справляться с кифарой.[24] В противоположность всему сказанному, у г-на Н. трагедия выступает как "плод примирения двух противящихся друг другу художественных божеств", в лирике правит один Дионис, то есть музыка, так что инструментальная музыка оказывает у него влияние даже на дорийскую лирику (27 {6 с.}), но в конце концов становится все же затруднительным

[20] Schol. Pind. Pyth. XII; [Plut.] de mus. 7.

[21] Уже на первых пифийских играх победил Сакад: Paus X, 7; Plut., l. l.; Hesych. s.v. Σαχάδιον.

[22] Архилох, фр. 78.

[23] Пратин, фр. 1.

[24] Welcker, AD III, 125.

"придать эпидемическим дионисийским восторгам в столь раннюю пору (VI и V века) такое распространение, как позднее, когда они охватывают все население, доводя его до бессмысленного головокружения",[25] — мне по крайней мере ничего подобного, что относилось бы к тому времени, не известно. И даже чисто дионисийская хоровая песнь, дифирамб, в означенную пору расцвета эллинской лирики отнюдь не находится в резком противоречии к иным формам хоровой поэзии. И если мимическое даже и играет в таком пении особую роль, подавая затем и повод к возникновению драмы,[26] то и другие виды хорового пения отнюдь не исключают такой элемент, так что они отнюдь не являются лишь "возведением в степень аполлинийского певца-одиночки" (подумайте хотя бы о корибантиастах, кариатидах, пиррихистах), и дифирамб тоже не всегда исполнялся, как вроде бы полагает г-н Н., хором сатиров;[27] кто читал фрагменты Пиндара (особенно 53-й), тот не будет договариваться до таких смешных вещей. Если же под тем же самым наименованием у Филоксена предстает совершенно иной вид поэзии, то объяснить это не так уж и трудно. До нас просто не дошли промежуточные звенья. Ведь сколько сотен стихотворений требовалось для одних только киклических

[25] См., например: Plut. Anton. 24; Philostr. vit. Apoll. IV, 2, 21; Dion Halic. Arch. VII 72.

[26] На это достаточно указывал Аристотель, а в тех случаях, где наши сведения не столь отрывочны, что касается, например, явлений, подготовивших комедию, то, естественно, его оценки всегда подтверждаются. Относящиеся сюда обычаи, особенно культовые, можно найти у Лобека (напр., Agl. 174 и др.), которого мне не хочется сейчас переписывать.

[27] Даже и первоначально так было не всегда, о чем ясно и достоверно говорит Филохор у Афинея (XIV 628 A).

хоров, которые были столь излюблены, сколь мало вообще сохранилось от всей поэзии и какую миллионную долю спас для нас в виде обрывков случай, поскольку грамматика и, точнее говоря, все позднейшее время[28] совершенно пренебрегали такой поэзией, отдавая явное предпочтение классической мелике. И еще одно обстоятельство имеет к этому отношение: как раз та форма музыки, какая сохранилась в Элладе на долгое время, обязана своим происхождением и поддержкой великим авторам дифирамбов; значительность же нововведений вытекает уже и из резкого тона, в каком ведут с ними полемику, и из восторгов, какими их встречают, но прежде всего из успеха их в музыкальной области.[29] У нас нет возможности судить об этих достижениях, и даже желать этого фривольно; но тогда что за фривольность — поносить жанр, которого мы не знаем, а у г-на Н. эта музыка именуется "музыкой возбуждения или воспоминания, то есть либо стимулятором тупых и изможденных нервов, либо звукописью". Правда, невежество его — чтобы уж остаться при этой теме — позволило ему утверждать (119 {21 н.}), что "трагедия довела до совершенства музыку", между тем как ни для одного из трагических поэтов[30] музыка не была главной областью деятельности, как для Фринида или Тимофея. Однако на с. 75 {14 с.} он все же ухитряется заявить, что трагедия впитала в себя все существовавшие жанры искусства, тогда как ведь в Афинах кро-

[28] За вычетом Филодема, который цитирует их заметно часто.

[29] Еще во II в. до Р. Х. песнопения Тимофея и Полиида продолжают исполнять: C. I. G. 3053.

[30] Тут можно было бы думать о Фринихе, который был мастер оркестры. Срв. эпиграмму (Plut. Qu Symp. VIII, 9 [3, B732F], которая, впрочем, едва ли подлинна.

ме дифирамба процветала и элегия, а ямб был все же "впитан в себя" не трагедией, а комедией.[31]

Если уж так обстоит дело с родителями, которые, вступив в "таинственный брак", произвели на свет трагедию, "возвеличенную в образе такого дитяти, — оно же одновременно и Антигона, и Кассандра"[32] (19 {4 к.}), то представляется излишним подвергать проверке все детали, сообщаемые нам об акте рождения. Бросим взгляд лишь на отдельные частности, поскольку единственно здесь делается слабая попытка исторического и филологического обоснования. Что сомнительны сами исходные предпосылки, приходится ожидать заранее. Тут с самого начала ведется речь о "трагическим дифирамбе"; я вынужден сознаться в своем незнакомстве с этим жанром, — не родственник ли это почившей в бозе лирической трагедии? Единственная опора — предположение, будто некогда существовала трагедия без актера, — должно быть, до самого Феспида. А также и такая, все действие которой составляли исключительно πάθη τοῦ Διονύσου , — должно быть, до самого Феспида.[33] Что общего у задачи объяснения эсхиловской драмы с такими галлюцинациями на пред-

[31] Комедиограф Гермипп писал также ямбы, чем аристотелевское понимание лишь подтверждается.

[32] Кто объяснит мне эти слова, которые достойны мефистофелевских речей о ведьминой таблице умноженья, получит соответствующее вознаграждение. Davos sum non Oedipus.

[33] Более, нежели вероятно, что от Феспида не сохранялось ни одной трагедии, но если и так, то, во-первых, хотя и сомнительно, чтобы называемые "Судой" заглавия были неподлинны, — но все равно возможность что-либо знать о содержании их и форме для нас отпадает. А что касается дофеспидовой трагедии, то всем филологам, за исключением филологов будущего, достаточно Dissertation upon the epistles of Phalaris.

мет предполагаемого состояния предполагаемой предварительной ступени в эпоху, которая только предполагается? И как соединить представление о драме без актера со столь же самоуверенным заявлением, будто хор в трагедиях Эсхила состоит лишь из "низших услужающих существ" (41 {8 к.})? — нет-нет, все это соединяется, но лишь при условии, что мы "радуемся праисконному противоречию". Дело тут вот в чем: г-н Н. и трагедии тоже не знает. Итак, хор в трагедиях Эсхила оставался до сих пор загадкой, "потому что он составлен лишь из низших услужающих существ" — и что же тогда "Евмениды" — "Молящие" — "Данаиды" — "Форкиды", где он выступает главным действующим лицом? И более того: "Столь же несомненно, как то, что длительное время единственно наличным сценическим героем греческой драмы был Дионис, то, что Дионис никогда, вплоть до времени Еврипида, не переставал быть героем трагедии". Г-н Н. объявил на текущий семестр объяснение "Хоэфор", но только читал ли он их? Ибо кто же в этой трагедии, кто в "Молящих" — "Евменидах" — "Персах", кто аватара Диониса в "Аяксе" — "Электре" — "Филоктете"? Таковы-то предварительные знания его; таковы предпосылки, позволяющие г-ну Н. "бросить столь озадачивающе-глубокий взгляд в сущность античной трагедии", и тут, вполне естественно, складывается такое понимание хора, которое поражает тем, что оно не еще более туманно, — отличайся только оно хоть чем-то от шлегелевского.[34] "Хор — это ви-

[34] Что в сущности одно и то же — видеть ли в хоре идеализированного зрителя или же не видеть "различия между публикой и хором" — это начинает отдаленно брезжить даже и самому г-ну Н. (38 {8 н.}), и однако, как же резко бранит он А. В. Шлегеля (31 {7 с.}), а впрочем — где же тут "загадочность орхестры вплоть до г-на Н."?

дение дионисийской толпы, а мир сцены — это в свою очередь видение этого хора сатиров". Вдохновенно, проницательно, ново. Вдохновеннее, проницательнее, новее — сравнение: "Греческий театр напоминает своей формой горную долину: архитектура скены — словно сияющее облако, какое блуждающие в горах безумные вакханты [которым, стало быть, соответствуют *сидящие* зрители] видят пред собой с высоты". Требуется уж очень сильное отражение праисконного противоречия для того, чтобы облака в долине засияли. Однако вершина всего этого пассажа — в той роли, какая придается тут хору сатиров, молчаливо отождествляемому с хором вообще — да почему бы и нет? Если Ксеркс — это Дионис, отчего бы и его совету верных не состоять из сатиров. Ибо Сатир, οὐτιδανὸς καὶ ἀμηχανόεργος , сильно полюбился г-ну Н. Сначала тот награжден был козлиными ногами, теперь же "скрадывается перед ним человек культуры [также и г-н Н.?], представая лживой карикатурой" (35 {8 н.}). Сатир — лесной человек, но не обезьяна,[35] праисконный человек, но не способный воспринять культуру; он в одно и то же время "вдохновенный мечтатель и возвеститель мудрости из самых недр природы". И если хор сатиров выступает, ῥαφάμενος σκύτινον καθείμενον

ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχὺ τοῖς παιδίοις ἵν' ᾖ γέλως,

то и фалл — не фалл: нет, "неприкрытые и неприглаженные черты, величественно проведенные Природой"; греки, вечные

[35] Не собирается ли г-н Н. таким способом обороняться от дарвинизма? (А почему бы вместо этого не выдать с тем же правом это мировоззрение за тайноведение мистерий?) Иначе не очень понятно, почему ему надо особо отмечать, что он не верит евгемеровским благоглупостям Павсания.

дети, не смеются над гротескными обсценностями: нет, "грек привык с благоговейным изумлением созерцать половое всемогущество природы".[36] Ohe jam satis est.

Теперь поживее к более суровому образу "смерти" трагедии от рук Еврипидовых. К последнему г-н Н. приступает (54 {10 к.}) следующим манером: "Чего же возжелал ты, святотатственный Еврипид, когда вознамерился принудить умирающий трагический миф совершать труд невольника? [только не так бурно, а то ведь читатель дойдет до с. 97 {17 к.}, где услышит, что уже Софокл впряг в ярмо трагический миф]. Он умер в твоих насильственных руках, а тогда потребовался тебе подделанный мифличина... и гений музыки умер в твоих руках... и поскольку оставил ты Диониса, Аполлон покинул тебя... и у героев твоих только поддельные личины-страсти, и говорят они поддельными речами-личинами". [Опять как бурно! а десятью страницами спустя аффекты тех же самых лиц считаются в высшей степени реальными и жизнеподобными]. В заключение всего Еврипид и сам личина (83 {12 н.}). Новый бог, Сократ, вещает из него. В старой побасенке о том, что оба эти мужа общались между собой, как полагает Ницше, находит разрешение не одна только загадка из тех, что задают нам поэзия и — еще более того — сама личность

[36] Если и сама по себе простительна ссылка на слова комедии, с описанием сатирова костюма, то по отношению к г-ну Н. я вполне прав. Ведь по его мнению (57 {11 с.}), язык комедии определяют полубог и пьяный сатир. Вот один из немногих случаев, когда он упоминает эту единоутробную сестру трагедии! Но зато что за слова, золотые слова! — кто бы только захотел, тот ради того, чтобы вскрыть безумие ницшевских идиосинкразий, мог бы применить к комедии все, чему учит он относительно трагедии.

Еврипидова. Настоящая причина, заставляющая его приводить в связь двух мужей этих — пылкая ненависть его к обоим. Он не затрудняется в средствах выражения ненависти, а при этом ему все мало. Еврипид, поэт, который непосредственно вслед за Гомером оставался близок и дорог для всей античности, должен был утратить значительную часть своей славы — отчасти по справедливости, отчасти же просто потому, что его недочеты лежат на виду — значительно приметнее, нежели его достоинства. В особенности же после А. В. Шлегеля неоднократно высказывались нелицеприятные суждения о нем, но в своем ли уме г-н Ницше, если он способен утверждать, будто "всеми художественными критиками Еврипид превращен в дракона"? Что́ — разве Аристотель и Квинтилиан, Лессинг, Гете и Тик — не художественные критики? Однако даже и такое слишком мягко в глазах г-на Н.: его оружие — сознательные искажения, вроде только что приведенного; время покажет, кого оно разит. Разве это не сознательное извращение, когда об Еврипиде утверждается, что он все свои надежды связывал с "мещанской посредственностью". Однако слова поэта таковы:

τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ᾽ ν μέσῳ σώζει πόλιν.[37]

[37] Еврипид, "Молящие", 244; срв., для объяснения, "Финикиянки", 535 слл. Полагаться на дельное сословие горожан — среднее между уличной демократией и аристократией, всегда готовой к измене, — было делом и естественным, и солидным, но только ничего специфически еврипидовского тут вовсе нет. Кстати говоря, "Молящие" относятся к тому времени, когда мрачно-суровый поэт дал увлечь себя гениальному "юному льву", — чтобы затем обмануться, как и вся Эллада. Отношения эти, для Еврипида в высшей степени плодотворные, заслуживают того, чтобы изучать их досконально.

А когда у Филемона некто хотел бы повеситься, чтобы увидеть Еврипида, — εἰ ταῖς ἀληθείαισιν οἱ τεθνηκότες αἴσθησιν εἶχον,[38] то перевод делается намеренно двусмысленно: "в здравом ли рассудке вообще покойник". Сказал ли я хоть одно слишком резкое слово? Однако вернемся к личине Сократа. Соединение Сократа и Еврипида, основанное на нескольких стихах комических поэтов, на стихах абсолютно бездоказательных,[39] на традиции, состоящей в сущности только из анекдотов, покрывших густым ковром всю почву древнего предания, что касается отдельных личностей,[40] и не лишенных ценности разве что для историков сплетен, наконец, на до крайности бестолково придуманном изречении оракула,[41] — удивляться ли тому, что, насколько мне известно, никто никогда еще не брал на себя труд обстоятельно опровергнуть это соединение. Ведь так естественно соединить софиста-трагика с великим софистом,[42] — потомству не составляло труда установить личное общение между двумя наиболее

[38] Philemon, frgm. inc. 40a.

[39] "Облака I" Аристофана, Телеклейд, Каллий в интерполяции у Диогена Лаэрция, II, 18.

[40] Полнее всего у Элиана (II, 13); дальнейшее в любой "vita Euripidis".

[41] Или что — дельфийский Аполлон в V веке говорил иамбами с анапестом во второй стопе и с формой Σοφοκλῆς? Впрочем, сию секунду не могу сказать, приводится ли это изречение где-нибудь помимо схолиев к Платоновой "Апологии". У г-на Н. вечные несчастья с оракулами. И "аполлинийство" Архилоха тоже подтверждается у него дельфийским изречением — против убийцы его. Но если посмотреть на места, собранные Виттенбахом (Comment. к Plut. de ser. num. vind., pg. 81), то тотчас же бросается в глаза позднее происхождение текста; сверх того у Эномая убийца носит иное имя, чем в других текстах.

[42] Как особенно, но без личного общения между обоими, в "Облаках" Аристофана (II — 1367).

популярными личностями своего времени, тем более что оба они жили в одном городе, а комедийная традиция, казалось, могла послужить тут свидетельством. Однако рассмотреть тут заблуждение ничуть не труднее. Ведь Сократу было 14 лет отроду, когда исполнена была первая пьеса Еврипида, и сохранившиеся отрывки "Пелиад" являют нам хотя бы одно: стиль Еврипида был тогда по меньшей мере столь же близок его "Медее", сколь стиль "Медеи" — стилю "Финикиянок". Так что какое-либо значение Сократа для него до смерти Перикла невозможно подтвердить,[43] но ведь самые значительные и глубокие создания Еврипида — "Медея" и "Ипполит", "Эол" и "Беллерофонт", "Ино" и "Телеф" к тому времени уже были созданы. Потому что вполне поддается доказательству то, что постепенное снижение тщательности стихосложения, как уже давно было подмечено, распространяется также и на весь замысел и композицию пьесы, и даже на самую постановку задачи. Кроме того, будь в этих отношениях их, будь в изречении оракула заключено хотя бы что-нибудь дельное, ученики Сократа должны были бы о том знать. Однако и Платон, и Ксенофонт почти полностью игнорируют Еврипида или же говорят о нем как-то между прочим. И старательный ученик софистов не вызывал ни малейшего участия в самом заклятом их враге, сокрушенный поэт-меланхолик — в Гомере философской мысли.[44] А главное, какое-то влияние Сократа в жиз-

[43] Действие отдельных диалогов, как например Платонова "Протагора", относится к более раннему времени, но это, естественно, ничего не доказывает.

[44] Обычно Платон лишь холодно отзывается о нем как о великом трагике, — например, в "Федре" 268 с. Однажды (Rep. VIII 568 A) он призна-

ненных воззрениях Еврипида должно же было бы как-то проявиться — подобно тому как это возможно доказывать относительно учений Анаксагора и Протагора и подобно тому как в еще большей степени можно замечать следы чтения у этого первого собирателя книг.[45] Однако с Сократом все совсем не так. Правда, г-н Н. смеет дерзко утверждать, что Еврипид разделяет сократовский принцип: добродетель есть знание. Однако г-ну Н. Еврипид неведом. Потому что если Еврипид и выставляет в одном месте в качестве аксиомы то положение, что добродетели можно научиться,[46] — впрочем, точно так же, как и Протагор, — то нередкость подобного рода рассуждений, а также более достойное трагического поэта разумение такого тезиса говорят в пользу того, что он принимал существование неких твердых и неизменных природных задатков, с которыми каждый человек является на свет,[47] — они как бы раз и навсегда четко прочерчены; и из коллизий, возникающих между этими характерами, с личной, если можно сказать так, предрасположенностью каждого из них, с неизбежностью развиваются трагические действия; эта же предрасположенность объяснит нам и то, что все стремления и заблуждения, ошибки и раскаяния людей — все рисовалось ему совсем

ет за ним особую σοφία — совершенно наподобие того как Дионис в "Лягушках" высказывает общее суждение о нем (1413).

[45] Так, "Автолик", 34 несомненно написано не без воздействия Ксенофана (фр. 2). "Елена", 1617 связано с известным изречением Эпихарма; отдельные верные замечания также у раннего автора περὶ χλοπῶν в книге VI "Стромат" Климента, и список этот можно было бы значительно расширить.

[46] "Молящие", 917.

[47] "Электра", 367, куда интерполированы параллельные места; "Гекуба", 569, "Ипполит", 961, "Феникс", 807; фр. 1050, 1053.

безнадежным и безутешным. Что же до сократовского положения, то Еврипид высказывает нечто прямо противоположное ему. После глубоких размышлений, говорит у него Федра, вполне в духе его же самого, ей стало казаться, что все беды этого мира происходят от того, что люди понимают правое, но не поступают как надо,[48] — это прямо-таки по-христиански: "Дух бодр, плоть же немощна". Вполне допустимо сказать, что в своих персонажах, в этих своих более чем жизненных лицах Еврипид и выводил на сцену нарушенную гармонию желания, воли и исполнения: пусть в диком извержении страсти, все равно любви или ненависти, эти персонажи готовы нарушить любой предел, — все равно в конце они поймут безуспешность своих усилий или погибнут, пусть индивид и борется безнадежной и в любом случае губительной борьбой с законами природы и нравственности, особенно в отношении между двумя полами. Да, если бы кто-нибудь захотел пойти и дальше, то он мог бы попробовать разглядеть в такой дисгармонии воли и исполнения самую сердцевину всей в целом поэтической натуры Еврипида — сердцевину, но тут же и червячка в этой сердцевине — в противоположность эсхиловскому великолепию, всякий раз превышающему даже и все то, что поэт хотел и знал, и в противоположность вечно светлой и гармоничной — для себя самого, для всего света — приятности Софокла. — Впрочем, нет, я ведь не Еврипида взялся растолковывать; я хочу только показать, что г-н Н. его не разумеет, да и не дал себе труда уразуметь. Это будет попроще. Пенфей у него — "самый рассудительный противник" Диониса. Если бы только он хорошенько поразмыслил над следующим:

[48] "Ипполит", 374; срв. "Хрисипп" 838 и, вероятно, оттуда же фр. 912.

μηδ' ἣν δοκῇς μὲν ἡ δὲ δόξα σου νοσεῖ
φρονεῖν δόκει τι.[49]

По его мнению, принцип Еврипида таков — чтобы быть прекрасным, все должно быть осознанным, — между тем, как то вытекает из только что изложенного, Еврипид нередко допускает, чтобы дурные поступки совершались вполне сознательно, что, как известно, отрицает Сократ.[50] Еврипид, далее, будто бы загубил миф, между тем он, как никто другой, зафиксировал форму мифа для последующих времен, а целый ряд самых известных и захватывающих мифов только благодаря ему и попали в литературу и в общенародное сознание.[51] Он будто бы стремился к установлению поэтической справедливости, между тем как для Еврипида царящая несправедливость есть не что иное, как одна из основных черт этого бренного мира: "Медея", "Гераклиды", "Андромаха", "Финикиянки" — все они словно с издевкой воплощают эту несправедливость. Еврипиду же противопоставляется драма Софокла, а именно "Эдип в Колоне", исполненный на театре через четыре года после смерти Еврипида. Говорится о смелости, с которой в "Вакханках" пренебрегает Еврипид публикой, однако трагедию эту Еврипид писал, находясь в Македонии и для македонцев. В конце жизни публика будто бы лежала у его ног, причем одновременно с этим

[49] "Вакханки", 311. Срв. 324, 332, 359, 480, 1302 — ἀχαλίνων στομάτων ἀνόμου τ' ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία. — изречение, которое, как надо надеяться, ни в чем не утратило своей истинности.

[50] Например, "Медея", 274, "Ифигения в Авлиде", 924, и мн. др.

[51] "Протесилай", "Сфенебея", "Беллерофонт", "Эол", "Федра", "Геракл", "Меропа", "Ифигения", "Авга", "Антиопа" и т. д.

утверждается, что Софокл до самой своей смерти и даже после нее пользовался благорасположением народа, — но ведь Софокл пережил Еврипида, — нет, я устал исправлять домашнюю работу г-на профессора Н. τὴν μὲν γὰρ ἐξαντλοῦμεν ἡ δ' ἐπεισρέει. И будь у меня тысяча языков и тысяча уст, я не поспел бы за ним в странствиях его по лабиринту троп, или же по μυρμήκων ἀτραποῖς. Тут и Сократ — "логик-деспот", "с большим глазом Киклопа", и Платон — "типичный эллинский юноша", "изобретатель романа". Предикаты сами говорят за себя. Поскольку он яростно ненавидит Сократа за его не-мистицизм, то — слишком уж смешно, чтобы не упомянуть, — он с серьезным видом дает афинянам запоздалые указания относительно того, как надо поступить с Сократом: "как явление вполне загадочное — необъяснимое — не поддающееся никакой рубрикации его следовало выдворить заграницу" (73 {13 к.}). Однако Сократ был слишком хитер и сумел все подстроить так, что его приговорили к смерти, отчего и сделался он "новым идеалом эллинского юношества". Воздержусь от суждения. Моему взору, которому не даровано "с удовольствием всматриваться в дионисийские бездны", что-то никак не удается открыть тут "переразвившуюся вследствие усиленного питания мудрость", а править без надежды на какое-либо взаимопонимание — Окнов труд. Так что пусть себе г-н Н. ломает шею о Менандра, — только бросим взгляд на трагиков-прометеидов, и баста.

Потому что на деле презабавно обращается г-н Н. с Софоклом. Он не решается предать его проклятию, но не может скрыть и того, сколь же он ему не по нраву. В одном месте (77 {14 к.}) он признает, что Софокл сделал первый шаг к уничтожению хора. В иных случа-

ях помогает искусство умолчания,[52] нам уже достаточно хорошо известное, — так, например, резко порицается характеристика Одиссея у Еврипида, зато куда менее благоприятная в "Филоктете" вообще не упоминается. Однако самое блестящее в уразумении Софокла — это толкование Эдипа. Софокл будто бы понимал его как чрезвычайно мудрого и благородного человека, который и гибнет от преизбытка мудрости. И это ὁ μηδὲν εἰδὼς Οἰδίπους, которого Тиресий попрекает: σὺ καὶ δέδορκας κοὐ βλέπεις ἵν' εἶ κακοῦ! Да, Эдип мнит себя мудрым, однако несовершенство нашей природы и сказывается в том, что его губит такое мнение. Он погибает от своего самомнения. Поэтому он и проповедует в Колоне: ἐν τῷ μαθεῖν ἔνεστιν ηὐλάβεια τῶν ποιουμένων, что он представляется себе — ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος, а потому он по доброй воле и запутывается в сетях, где нет места воле: поскольку страдания научили его — καὶ τὸ γενναῖον τρίτον στέργειν διδάσκει — то он и в бедности богат, и в изгнании ценим, и, презираемый, любим. Если б и миф твердил о "дионисийской мудрости", если бы вместе с загадкой Сфинги он разгадал "загадку природы", то не могло бы быть так, чтобы в параллельном варианте мифа Кера погибала от руки Коройба.[53]

[52] В этом же несложном искусстве г-н Н. упражняется — на том же самом месте — и по отношению к Аристотелю, ибо тот ("Поэтика", 1456 a 27) как раз одобряет обращение с хором у Софокла. Вообще же полемика с Аристотелем в скрытой форме происходит тут постоянно. Наверное, "друзья" почувствовали бы что-то неладное, если бы увидели, что их мистагог в неладах с философом, чья "Поэтика" в глазах самого Лессинга обладала доказательностью Евклидовых теорем. Кому по душе и в дальнейшем душевно утешаться чтением г-на Н., тому я рекомендую понаблюдать за его прыжками, какие он совершает, когда заговаривает о катарсисе.

[53] Толкователи "Ибиса" (575) Овидия; Anth. Pal. VII 154.

Однако Эсхила, который — куда уж ему тут деться — обязан соответствовать "метафизически утешающей" трагедии, по каковой г-н Н. проводит свои занятия, — Эсхила-то уж он, конечно, знает и разумеет. О да! кому мало приведенного примера, тот пусть взглянет на "пессимистическую трагедию". Характер Прометея будто бы раскрыт Гете в следующих словах: "я создаю людей по своему подобью". Но Прометей не создает людей. Он будто бы есть "человек, доводимый до титанизма". Однако Прометей у Эсхила — тоже бог, как и Зевс, — μῶν τάδε λεύσσεις φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ ... ἰήκοπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν; и эсхиловский взгляд на мир, ради какового он (δύο σοι κόπω Αἰσχύλε τούτω) обладал в мистериях подосновой своего метафизического мышления {9 с.}, будто бы учит, что "над богами и людьми восседает на своем престоле, словно вечная справедливость, Мойра".

> οὐκ ἔχω προσεικάσαι πάντ' ἐπισταθμώμενος
> πλὴν Διὸς εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
> χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.[54]

Прометей, эта "личина дионисийского", учит нас тому, что "все существующее праведно и неправедно и все равно оправдано в том и другом". τρίτος Αἰσχύλε σοι κόπος οὗτος. Вот твой мир! Вот это — мир! — ликует г-н Н. Он и не подозревает о том, что это вопрос, который Фауст задает с горькой иронией,[55] — так что? и Гете тоже не понят? О, в качестве τηλαυγὲς πρόσωπον уже на первых страницах мир сновидения представляется ему "всей Бо-

[54] См. фрагмент "Гелиад" в издании Наука в разделе "Евфорион".

[55] Как известно, и в том месте, какое приводилось в примеч. 2, столь же неудачно применена в форме вопроса цитата из "Песни к радости".

жественной комедией вкупе с Inferno", — поистине оное свидетельство разумения Данте всякому читателю, ищущему рассудка в этой книге, вопиет свое:

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

И еще громче вопиет разумение Гамлета, который, заметим кстати, тоже Дионис: на с. 35 {7 к.} познание убивает у него всякое действие, потому что он познал мудрость Сейлена и его берет омерзение; на с. 93 {17 н.} он говорит менее значительно, нежели действует! — вот, кажется, немало чего распалось тут в мире, — слава Богу, я пришел в мир не для того, чтобы вправлять его вывихнутые члены.

Полагаю, что сказанным дано доказательство оправданности тяжких упреков в невежестве и в недостатке любви к истине. И все же я опасаюсь, что поступил несправедливо в отношении г-на Н. Ведь если он возразит мне, что и знать не желает ни "исторической критики", ни "так называемой всемирной истории", а намерен лишь создать дионисийски-аполлинийское творение искусства, "средство метафизического утешения", и что утверждения его чужды пошлой реальности дня, но наделены "высшей реальностью сновиденческого мира", — то я беру свои слова назад, принося извинения по всей форме. Ибо я с радостью оставляю ему его благую весть, и оружие мое его не коснется. Конечно же я не мистик, не трагический человек, у меня это навсегда останется только "веселой забавой, кимвалом бряцающим", без которого вполне может обойтись серьезность существования, серьезность науки, — сон хмельного, хмель сонного. Одного, однако, требую я: пусть г-н Н. держит слово, берет в руки тирс, отправляется из Индии в греки, но

только пусть же сойдет он с кафедры, на которой взялся учить науке, пусть соберет у ног своих тигров и пантер, но не немецких юношей-филологов, которые должны учиться, учиться с аскетической самоотверженностью, искать одну только истину, учиться независимости суждения, по доброй воле предавая себя науке, — с тем чтобы классическая древность давала им то единственно непреходящее, что обещает им благосклонность Муз, то, что в такой полноте и чистоте и может даровать им одна только классическая древность, —

В сердце — наполненье смысла,
Форму — в духе сохранить. —

Рихард Вагнер

Фридриху Ницше, ординарному профессору классической филологии Базельского университета

Дорогой друг!

Только что прочитал присланный Вами памфлет д-ра философии *Ульриха фон Виламовица-Мёллендорфа* и получил при чтении этого "возражения" на Ваше "Рождение трагедии из духа музыки" известные впечатления, от которых хотел бы теперь освободиться в форме различных, вполне возможно непривычных вопросов, обращаемых к Вам в надежде побудить Вас к столь же поучительным разъяснениям, как то уже было однажды в связи с греческой трагедией.

Прежде всего мне хотелось бы, чтобы Вы объяснили мне один феномен, связанный с нашим образованием, какой я наблюдал на себе самом. Не думаю, чтобы в те времена, когда я посещал в Дрездене Крейцшуле, был другой подросток и юноша, который вдохновлялся бы классической древностью так, как я; и если меня прежде всего увлекали греческая мифология и история, то все же сильно притягивало меня к себе и изучение греческого языка, ради которого я, нарушая дисциплину, по возможности избегал уроков языка латинского. Не могу судить, насколько последовательно я действовал; однако могу сослаться на особую симпатию ко мне, вследствие моей пылкой тяги, как надеюсь и поныне здравствующего д-ра *Зиллига*, любимого моего

учителя в Крейцшуле, который твердо определил мне, в качестве профессии, филологию. Как впоследствии учителям моим в школах св. Николая и св. Фомы в Лейпциге удалось полностью искоренить во мне все подобные задатки и наклонности, хотя и памятно мне и вполне объясняется всеми манерами тех господ, однако со временем я не мог не засомневаться, действительно ли задатки и склонности эти были достаточно глубоки во мне, если они столь скоро переродились у меня в свою полнейшую противоположность. В ходе моего дальнейшего развития, при непрестанном возобновлении во мне по меньшей мере тех самых склонностей, я начал сознавать, что в условиях губительно-ложной школьной дисциплины во мне на самом деле было нечто подавлено. Беспокойные труды жизни совершенно отвлекли меня от тех штудий, и тут погружение в мир античности сделалось для меня единственным благодеянием, способным все снова и снова внутренне расковывать меня, хотя почти полная утрата языковых вспомогательных средств и представляла для меня значительное затруднение. Напротив того, завидуя *Мендельсону*, вполне сложившемуся филологу, я лишь постоянно удивлялся тому, что его филология вовсе не удержала его от того, чтобы писать к драмам Софокла именно такую музыку, в то время как во мне, несмотря на всю мою филологическую неподготовленность, как раз жило больше уважения к духу античности, чем, казалось, проявлял он. Я познакомился и с другими музыкантами, полностью сохранившими свои навыки в греческом, которые, однако, дирижируя, сочиняя и исполняя музыку, так и не знали, к чему бы им все это умение, между тем как я (вот ведь странность!) постепенно вырабатывал из этой столь труднодоступной для меня античности идеал

своего музыкально-художественного созерцания. Однако как бы ни обстояло дело с этим последним, во мне все нарастало неясное ощущение того, что сам дух античности в конце концов столь же мало принадлежит к сфере деятельности наших учителей греческого, сколь мало разумение французской истории и культуры предполагается, в качестве необходимого приложения, в наших преподавателях языка французского. Но теперь д-р философии У. В. фон Мёллендорф напротив того утверждает, что цель филологической науки вполне серьезно такова — направить немецкое юношество, "чтобы классическая древность даровала им то единственно непреходящее, что обещает им благосклонность Муз, то, что в такой полноте и чистоте и может даровать им одна только классическая древность, — в сердце — наполненье смысла, форму — в духе сохранить".

В полном восхищении от этих великолепных заключительных слов его памфлета, я стал озираться окрест — во вновь воскресшей Германской империи — в поисках несомненных успехов благословенных трудов филологической науки, которая, в своем ненарушимом покое и в своей отрешенности внутри себя, имела возможность руководить немецким юношеством согласно принципам, какие никто и никогда не подвергал сомнению. Поначалу мне показалось странным, что все зависящее в наши дни от благосклонности Муз, то есть весь наш художнический и поэтический мир, ведет себя так, как если бы никакой филологии тут и не было вовсе. Во всяком случае представляется, что дух основательного изучения языка, какой должен исходить от филологии как основы всех классических штудий, так и не распространился на родной, немецкий язык, так что вследствие разрастания жаргона, из газет переходящего в книги тех, кто

создает историю наших искусства и литературы, вскоре при каждом слове, которое надо записать на бумаге, мы будем мучительно соображать, принадлежит ли оно настоящему немецкому языковому строю или же, скажем, какому-нибудь Висконсинскому биржевому листку. — Однако, если в области художественного что-то и выглядит настораживающе, то тут всегда можно сказать, что филология не имеет с этим ничего общего, поскольку служит Музам не столько художественным, сколько ученым. Но в таком случае мы должны были бы наблюдать ее активность в наших университетах с их факультетами? Однако богословы, юристы и медики отрицают, что имеют с нею что-либо общее. Итак, стало быть, только сами же филологи и наставляют друг друга взаимно — предположительно с единственной целью вновь и вновь готовить филологов, и только филологов, то есть преподавателей гимназий и университетских профессоров, которые в свою очередь должны будут воспитать новых преподавателей гимназий и университетских профессоров. Мне это понятно; надо же поддерживать чистоту науки и заставлять государство испытывать перед нею уважение — настолько, чтобы выплачивать особое жалованье профессорам филологии стало для него делом совести. Но нет! Д-р философии У. В. ф. М. подчеркивает — главное разного рода "аскетическими" процедурами приготовить немецкое юношество к тому, чтобы оно восприняло то "единственно непреходящее", что "благосклонность Муз" нам обещает. Так что в филологии все-таки должна быть заложена тенденция к высшему, то есть к подлинно продуктивному образованию? Очень возможно предположить такое, — я думаю! Только что вследствие странного процесса, внутри какого оказалась эта дисциплина, тенденция

эта, как кажется, подверглась полнейшему разложению. Ведь видно хотя бы то, что филология не оказывает сегодня никакого влияния на общее состояние немецкого образования; в то время как богословский факультет поставляет пасторов и консистории советников, юридический — судей и адвокатов, медицинский — врачей, филология поставляет нам все одних филологов, которые полезны могут быть лишь между собой.

Можно видеть, что даже и положение индийских брахманов не было более высоким, а потому время от времени все же можно ждать от них божественного слова. Мы и действительно ждем этого: а именно, мы ждем, что из этой чудесной сферы вдруг выступит некто и без всяких ученых речей и кошмарных цитат попросту скажет нам, *что́же* такое замечают посвященные под покровом своих столь непостижимых для нас, профанов, штудий и сто́ит ли всё такое трудов поддержания столь дорогостоящей касты. Но тогда это должно быть что-то верное, великое и образовательное во всю ширь, а не тот изящный словесный перезвон, каким время от времени угощают нас на столь излюбленных лекциях перед "смешанной" аудиторией. Однако выходит так, что это великое и верное, чего мы ждем, очень затруднительно выразить, — кажется, какая-то странная боязнь царит здесь, от которой становится даже не по себе, нечто вроде опасений, как бы не пришлось признать, что если выложить все содержание прямо на стол, без всяких особых приуготовлений, без таинственных атрибутов филологического авторитета, без цитат, примечаний и неизбежных взаимных комплиментов великих и малых коллег, то как бы не открылась при этом вся прискорбная нищета этой самой науки, если таковая уж сделалась ее внутренним свойством. Могу себе представить, что че-

ловеку, который решился бы приступить к чему-либо подобному, не осталось бы ничего иного, как существенно выйти за пределы чисто филологической дисциплины, чтобы оживить ее худосочное содержание такими источниками человеческого познания, какие до сих пор напрасно дожидались того, что филология их оплодотворит.

Однако судьба филолога, который осмелится пойти на подобный шаг, предположительно будет той же, что у Вас, дорогой друг, — теперь, когда Вы решились издать свой глубокомысленный трактат о происхождении трагедии. С первого же взгляда мы узрели, что имеем дело с филологом, который говорит, обращаясь к нам, а не к филологам; тут и забилось взволнованно наше сердце, и мы вновь набрались мужества, какое порастеряли, пока читали обыкновенные, испещренные цитатами и мучительно бедные содержанием филологические изыскания, например, о Гомере, трагических поэтах и т. п. На сей раз перед нами был текст, а не примечания; с вершины горы мы могли смотреть на широкие равнины, однако не сбивали нас с толку крестьяне, дерущиеся в кабачке. Но, как представляется теперь, нам никогда ничего не спускают: филология остается филологией, Вы продолжаете стоять на ее почве, и Вы вовсе не какой-нибудь эмансипант, а только отщепенец, а потому Вы, как и мы, не избавлены от порки примечаниями. Застучало по оконным стеклам: некий д-р философии, как положено ему, схватился за филологические громы. Но не такая сейчас пора года, чтобы ненастье продолжалось долго, — пока бушуют стихии, человек рассудительный сидит у себя дома под крышей; никому не след нарываться на разъяренного быка, и надо вместе с Сократом посчитать нелепым отвечать пинком на удар ослиного копыта.

Однако нам, смотревшим на происходящее со стороны, потребовались пояснения, потому что не все было нами понято.

Поэтому я и обращаюсь к Вам с вопросами.

Мы никогда не думали, что в деле "служения Музам" царят столь грубые нравы и что "благосклонность Муз" оставляет после себя такую необразованность, какую не могли мы не заметить на примере одного из обладателей тем самым "единственно непреходящим". Знаток классических языков, который пишет — "пускай себе" — и в той же фразе еще пускает вслед за сим — "пусть себе", — напоминает нам берлинских зевак былой поры, шатающихся из кабака в кабак, нечто подобное и производит на глазах у всех наш д-р философии на с. 18 своего памфлета. Конечно, человек, подобно нам не разбирающийся в филологии, почтительно уступает дорогу утверждениям такого господина, когда они возводятся на колоссальных цитатах из цехового архива, однако мы начинаем теряться в сомнениях — не в непреднамеренности неразумения Вашего сочинения со стороны этого ученого, но в элементарной способности его вообще разуметь все самое ясное на свете, если уж он смысл приводимой Вами из Гете цитаты — "Вот твой мир! Вот это — мир!" — понимает так, что Вы приводите эти слова в оптимистическом смысле, а посему считает нужным (возмущаясь тем, что Вы даже и Гете не способны уразуметь!) разъяснить Вам эти слова — Фауст будто бы произносит их, задавая свой вопрос "с горькой иронией". Как назвать все это? Вопрос, на который, быть может, затруднительно отвечать публично, в печати.

Что же касается меня, то подобный опыт, какой приобретаю я в этом случае, до глубины души меня огорчает. Вы знаете, с какой серьезностью и с каким рвением выступил я несколько

лет тому назад в своей статье "Немецкое искусство и немецкая политика" в защиту классических штудий — в предвидении худшего поворота в нашем национальном образовании, какой будет совершаться вследствие пренебрежения такими штудиями со стороны наших художников и литераторов. Но что теперь пользы от трудов на ниве филологии! В свое время я, изучая Я. Гримма, нашел у него старонемецкое слово "Heilawac", трансформировал его затем, чтобы сделать еще более податливым для своих целей, в "Weiawaga" (эту форму мы и сегодня распознаем еще в слове "Weihwasser"), перешел отсюда к родственным корням "Wogen" и "wiegen", наконец к "wellen" и "wallen" и таким образом, наподобие колыбельного припева "Eia popeia", сложил из слогов-корней мелодию для своих русалок. И что же? Мальчишки-журналисты, включая даже "Аугсбургские всеобщие известия", издеваются надо мной, и вот некий д-р философии основывает на этом "wigala weia", ставшим на взгляд его притчей во языцех, свое презрение к моей "так называемой поэзии"! И все это в памфлете, печатаемом по старонемецкой орфографии, тогда как, с другой стороны, нет такой надуманной театральной пьесы, если только написал ее модный литератор, которую какой-нибудь филолог-комментатор "Песни о Нибелунгах" (подобное попалось мне недавно на глаза) счел бы слишком поверхностной и пошлой для того, чтобы усматривать в ней заслуживающее всяческого восхищения завершение древней народной поэзии.

Поистине же, друг мой, Вы еще обязаны нам разъяснить тут некоторые вещи. Когда я говорю — "мы", то подразумеваю тех, кого переполняет самое мрачное беспокойство за судьбы *немецкого образования*. Множит эту заботу та странным образом доб-

рая слава, какая идет о нашей образованности за рубежом, где слишком поздно познакомились с ее цветущими началами, ныне относящимися уже к прошлому, — вот эта добрая слава и действует на нас как наркотик, и мы кадим друг другу до полного умопомрачения. Конечно, каждый народ носит в себе задатки кретинизма — во Франции, видим мы, абсент завершает дело, начатое Французской академией, и вот там все, словно несмышленые дети, только и знают что потешаться надо всем непонятым, а потому и исключенным Академией из круга национального образования. Конечно, нашей филологии далеко до могущества Французской академии, и наше пиво не так опасно, как абсент, однако тут вступают в игру иные свойства немцев, — к примеру, неблагожелательность и не уступающее ей гнусное желание все на свете мусолить своими слюнями, в сочетании с лживостью тем более губительной, что она с давних времен придает себе вид порядочности и здравомыслия, — свойства эти столь сомнительной природы, что ими, кажется, с лихвой возмещаются все те ядовитые отравы, каких нам еще недостает.

Так как же обстоит дело с нашими образовательными учреждениями?

Вопрос свой мы задаем не кому-нибудь, но именно Вам, кого в столь юные годы призвали на профессорскую кафедру и кого замечательный филолог-мастер предпочел столь многим другим, — в этой своей должности Вы в очень короткое время завоевали столь значительное к себе доверие, что могли решиться с дерзновенной твердостью выйти из порочного круга взаимосвязей и творчески указать на его внутренние болезни.

Мы Вас не торопим. Ничто не заставляет Вас спешить, и менее всего, надо думать, тот д-р философии, который призывает

Вас сойти с своей кафедры, чего Вы безусловно никогда не сделаете даже из любезности в отношении этого господина, потому что можно предвидеть, что как раз *его*-то и не изберут преемником Вашим там, где трудились Вы. То же, чего ждем мы от Вас, может стать задачей всей жизни — всей жизни такого человека, какой сейчас нужнее всего для нас и в качестве какого мы и возвещаем сейчас о Вас всем тем, кто в наше время испытывает потребность в том, чтобы из самого́ наиблагороднейшего источника немецкого духа — всепоглощающего сурового глубокомыслия — разузнать и разведать, какой же должна быть немецкая образованность, если только необходимо, чтобы споспешествовала она достижению самых благородных целей этой вновь воскресшей к жизни нации.

От всего сердца приветствует Вас Ваш

Рихард Вагнер

Байрейт, 12 июня 1872 г.

Эрвин Роде

Лжефилология

К освещению изданного д-ром философии Ульрихом фон Виламовицем-Мёллендорфом памфлета "Филология будущего!"

Послание филолога Рихарду Вагнеру

Высокочтимый мастер!

Теперь, когда Вы сами упомянули в опубликованном в "Северогерманской всеобщей газете" за 23 июля Открытом письме Фридриху Ницше направленное против книги Вашего друга о рождении трагедии "Возражение" д-ра философии Ульриха фон Виламовица-Мёллендорфа, вероятно, может показаться излишним вторично обращаться к вышеназванному пасквилю. Ибо напрасно перед лицом этого клеветнического сочинения пытаться подробно доказывать проницательность, глубину, проникновенную серьезность нашего друга. Кто в состоянии понять саму книгу, тот и без посторонней помощи почувствует себя до глубины души захваченным именно этими свойствами ее; разъяснять же пасквилянту дух писателя, обруганного им столь жестоко и даже заподозренного им в том, что все его дарования — сплошь "воздушные замки", было бы столь же нелепо, как демонстрировать лисе из басни всю сладость тех виноградных гроздий, которые оказались недосягаемыми для нее и были выбранены ею за кислоту. Ясное дело, мы имеем тут дело с экземпляром той породы "критиков", которые, стоит только попасть им в руки книге, вов-

се не рассчитанной на их разумение, не понятой ими ни в какой степени и — при бедности их умственных задатков — не имеющей ни малейших шансов быть в какой-либо мере постигнутой ими, именно из этого обстоятельства, то есть из своего полного непонимания прочитанного, выводят единственное основание для того, чтобы вызываться "критиковать" подобную книгу. Потому что конечно же таким существам, которые вполне некритично относятся только к себе самим, никогда не придет в голову, что, возможно, автор пренебрег лишь одним — возможностью снизойти до их уровня понимания; они, гарцуя на высоком коне своего самомнения, вряд ли уразумеют хотя бы смысл того вопроса, какой обращал старик Лихтенберг к кому-то из их ордена: "Если сталкиваются голова и книга и раздается пустой звук, всегда ли виновата книга?" Довольно того, чтобы суровые мудрецы с негодованием констатировали, что вновь раздался пустой звук. Так поступил наш д-р философии, однако пусть пылко почитаемый им Еврипид скажет ему всю правду еще куда прямее: "Глупцу и мудрый кажется глупцом".

Столь дерзновенное осуждение глубоко продуманных и со всем душевным жаром прочувствованных мыслей никого, впрочем, не удивит в наши дни, когда право выступать в качестве бдительного контролера состояния здоровья литературы приобретают, как считается, на основании всесторонне развитой абсолютной неспособности уразумевать хотя бы что-то выходящее за пределы самой плоской приятности. Такую великолепно развившуюся в нем неспособность д-р философии фон Виламовиц именует "здравой ясностью духа". Однако греки не были столь же склонны к эвфемизмам и именовали это явление ἀναισθησία, то есть по-немецки — жалкой бедностью восприятия. И у греков

при первых признаках появления всезнающей и невежественной "критики" вперед тоже вырывались лица, о которых Аристоксен говорит, что они оспаривают взгляды людей, понимающих толк в деле, единственным доводом своей "анэстесии", — "так, как если бы все, что ускользает от них и их жалких способностей, и вообще не существовало и во всяком случае было крайне предосудительно". Не заставят нас удивляться даже и ядовитая ярость, и все клеветнические подозрения, брань и оскорбления, в каких находит отдушину для себя в пасквиле г-на д-ра его критическая несостоятельность, — ведь кто только не наблюдал на многочисленных, весьма отвратительных примерах, что высокий дух, если только выражал он свои глубокие воззрения с суровой и гордой независимостью, во все времена воспринимался как личное оскорбление теми умами, которые не были в состоянии ни самостоятельно познавать сколь-нибудь глубокую истину, ни ценить способность познавать ее в других, — его отражали самыми бурными извержениями самолюбия, для которого уже само существование чего-либо благородного — все равно что нож острый! Что ж, наш друг несомненно подумает, как гласит греческое изречение, — пусть лучше тебе завидуют, чем тебя жалеют, — и пойдет себе дальше, со всей твердостью духа. А если кто действительно попытается наставить на верный путь подобного критика, добродушно предположив, что тому на деле важно что-то понять, — он же вообще не способен что-либо разуметь, — тот попросту напрасно потратит свои силы. Если уж столь внушительное красноречие нашего друга не произвело на него никакого впечатления, то надо по правде предположить, что мы имеем дело с третьим из описанных Макиавелли трех generazioni dei cervelli — этот третий вид non intende nè per se stessa nè per

dimostrazione d'altri. И верно: достаточно только прочитать "возражения" д-ра философии на высказывания нашего друга, чтобы "оставить все надежды". На утверждение нашего друга о том, что вплоть до времен Еврипидовых Дионис не переставал быть трагическим героем, нам отвечают торжествующим указанием на "Хоэфор", "Молящих", "Персов", "Аякса", "Электру", "Филоктета"; на разъяснения нашего друга о том, что Еврипид погубил миф, отвечают указанием на то, что "целый ряд самых известных и захватывающих мифов только благодаря ему и попали в литературу и в общенародное сознание"; если друг наш говорит, что смысл Эсхилова Прометея как активного героя молодой Гете сумел выразить в дерзновенных словах *своего* Прометея: "Я создаю людей по своему подобью" и т. д., то д-р спешит заявить — "Но Прометей не создает людей". Можно только покачать головой, наблюдая подобные проявления здравой ясности духа. Или же когда у пасквилянта наш друг — слова его чуточку искажены с искусностью, здесь вполне привычной, — высказывается так: Софокл понимал Эдипа как человека мудрого и благородного, который и гибнет от преизбытка мудрости, — а пасквилянт продолжает, "возражая" ему: "да, Эдип[1] думает, что он мудр, однако несовершенство его натуры и сказывается как раз в том, что его губит такое мнение и т. д. и т. д.", — то из этого глубокомысленного откровения не извлечешь ничего, кроме того, что наш д-р никогда не погибнет от чрезмерной мудрости.

[1] Oidipus! — вот уж верно по-гречески! Иначе этот высокоученый муж и не поступает, и свой наиновейший газетный жаргон он тоже втиснул в узкий кафтан нарочитого старонемецкого правописания.

Однако самое замечательное свидетельство способности приближать вещи и лица к своему уровню постижения, сводя их к тривиальностям, д-р философии предоставляет нам тогда, когда неоценимым образом раскрывает перед нами свой взгляд на Еврипида-художника. Видя рвение, с каким берет он под свое крыло этого поэта, рискуешь, впрочем, тем, что начнешь сомневаться не только в поэтической глубине, но и в духовной энергии и страстной жажде познания подзащитного, если у него такой адвокат. Ибо безусловно верно сказано Аристотелем: каждому по нраву то, что родственно ему по природе. Такому беспокойству относительно духа и характера этого поэта и кладет внезапный конец остроумное толкование "всей в целом поэтической натуры" Еврипида, которым, как прекраснейшим плодом своих штудий, д-р философии угощает нас на с. 28. Тут мы узнаем, что "сердцевину" этой натуры составляет "дисгармония воли и исполнения". Право же, чудесный комплимент художнику, каковой, однако, самым занятным образом просвещает нас на предмет того, что же именно побудило пасквилянта с такой поистине родственной любовью приняться за тот мираж, который называет он именем Еврипида.

Вот вам и "критик" нашего друга! Конечно же, пойми *такой* читатель нашего писателя, последнего это только компрометирует — неприятность, какая не случилась ни с одними из тех многочисленных авторов, которых цитирует пасквилянт. Так что мне даже и не приходит на ум оправдывать нашего друга; если нет у него ни малейшей черты сходства с этим д-ром философии и ему подобными, — тогда как, в сущности, это-то больше всего и вызывает гнев нашего "критика".

Наверное, и сам д-р философии неясно ощутил, что, должно быть, есть тут что-то смешное, предприми он со своей стороны серьезные попытки как-то нападать на содержание книги Ницше. Так что в целом он ограничивается только бранью и в конце своего сочинения с некоторой безмятежностью признается в том, что не способен проникнуть во всю серьезность такого рассмотрения искусства, — он, выражаясь словами нашего друга, откровенно пишет тут, что искусство навсегда останется для него "веселой забавой, кимвалом бряцающим, без которого вполне может обойтись серьезность существования". Совсем как Гетевский филистер: обман блестящий, пустота, — ну, без нее ты обойдешься, — так уж пусть г-н д-р услышит и ответ Ириды на эту здоровую мудрость филистера.

И поскольку он все же отчаивается в возможности причинить вред авторитету нашего друга в честном бою с подлинным духовным содержанием его книги, как того хотелось бы ему, то он и направляет свои нападки по преимуществу против одной стороны книги, где он смеет надеяться на то, что сможет придать себе компетентный вид в глазах невинных читателей. Образованный читатель-нефилолог хотя и распознает низкопробность подобного "критика", однако должен будет уступить, когда тот, отрекомендовавшись ему д-ром философии, примется с помощью кучи греческих цитат, выглядящей вполне учено, доказывать, что все остроумные мысли автора основываются на почти непостижимом и опровергаемым первым встречным д-ром философии невежестве и на такой склонности к лжи, какой не превзойти даже и самому д-ру философии. Вот что напоминает вся эта затея — будто жалкий сапожник, только и умеющий что починять драные туфли да прибивать к ним подметки, взялся кри-

тиковать отлитую в металле статую — на том основании, что и на ней, мол, тоже туфли; и тем не менее затея не без расчета. Вот на что он тут рассчитывает — на то, что его скандальная брошюрка, отдающая снаружи научностью, создаст у большинства коллег-филологов мнение, даже если они и будут знать о брошюрке лишь понаслышке, будто в облитой грязной клеветой книге содержится какая-то весьма странная и отнюдь не совместимая со "здравой ясностью духа" ересь, переносимая на античность с наивностью совершенно невежественного литератора, заскочившего в область науки. Тогда уж коллеги и не станут читать книгу Ницше за ненадобностью, а излагаемые в ней глубокие, плодотворные мысли, вносящие свет в туманные проблемы нашей науки, покажутся им не заслуживающими ни малейшего внимания с их стороны; и вот тогда получится так, что будет положен предел тому значительному воздействию, какого можно было бы ожидать от такой книги, почерпнутой из глубины серьезного и проникновенного сердца и, разумеется, не без внутреннего сопротивления вынесенной на свет нашей общественности, никого не греющий, филологом — одним из тех немногих, кто все способности своей настроенной на высокий лад души посвящает созерцанию древнего искусства, сохраняя способность выводить из углубленного созерцания вечно ясных, вечно загадочно чу́дных образов старины норму и не подверженное никакому сомнению наставление относительно неустойчивых явлений нашей новейшей эпохи. Вот пасквилянту и захотелось воспрепятствовать такому воздействию книги, а для этого он не без ума выбирал средства, действуя согласно своему инстинкту, какому не позавидуешь. Ибо ведь и на самом деле: если уж наш друг построил свою книгу на гнилом фундаменте невежества и лжи, если уж он

действительно принадлежит к престранной секте так называемых литераторов, которые не сеют, но жнут, — тогда его книга и не стоит внимания филолога. Но, конечно, любому филологу, если только он не вполне невежествен, не составит труда убедиться в полнейшем ничтожестве аргументов пасквилянта, которыми подтверждает тот свои обвинения. Так что нет ни малейшей опасности того, чтобы какой-либо серьезный ученый при тщательной проверке поддался бы на тот дождь цитат, подобранных на изъезженных путях обыкновеннейших школьных пособий, с помощью каких д-р философии стремится нанести смертельный удар по научному авторитету нашего друга; никакой ученый не усомнится в том, что только собственная незрелость не дала нападающему возможности разобраться в основаниях тех утверждений, которые наш друг, согласно всему замыслу своей книги, должен был излагать, не сопровождая их научными доказательствами. Однако пасквилянт с полным основанием рассчитывает на то, что большинство так и не дойдут до тщательной проверки и в лучшем случае ограничатся беглым просмотром его памфлета, ибо так уж устроен мир — на пользу клеветникам. Так что неслыханная наглость, с которой выставляет свой товар, понося противника, самое зеленое невежество, побудит многих уверовать в филологическую порочность автора, на которого нападают с такой яростной энергией, — он, даже и знай они саму книгу, должен был бы по иным причинам казаться им во многих отношениях весьма сомнительным. Парадоксальным большинству нынешних филологов представится уже и то, что некий писатель вообще всерьез делает попытку воспользоваться филологической дисциплиной не просто для того, чтобы поупражнять свою память и проницательность, но для того, чтобы, выйдя за

рамки этих драгоценных и столь необходимых качеств, апеллировать к высшей способности познания и наконец — если воспользоваться словами Горгия, — свататься не к служанкам, но к самой светлейшей Пенелопе, то есть стараться заслужить высший дар античных штудий — разумение наиболее благородных творений искусства, которые в свою очередь способны повести к бытию, оплодотворенному искусством. А что же будет с ними, когда они узнают от пасквилянта, что наш друг почерпнул свои воззрения на сущность музыки и трагического искусства в учении *Артура Шопенгауэра*? Достаточно назвать его имя, и в головах подавляющего большинства людей "образованных" тотчас же встает воспоминание о неких слишком приметных экстравагантностях, которые нелепым образом принято рассматривать как самое средоточие учения Шопенгауэра и на которые глядят отчасти с ужасом и отвращением, отчасти же с приятным ощущением фарисея, который сам себя почитает праведником и, слава Богу! причисляет к "хорошим людям". Вот, рассчитывая на эти чувства толпы, ему хорошо знакомые, пасквилянт уже на самой первой странице и наносит оскорбление Шопенгауэру, придравшись к самому первому поводу к тому. Наш друг славит трагическое искусство — *избавителя* от буддистского отрицания воли — и эту же самую мысль, проходящую сквозь всю книгу, подчеркнуто, внятным даже и для самого увечного ума образом, особо излагает на с. 118-119. И однако д-р философии считает вполне приемлемым для себя переворачивать действительное положение дел с ног на голову и объявлять "трагического человека" *тождественным* с человеком буддийским, присовокупляя к этой лжи следующее замечание: "Нирвана", естественно, берется не как то, чем оказывается она в историческом рассмотре-

нии, но как то, чем она кажется в метафизическом тумане". Либо это брошено на ветер, либо направлено против *Шопенгауэра* с его разделяемым нашим другом мнением о том, что буддистская нирвана отнюдь не означает абсолютное ничто, но означает лишь ничто относительное — отрицание всех свойств мира явлений. Первое вполне соответствовало бы манере шарлатана-критика, однако способ выражения позволяет считать, что замечание нацелено против Шопенгауэра, ибо высказано оно в том самом пренебрежительном тоне, какой позволяет себе в отношении этого *единственного* среди великих мыслителей любой безголовый неуч. Г-н д-р, должно быть, вычитал в каком-нибудь учебном пособии, что по буддистскому учению *наших* дней нирвана считается абсолютным ничто, — при этом он спешит соединить эту недалекую истину с оскорблением Шопенгауэра. Потому что если *действительно* рассматривать нирвану исторически, то выясняется, что в устах Готамы Будды она как раз и означает *относительное* ничто и переиначена в ничто абсолютное лишь позднейшими мистиками, с чем д-р философии может познакомиться в книге Макса Мюллера ("Buddha's Dhammapada", pp. XXXIX-XLVII). Я специально выбрал этот пример, чтобы сразу же показать Вам, в какое приятное целое сливаются в этом пасквиле невежество, старательное очернение и расчет на неосознанную антипатию широкой публики.

Если же все же разрешить нашему другу пользоваться для своих личных нужд запретной философией Шопенгауэра, то тогда не только такие некомпетентные люди, как д-р философии, но и настоящие образованные филологи могут осудить как несовместимое с объективностью чисто исторической науки применение к античности извлеченных оттуда мыслей. На деле же лишь

искренность нашего друга, заявляющего о себе как об ученике и последователе Шопенгауэра, может показаться необычной, потому что остальные просто переносят излюбленные свои представления на древность, не отдавая себе в том ясного отчета, оставаясь в наивном неведении относительно этого. Ибо объективность, заявляющая, что, исследуя самую сокровенную суть античного искусства, полагается на одни только "свидетельства", — она по сути иллюзорна, и не более того. Лежащему в развалинах чудному миру древности мы предстоим точно так же, как и всей совокупной природе, — и тут, и там перед нами несвязная бесконечность отдельных предметов, побуждение искать для них некое единство исходит из самых глубин нашей натуры, а его мы в свою очередь можем обретать лишь в том единстве созерцающего познания, какое возникает внутри нас самих. К разрозненным обломкам античной традиции можно применить замечательные слова Монтеня: Il est impossible, de ranger les pièces, à qui n'a une forme du total en sa teste. Мы всей душой хотели бы приблизиться к величайшей культуре древней Эллады, а отсюда — многочисленные попытки постигать ее на основе самых различных, какие только могут быть, воззрений на мир. Если же теперь, при серьезной попытке реально взглянуть на этот далекий мир, никто не сможет отрешиться как от прирожденной, так и от воспитанной размышлением направленности своего духа в самых сокровенных его глубинах, то конечно же в наименьшей степени почувствует себя обязанным скрывать источник самых общих своих представлений, следуя подлинному или деланному бездумью, тот, кто при нынешнем диком смятении мыслей и мнений, еще сохраняет в себе достаточно сил для того, чтобы вслед за одним из немногих великих умов, благодаря которым, по словам

Шиллера, только и продолжается жизнь человечества, последовать на одинокую вершину его созерцания, обнимающего весь широкий мир. Ибо, как бы ни признавали мы, что в вечно живом внутреннем понуждении к многообразному рассмотрению образцового для нас художественного мира классической древности наверняка заключен собственно творчески-образующий элемент для столь многих поколений людей, все же нелепо было бы предполагать, что у любого из возможных способов рассмотрения — равные с другими права утверждать, что они приблизились к самому сокровенному смыслу греков. Напротив того, лишь тот может быть уверенным, что действительно ощутил дыхание античности, от какого стареющее человечество по-прежнему ждет оживления отмирающих способностей своего духа, кто в своем собственном разумении наиглубочайших загадок мира сумеет обрести мотивы, исходя из которых ему действительно станет понятным и оправданным для его собственного разумения прежде всего возникновение самого чудесного и присущего единственно грекам художественного рода. Тут необходимо первым делом совершенно отвергнуть тех, кто, как д-р философии, смотрит на старых добрых греков свысока, как и положено капитально-прогрессивному много о себе мнящему простаку в нашу "современную" эпоху. Может быть, такие люди и принимают самих себя за незамутненные зеркала подлинной античности, однако не кто иной, но они же сами, всматриваясь своими глазами в античность, и вносят туда всю пустопорожность своего нутра, всю ремесленную ограниченность взгляда, и тот бойкий и недалекий балагур, каким изображают они грека лучших времен, на деле столь же мало похож на прообраз современника Эсхила, как обезьяна на Геракла, а возможно, и того меньше напоминает его, —

вроде как д-р философии фон Виламовиц мало напоминает тот тип "сократического человека", которого наш друг именует "самым возвышенным неприятелем" художественной культуры и именем которого д-р философии хотел бы в шутку назвать себя и себе подобных. В действительности же такой безжизненно-сухой субъект, который еще и благодарит небеса за свое бездумное невежество, видя в том знак особой благосклонности их к себе, имеет столь же мало общего с истинным вдохновенным антиковедением, что всю его науку следует именовать не филологией, — все равно филологией ли настоящего или будущего, — но пародией на любую настоящую филологию, безобразной карикатурой на разумную критику и доподлинно лжефилологией. Для такого "радостного" господина все "разумеется само собою" — и дух, и дыхание неисповедимо таинственного мира, и возникновение достославного трагического искусства, которое, соединив в сестринском союзе все наивысшие мусические и рукотворные искусства, своими физически-зримыми образами величайших бедствий, страданий и гибели наиблагороднейшего — слишком великого и чистого для этого мира — возбуждает в слушателе, приводимом в неодолимое волнение, непонятно могучую радость боли. Однако уже и для древних суть этого чудесного трагического удовольствия казалась в высшей степени неясной и таинственной, как то доказывает прежде всего платоновский "Филеб", и если кто-то, испытав подобное волнение, напрасно вопрошал себя о том, в чем же скрытый смысл этого столь противоречивого искусства, деспотически вынуждающего вступать в свой круг всякого, тот конечно же только посмеялся бы над любым, кто, перебрав краткие записи, доставленные нам скупостью судьбы, объявил бы делом вполне разъясненным возник-

новение трагического искусства среди греков, что вели свои дни, как известно всем, в безмятежной веселости и в удовольствиях. Подлинного же раскрытия обстоятельств дела он мог бы ждать только от того, кому удалось бы проникнуть своим соболезнующим чувством в тайну тех праисконных и глубоко волнующих движений души, из которых, во вполне определенное время, и вышло в Греции спасительное для всего мира непостижимое искусство радости-боли. И если тут остается только честно признать, что филология не делала до сих пор серьезных попыток проникать сюда, то наш друг получает такую возможность, причем именно на основе глубоких прозрений Шопенгауэра в самую сокровенную суть музыки. Никто не может отрицать того, что все известное нам об исторических началах трагедии властно требует от нас прояснения внутренней взаимосвязи драмы с породившей ее музыкой, и только неразумный станет требовать, чтобы при попытке постигать возникновение трагедии из музыки через посредство шопенгауэровской теории сущности музыкального искусства были бы представлены еще и "свидетельства" того, что и грекам значение и внутренний характер музыки были ясны точно в том же самом виде, что и Шопенгауэру с его гениально-глубоким взглядом. Разве благодаря всему осознанному Шопенгауэром музыка сделалась иной? Разве ее вечная и неизменная суть не вознесена над ее историческим развитием и всею чередою его? Итак, если греки рассказывают нам, что трагедия вышла из музыки, из лирических излияний Дионисова культа и всегда пребывала в теснейшем союзе с музыкой, то они могли бы даже и прибавить к сказанному что-нибудь глубокомысленно-мудрое относительно существа музыки, вроде того, что в наши дни преподносится под именем "музыкально-прекрасного", и

тем не менее у нас оставалось бы право отвергнуть все подобные теоремы касательно музыкально-прекрасного и с помощью шопенгауэровских воззрений добиться для себя более глубокого уразумения музыки, а в особенности способности ее производить на свет трагедию. Так что в этом случае столь "научные" вопли с требованиями предъявить свидетельства никак делу не помогают, зато они на месте, когда надо отвергать неудобную истину, — нападки должны были бы простираться и на самоё философию Шопенгауэра. Однако последнюю опровергнуть не так-то легко, особенно после того, как Вы, всеми почитаемый мастер, засвидетельствовали непреходящую истинность ее. Жаль, что при этом не удосужились спросить г-на д-ра фон Виламовица; однако, несмотря на его удивление по поводу того, что его обошли, все же для людей понимающих всегда будет так: в вопросе о сущности этого самого таинственного среди всех искусств правом решающего голоса, наряду с гением философии, наделен один только великолепно творящий и с глубочайшим любовным разумением преданный своему искусству художник; единодушие того и другого обращает найденный ими взгляд в "непреходящую истину", какой не устранить даже целой толпе вступивших в сговор крохоборов музыкальный красоты, не говоря уж о каком-нибудь пасквилянте, осмеливающемся выражать свое особое мнение. Так что даже и выбранное нашим другом совсем краткое указание Шиллера на *музыкальное* настроение, какое обычно предшествует у него поэтической идее,[2] значительно лучше

[2] Вспоминаю, что где-то читал подобное же признание драматурга Отто Людвига. А благородный Витторио Альфьери пишет (Vita cap. 5): Quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell' atto del sentir musica o

разъясняет сущность процесса возникновения драматического творения, нежели любые голые рассуждения сторонних моралистов-эстетиков. Немые свидетельства инкунабул трагического искусства станут красноречивыми свидетелями лишь для того, кто поразмыслил над нечастыми откровениями гениев философии и художников, касающимися вечной сущности искусства.

Если же я намерен доказать теперь, вопреки вполне фривольным нападкам со стороны д-ра философии, что наш друг, увлекаемый философскими принципами, отнюдь не пренебрег историческими фундаментами своих исследований, то поступаю я так главным образом потому, что хочу отнять у филологов хотя бы эту отговорку или предлог — не поддаваться воздействию книги Ницше. У меня было право отвергнуть пасквилянтский подход к делу, была и обязанность поступать так, не только потому, что я, как филолог, сознаю, что воззрения Ницше прочно обоснованы, но еще и потому, что пасквилянт позволил себе не один раз с жалкой усмешкой взглянуть в сторону *друзей* автора, к которым тот неоднократно обращается в своей книге. Я горд и счастлив тем, что могу числить себя среди этих друзей и несмотря на клеветников с их косыми взглядами готов хранить верность такому другу. Действительно, друзья автора обязаны чувствовать себя оскорбленными вместе с ним, если только не разуметь под дружбой те едва тлеющие, благоразумно взвешенные ощущения, которые нередко выдают за "подлинную" дружбу. Так что, как подскажет Ваше чувство, высокочтимый мастер, и не потребуется пространных оправданий, если, защищая, как филолог, свое-

poche ore dopo. Близкое по смыслу высказывание великого трагического поэта Г. ф. Клейста см. в "Жизни и письмах К." Бюлова, с. 64.

го друга, я обращаюсь прямо к Вам. Ибо если автор, верно сознавая, что не будет одинаково вразумителен для всех и каждого в смешанной людской толпе, предложил свои задуманные в сокровенной глуби души мысли — через головы критиков, которые и так не заставят себя ждать, — кругу своих наслаждающихся соразумением друзей, то конечно же эти мысли в любом отношении прежде всего принадлежат Вам. Так что если и Вы чувствуете себя задетым столь злонамеренным непониманием нашего друга, то, конечно, речь защитника может препоручить себя Вашему дружескому участию, — оборонять же она может лишь те стороны, какие подверглись нападению. Несомненно, я могу несколько рассчитывать и на филологический интерес, насколько сохранился он после Ваших лейпцигских учителей, впоследствии питаясь тем сильным томлением, что вновь и вновь возникает в эти варварские времена, так что, приглашая Вас совершить со мной путешествие в несколько пыльную и суховатую страну филологической эрудиции, я заранее утешаюсь Вашим благосклонным согласием. После этого Вы с тем большей охотой вернетесь к мыслям, куда как пышно расцветающим в книге нашего друга.

* *
*

Приступая к поочередной поверке всего изложенного пасквилянтом, Вы несомненно согласитесь с тем, чтобы попросту отодвинуть в сторону всякое шутовство, всякие жалкие пустопорожности, какие он излагает с претенциозной торжественностью, — например, о сущности “историко-критического мето-

да", о художественном созерцании Винкельмана, о "красоте пускай бы и без этоса",[3] о "пусть бы и дионисийском праисточнике", о сущности греческих богов, о "невинных и ни о чем не подозревавших" светлорадостных греках, к каким принадлежит и Софокл, свой парень, сочинитель упоительно веселых "Антигоны" и "Царя Эдипа" и т. д. Все столь мудрые замечания, щедро розданные ордёвры сохраним в нетронутом виде для тех, кому заблагорассудится основать музей тривиальностей или что-нибудь в том же роде. И того, что говорит пасквилянт о сущности сновидения, тоже не станем касаться. Он отрицает родство сновидений и духовной деятельности эпического и пластического художника, и мы не будем вступать с ним в спор: что́ слепому зеркало, вопрошает Эпихарм. Но древние не вполне разделяли мнение г-на д-ра, иначе как бы это пришло им на ум делать поэтами во сне и Гесиода, и Каллимаха,[4] и Энния? И что бы такое думал про себя глупец Паррасий, когда в своей эпиграмме, даже сохранившейся до наших дней, утверждал, что нарисовал Геракла таким, каким тот не раз являлся ему во сне? Конечно же вместе с Еврипидом и д-ром он принимал сновидения за "ночеглазое забвение"[5]. Несомненно, того же мнения придерживались и

[3] "Красота без этоса" — Аристотель, а "пускай себе" — из собственных припасов критика.

[4] Срв. Дильтей, Callim. Cyd. 15.

[5] Это слово "забвение" наш образцовый историко-филологический критик не совсем без умысла вставляет в цитируемое им из Еврипида место ("Ифигения в Тавриде", ст. 1279), возвращая ему прежние права, потому что несомненно верное чтение — μαντοσύναν νυκτωπόν "ночеокое прорицательство", только одним из новейших издателей не введенное в сам текст, видно показалось ему слишком благоприятным определением.

те верующие, что приносили в Трезене жертвы Музам и Сну, "потому что Сон дружнее всех с Музами".[6]

Если же обратиться к чисто историческим замечаниям д-ра философии, то мы сразу же наталкиваемся на неискреннее невежество, каким он по преимуществу и пользуется в качестве боевого оружия. Чтобы показать, что радостный блеск гомеровского мира не свалился с неба, внезапно, но явился трудно завоеванной победой над совершенно иными, чудовищно мрачными представлениями древних доисторических времен, наш друг среди всего прочего указал и на сказания о борьбе титанов, ужасных битвах, *предшествовавших* правлению Зевса. Пасквилянт отвечает: "Нужно считать вполне доказанным, что титаномахия и уж тем более гесиодовские династии и генеалогии богов отчасти были более чужды эллинскому сознанию, нежели круг гомеровских богов-олимпийцев, отчасти же они несомненно более позднего происхождения, не говоря уж о том, чтобы было когда-либо такое время, когда эллин не знал бы своих Зевса — Афину — Аполлона, а приносил бы жертвы Урану или Крону и тем более уж Эрикапайю и Фанету". Если вычесть непорядочным образом сознательно провезенную контрабанду — совсем посторонние этому вопросу гесиодовские династии и орфических чудищ Эрикапея и Фанета, то останется лишь весьма изящное утверждение относительно более позднего в сравнении "с кругом гомеровских богов-олимпийцев" происхождения титаномахии. Нет ничего более ложного, нежели такое утверждение, однако д-р фи-

[6] Павсаний II 31, 3; остроумно толкует это место Велькер, "Греческое учение о богах", III, 102.

лософии сумел перещеголять себя самого замечанием, какое приводит он в доказательство своего утверждения. Тут говорится так: "Аристарх и Лахман хорошо понимали, что разделы, в которых выступает подобное этому воззрение на богов, например песнь V и песнь XIII, а прежде всего "теомахия", чужды собственно гомеровскому и обычно более позднего происхождения". И тут тоже все вопросы грубо спутаны. Книга XIII "Илиады", равно как и XX ("Теомахия") не имеет ничего общего с вопросом о времени происхождения мифа о титанах, потому что ни здесь, ни там мы не находим ни малейшего упоминания битвы титанов. Зато эта последняя самым недвусмысленным образом упоминается в книгах V, VIII, XIV, XV. Однако Аристарх будто бы "понял", что (не говоря о книгах VIII, XIV, XV) по меньшей мере книга V "чужда собственно гомеровскому". Лживая неопределенность такого выражения по всей видимости обязана прикрыть несказанную наглость подобного, *взятого с потолка* утверждения; но понимай хоть и в самом вольном смысле это слово "чуждо", мы ни в схолиях к Гомеру, ни в иных остатках александрийской учености все равно не обнаружим и самого отдаленного указания на то, чтобы великий рассудительный критик когда-либо высказывал столь легкомысленный и к тому же простецкий взгляд на вещи. Ну да что скажешь о полемике, которая живет подобными измышлениями? Что до всего того, что пасквилянту угодно считать "общепризнанным", то это нас нимало не беспокоит, — что же касается догомеровского происхождения мифа о титанах, то исследования действительно компетентных критиков и таких точных и глубоких знатоков греческой мифологии, как Шёман, Преллер и Велькер, не оставляют людям разумным ни малейшего сомнения в том.

Так что нас уж и не удивит, что пасквилянт, передергивая карты, приписывает нашему другу взгляд на догомеровское происхождение сказания о проклятии рода Атридов, — чем наш друг лучше Аристарха? Вполне естественно и то, что выражение "тяжелодумы-этруски" заставляет невежественного пасквилянта удивленно воскликнуть: "Тяжелодумы-этруски — см. Афинея, XII, 517". Но у Афинея передается рассказ Феопомпа, обвиняющего этрусков в самом разнузданном распутстве во всех мыслимых и немыслимых вещах. Простим д-ру философии с его школьной премудростью незнание того, что именно этот самый рассказ сочтен клеветническим и Нибуром, и Деннисом и другими, поскольку содержание его решительно противоречит всему, что известно нам об обычаях и нравах этрусков. С тем же правом и с тем же глубокомысленным невежеством можно возразить всякому, кто заговорит о возвышенной душе Демосфена: "Возвышенная душа Демосфена! — смотри Афинея XIII, 592 F". В Афинах, как и сегодня, было немало низких людей, которым доставляло особое удовольствие распространять порочащие других сплетни. Однако тот, кто, подобно этому д-ру философии, при всей незрелости и необразованности своей имеет наглость неоднократно ссылаться на "Аглаофам" Лобека, сочинение, несмотря на всю односторонность косного рационализма его автора, заслуживающее всяческого восхищения, обязан сказать себе и то, что написано там на с. 1025 о невероятном легкомыслии, с которым болтливые "грекули" позволяли себе необоснованно подозревать людей в сладострастно-распутном образе жизни. "Тяжелодумом" же вполне возможно называть народ, религия которого с особым постоянством задерживалась на мрачных и грозных сторонах бытия, даже и у греков заимствуя лишь самые черные образы ночной смертоносной фантазии.

Замечания же пасквилянта относительно *Архилоха* и его творческой манеры вообще понятны лишь при условии, что мы будем рассматривать их как сочинение начинающего, написанное без пособий и без какого-либо знания непосредственных источников. Сначала он находит что-то особенное в утверждении нашего друга относительно того, что Архилох ввел в литературу народную песню. Конечно, в античных сообщениях об этом не прочитать в голом виде; однако любой человек за вычетом г-на д-ра философии сказал бы себе, что эта фраза рассчитана на читателей, у которых достаточно sale in zucca, чтобы разуметь ее cum grano salis, и, стало быть, не на невежду, кажущегося себе особо проницательным, если только он думает, будто народные песни, "так сказать, безымянная поэзия", растут из земли как салат, без всякого участия человеческого индивида. Однако не чем иным, как фактом, является то, что благодаря Архилоху впервые получила художественное развитие поэзия народа, с полным основанием сопоставимая с нашими *песнями* и противоположная величавой торжественной священной поэзии Терпандра и его преемников, и факт этот после изысканий Велькера не должен был бы оставаться столь уж неведомым филологу, получившему все же какое-никакое образование, и пасквилянт, верно, счел бы его не столь уж непостижимым, если бы была известна ему "История древней и средневековой музыки" *Рудольфа Вестфаля*, книга, в которой на с. 116 Архилоху, с совершенно верным усмотрением сути дела, и приписывается введение в художественную поэзию *народной песни*. Этот превосходный знаток древнего мусического искусства позволяет себе отклониться от взгляда ученого д-ра философии и в том отношении, что предполагает строфическое строение стихотворений

Архилоха (с. 130), и конечно же подвигнут он на это преданием, со всей решительностью указывающим на *музыкальное* исполнение этих стихотворений. Ни о чем подобном пасквилянт и знать не знает, но обязан ли наш друг расплачиваться за то, что невежда, много о себе воображающий, никогда не читал сочинения Плутарха о музыке? В этом важнейшем документе истории греческой музыки Архилоху отведено значительное место, между тем как ему нечего было бы делать в этом сочинении, если бы он не развернул важную деятельность прежде всего в развитии *музыки*. Из главы 28 этого сочинения пасквилянт мог между прочим узнать и о том, что Архилох первым прибег к *инструментальному сопровождению*, отходившему от *тонов пения*, и, вероятно, даже и этот д-р философии все-таки поймет, что подобное указание теряло бы всякий смысл, коль скоро сами стихотворения не предназначались бы для музыкального исполнения. В главе 10 того же сочинения Плутарх рассказывает о том, что Фалет, основатель второй музыкальной школы (катастасиса) в Спарте, *подражал* музыкальным сочинениям[7] Архилоха — утверждение, с которым по всей видимости не вполне согласуется чрезвычайно простецкое и нелепое заверение д-ра философии в том, что "инструментальная музыка начинается лишь со второго музыкального катастасиса". Это заверение позволяет бросить взгляд в настоящую бездну неразумия и ложного знания. Или, быть может, пасквилянт намеревался научить нас чему-то лучшему, нежели наши великолепные источники, со-

[7] τὰ μέλη, трудно переводимый термин, точное значение которого, удерживаемое именно в сочинении Плутарха, — песнопение, полностью положенное на музыку, — установлено Ричлем (Opusc. I 247 слл.).

общающие, что не только Архилох, но уже и Терпандр и Клон, не говоря о более ранних авторах, исполняли свои песнопения в сопровождении инструментов? Однако, в частности, он отрицает музыкальное исполнение ямбов Архилоха. Но если не соответствует истине утверждение д-ра философии относительно того, что другие метры во фрагментах архилоховской поэзии "совершенно отходят на второй план" по сравнению с ямбическим размером, то безусловно необоснованно и широко распространенное и дошедшее до пасквилянта из расхожих пособий мнение, будто ямбы не исполнялись музыкально. Ведь если по Аристотелю "из всех метров ямбический ближе всего к устной речи", то это ровным счетом ничего не доказывает, как ничего не доказывает и *наше* чувство того, что содержание ямбических отрывков Архилоха не слишком-то пригодно для музыкального исполнения; ведь как раз только что проведенные проницательные изыскания убедили нас в том, что изложенные трохеическими септенариями трезво-кухонные сцены Плавтовых комедий все же исполнялись как cantica, то есть по меньшей мере мелодраматически. Пиндар же как раз ту самую написанную ямбами "олимпийскую победную песенку" Архилоха, какую привлекает в качестве примера пасквилянт, называет "звучащей песнью", откуда должно было бы вытекать, что музыкальное исполнение "не может быть поставлено под вопрос". То же, что узнаем мы о так называемой паракаталоге, особенном способе исполнять ямбы, якобы изобретенном Архилохом, то об этом пасквилянт никак не мог "вспоминать", потому что он безусловно никогда этого не знал; при более внимательном рассмотрении оказывается, что традиция все же склоняется в сторону музыкального, в существенном отношении, исполнения ямбов. Плутарх ("О му-

зыке", гл. 28) сообщает, что Архилох первым стал учить исполнять ямбические композиции, отчасти декламируя их под звуки инструмента, отчасти же выпевая, — манера, в которой его примеру последовали затем трагические поэты и Крекс, поэт-сочинитель дифирамбов. Проницательно комбинирующий источники Вестфаль ("История древней музыки", 117) позволяет с уверенностью утверждать, что тут как раз и описывается параката-лога. Однако без сомнения речь идет не о чем-то подобном *речитативу*, как полагал Г. Герман, и тем более не о странно неритмичной декламации, как думал Бюретт, а несомненно о *чередовании* настоящего пения и мелодраматической декламации (см. "Историю древней музыки" Вестфаля, с. 132-133, "Греческую метрику", I, 18) — о чередовании, какое согласно Аристотелю (Probl. 19, 6) в трагедии применялось лишь в моменты высочайшего накала исполненной боли страсти, что производило совершенно особенное "трагическое" воздействие именно вследствие перемежающейся манеры исполнения. Наверняка к этому как в трагедии, так и у Архилоха прибегали лишь крайне редко, и потрясающее воздействие подобного эффекта можно наглядно представить себе по аналогии с той внезапностью, с которой пение срывалось бы в обычную речь, — эффект этот, досточтимый мастер, Вы знаменательным образом охарактеризовали нам в своем сочинении о назначении оперы. Но всякий поймет, что и такое чередование, и его чудесное воздействие мыслимы лишь в условиях, когда *обычное* исполнение ямбических стихотворений — это исполнение полностью музыкальное, пение в сопровождении инструментов. — Этим свидетельствам невозможно противопоставить ни одного, где говорилось бы о *не*музыкальном исполнении ямбов.

После подобных образчиков самого тупоголового невежества остается только улыбнуться, когда д-р философии предлагает нашему другу почитать "Государство" Платона (III, 398 D), чтобы в этом месте текста, которым и так пользовались часто и даже слишком, по большей части не на пользу дела, обнаружить нечто такое, чего там вовсе нет. Верно, что Платон говорит: в музыкальном сочинении ритм и гармония должны следовать словам, какие полагаются на музыку, должны быть им послушны. Позднее, 400 A и D, он еще раз повторяет ту же мысль, — однако тот, кто вычитает отсюда stilo rappresentativo греческой музыки, тот вообще не разумеет греческого. Если же понимать это место правильно, то оно не содержит ровным счетом ничего такого, под чем не подписался бы и самый изобретательный композитор, пишущий музыку на поэтические тексты, а именно, из сказанного следует, что музыка должна придавать тексту соответствующее его содержанию музыкальное выражение, а не предаваться чисто чувственным музыкальным эффектам без малейшего учета слов. Что все это означает, мы хорошо понимаем и сегодня, зная примеры как одного, так и другого. И Платон, кстати говоря, очевидно лишь потому высказывает подобное *требование*, что в эпоху начавшегося эгоистического обособления отдельных искусств ему тоже далеко не всегда следовали. — Чего, впрочем, можно ждать от д-ра философии при объяснении Платона, показывает продолжение указанного места, где он призывает перечитать довольно затертый пассаж "Государства". Он полагает, что Платон освобождает скорбные и жалобные песни от закона подчинения музыки слову. А что говорит Платон? Гармония и ритм должны слушаться речи. Но жалобы и плач мы уже раньше исключили из речей (стражей). Стало быть, необходимо исключить

и гармонии, подобающие жалобам и плачу. Так можно ли поверить, что человек может быть столь непонятлив, чтобы не замечать, что три следующих друг за другом предложения составляют три звена одного логического умозаключения и что жалобные гармонии подвергаются запрещению *именно потому*, что запрещено жаловаться и скорбеть в *речах*,[8] которые в противном случае неизбежно управляли бы тут жалостливой гармонией? Так неужели же такие жалобные песнопения Платон и должен *освобождать* из-под власти слова? Предполагаем, что это образчик превосходной ясности духа того "здоровяка", который склонен считать себя мужем сократическим.

В завершение же этого раздела пасквилянт вознамеривается опрокинуть ницшевское объяснение истока лирики простым упоминанием одного слова — *элегия*! — слово это кажет он другу нашему словно голову Медузы.[9] Но и опять ничего не достигает, потому что и на сей раз все не более чем мираж и наваждение. Если бы друг наш пожелал написать подручную книжечку в поучение несовершеннолетним ученым, то, разумеется, он постарался бы просветить д-ра философии относительно существа элегии. И тогда, конечно, не начал бы, как этот последний, с лож-

[8] Ибо чисто инструментальную музыку Платон отвергает, как и поэзию, не поддержанную иными мусическими искусствами ("Законы" II, 669 D-E).

[9] По этому случаю доверим д-ру философии великую тайну: на эгиде находится голова Медузы, так что когда Аполлон обращает эгиду против врагов — как на статуе Бельведера, на какую, естественно, намекает наш друг на с. 8, — то он держит в руках голову Медузы, имеющую свойство обращать в камень живое, хотя Аполлон, конечно, и не "размахивает" ею, как получается у пасквилянта (с. 9 и 18), закавычивающего слово и сознательно извращающего мысль нашего друга.

ного утверждения, будто элегия — это *самый древний* вид эллинской лирики, а, напротив, проявляя снисходительность к неведению даже и самых первоэлементов, научил бы д-ра тому, что ни один жанр не происходит из музыки с той же несомненностью, что именно элегия, коль скоро вышла она из азиатской, сопровождавшейся игрою на флейте, жалобной песни, из элега. Позднее, когда элегические стихи стали многообразно использовать, конечно, бывало так, что поэт нимало не задумывался над строением своих стихотворений, как это случается и у наших сочинителей песен, однако пасквилянт с совершенно излишним рвением повторяет мнение своих пособий, без тени колебания утверждая: элегию не пели. Впрочем, такое мнение широко распространено, и в его пользу свидетельствует в первую очередь одно место из Афинея, где можно прочесть, что Ксенофан, Солон, Феогнид, Фокилид, Периандр никогда не клали на музыку свои стихи (XIV, 632 D). Несправедливо было бы требовать от д-ра философии, который, как мы только что видели, находится в странного рода конфликте даже и с языком и с простейшими логическими взаимосвязями, но следовало бы ожидать от всякого, кто опытен в деле историко-литературной критики текста, что он без труда распознает в этом месте Афинея выписку из сочинения какого-нибудь позднего, весьма ненадежного метрика, сбитого с толку практикой *александрийских* элегических поэтов, а потому решившегося на столь неточное утверждение. Из четырех называемых д-ром философии элегических поэтов, якобы обходившихся без музыки, — Мимнерма, Тиртея, Фокилида и Феогнида, — в лучшем случае оставить можно только самого последнего. Превосходно информированный перипатетик Хамелеонт подтверждает у Афинея (XIV 620 C), что стихотворения Мим-

нерма и Фокилида были положены на музыку, в отношении Мимнерма это же подтверждает Плутарх ("О музыке", гл. 8), об элегиях Тиртея постоянно говорится так, как если бы они предназначались для музыкального исполнения, к тому же Суда называет его "флейтистом", точно так, как Страбон — Мимнерма. И несмотря на все это, он, как учит нас д-р философии, все-таки не был "музыкантом"!

Таковы ученые фундаменты, на каких основывает пасквилянт свои дерзкие утверждения. Однако в итоге важно лишь одно — ни один сведущий человек никогда не сомневался в *происхождении* элегии из музыки, и если наш друг не воспользовался подобным *подтверждением* своего взгляда, так он, очевидно, имел особое на то основание, о каком пусть себе и гадает д-р философии.

Того же, как после первоначальной борьбы между ними постепенно примирялись и вступали между собою в союз художественные влечения, воплощаемые мифом в образах Аполлона и Диониса, наш друг лишь кратко коснулся, чтобы незамедлительно перейти к их полновесному союзу в трагедии. Вот тут-то д-ру философии и представлялась замечательная возможность забить кажущийся пробел лоскутами и тряпками своих насбиранных повсюду цитат, — и верно, он на с. 20 и 21 своего пасквиля разражается огромной струей непереваренных обломков, при виде которых, помимо омерзения, какое производит эта бестолковая студенческая премудрость, диву даешься, к чему бы весь этот хлам. А вот к чему — чтобы "не слишком подчеркивали" противоположность аполлинийской и дионисийской музыки, поучает д-р философии с присущей ему повышенной точностью выражений. Увы, большая часть его цитатного сора не доказывает ровным счетом ничего, ибо ведь что

там и до внедрения дионисийской религии на греческий континент знали авлос и он не был чужд аполлинийской религии и прежде всего пэану, что вообще какая-то "духовная музыка" была известна в Греции издревле, хотя она несомненно и отличалась от дионисийской манеры играть на "духовых", так это-то известно даже д-ру философии. Все из того же столь полезного сочинения Плутарха о музыке — сам он тоже приводит одно место из него — он мог узнать, что в глазах многих Аполлон был "*изобретателем*" не только струнных, но и флейты (гл. 14). Однако тем, что из всей кучи общераспространенных цитат действительно относится тут к делу, доказывается лишь одно, а именно то самое, что утверждает и наш друг: с течением времени аполлинийское и дионисийское искусства примирились друг с другом. Пасквилянт выписал откуда-то цитату из "Древних памятников" Велькера, но будь ему известен сам этот труд, он мог бы списать оттуда еще куда более красивые цитаты, касающиеся этого объединения Аполлона и Диониса. В первом томе "Памятников" (с. 151 слл.) Велькер рассуждает о двух частях фронтона дельфийского храма, на которых друг против друга стояли Аполлон с Музами и Дионис с тремя вакханками; по этому поводу он приводит многочисленные доказательства внутренней сопряженности дионисийской и аполлинийской религий. Как раз дельфийское святилище Аполлона более всего и способствовало распространению культа Диониса, так что по рекомендации Аполлонова храма этот культ стали вводить и в Аттике, и в других местностях. К числу признаков такого все более тесного и богатого своими последствиями союза двух художественных божеств, а он засвидетельствован огромным множеством всевозможных письменных и изобразитель-

ных[10] памятников, относится и встречающееся иной раз сочетание Диониса и *Муз*. Ни о чем подобном ни одно пособие не поведало д-ру философии, а потому сей глубоко ученый археолог и восклицает с негодованием: "Г-ну Ницше известны Музы в свите Диониса!" На мой смиренный взгляд, "г-ну Ницше" следует простить многие из его знаний, до каких не дошел еще пасквилянт, но конечно же с его стороны очень некрасиво то, что он никоим образом не учитывал уровень знаний столь плохо подготовленного второклассника и рассчитывал на глубокую ученость гимназиста-приманера, который в чтении "вечно светлого" Софокла продвинулся до четвертого стасима "Антигоны" и как раз в нем-то (ст. 695) и обнаружил упоминание Муз "в свите Диониса". И упомянуты они именно в связи с тем мифом о преследовании Диониса Ликургом,[11] на какой и намекал наш друг в том месте своей книги (с. 5), которое послужило камнем преткновения для невежественного д-ра философии. Оттого-то и гениально одаренный Дженелли ведал, что творил, когда изображал в своей прекрасной акварели Диониса в окружении Муз, — этим рисунком я, досточтимый мастер, когда-то мог наслаждаться в Вашем доме. Их объединение преследует глубокий смысл, и теперь Вы видите и то, со сколь верным предчувствием наш друг счел нужным отвергнуть наглую навязчивость простоватого мастера Основы.

[10] Среди свидетельств изобразительного искусства выделяется прекрасная ваза с изображением дружеской встречи обоих богов близ священного пупа Земли в Дельфах (публикация Стефани: Comptes rendus de commiss. impér. archéol. de St. Petersb. pour 1861, табл. 4; срв. текст на с. 57 слл.).

[11] См. также на рельефе саркофага: Zoega, Abhandl. S. 13.

Наш друг, конечно, был прекрасно осведомлен обо всех этих фактах, а потому он и удовлетворяется тем, что доказывает внутреннее слияние двух художественных влечений лишь на примере введения в литературу народной песни, тогда как согласно д-ру философии, вопреки ясным словам нашего друга, у Архилоха царит "собственно" только Дионис, что "собственно" есть неправда.

Мы подходим теперь к самой важной проблеме, к тому, как трагедия постепенно развивается из дифирамбической хоровой песни. Если наш друг усматривает существенное отличие песни дионисийской от любой иной эллинской хоровой лирики в том, что певцы дифирамба предстают перед нами толпой преображенных, завороженных — ставших служителями бога, тогда как любая иная хоровая лирика представляет собою лишь колоссальное возрастание аполлинийского певца, ясно осознающего, что он простой смертный человек, то ученый д-р возражает на это следующим образом: и другие формы хоровой поэзии не исключают мимический элемент — "вспомните о корибантиастах, кариатидах, пиррихистах." Этому д-ру явно никак не удается толком мыслить, иначе бы он сообразил, что на свете нет ни пиррихистской, ни тем более уж кариатидской поэзии и что ни пляшущих в честь Артемиды Кариатиды девственниц, ни плясунов пиррихи, получающей столь многообразную форму, — то представляющей боевые игры, то связанной с живою и подвижной гипорхемой,[12] а однажды даже примененной и в трагедии,[13] —

[12] Schol Pindar. Pyth. IV 127. Срв.: Aristot. fr. 471 R. Bockh, de metr. Pind. 270.

[13] Фринихом, согласно Элиану, V. H. III 8. См. примечание Лобека к "Аяксу" Софокла, ст. 694.

никак не пристало именовать певцами-"*хористами*". С равным правом можно было "думать" и о других мимических плясках, перечисляемых в четвертой книге "Ономастикона" Поллукса наряду с пиррихой и кариатидами, — сошлюсь на него в целях укрепления "думающих" способностей г-на д-ра, — об эммелейе, сикинне, кордаке, или о геране, скопе, морфазме и очень, очень многих других, — если бы только вообще возможно было одновременно и думать, и бездумно смешивать хоровую поэзию и мимические пляски, исполняемые в пояснение того, о чем поют. Кстати говоря, д-ру философии, кажется, все мало источников, так что он обогащает число таковых одним остававшимся неведомым по эту самую пору, а именно придуманной лично им самим разновидностью то ли певцов, то ли плясунов по прозванию "корибантиасты". И вот после этого говори, что историко-критический метод этого д-ра бесплоден! Неясные представления о корибантах, к тому же безмерный запас здравого невежества — и вот все это, смешавшись в одной голове, производит брожение — и се "великое творится": пред нами вырастает фигура "корибантиаста". — Так что в итоге все остается при том, что дифирамб (рядом с которым можно поставить разве что исключительно мимическую гипорхему, которую, кстати, тоже посвящали порой Дионису) по-прежнему занимает особое место в сравнении с другими жанрами хоровой поэзии, гимнами, пэанами, просодиями, эпиникиями и т. д., а характеризовать дифирамб точнее, чем сделал это наш друг, едва ли вообще мыслимо.

Я собирался сказать несколько слов о том, как понимает наш друг один существенный момент предыстории трагедии, и тут меня особенно радует то, что я могу полностью обойтись без малоприятного общества пасквилянта. Потому что он сам поспе-

шил торжественно выдать себе аттестат незрелости. Свое суждение относительно того, что для объяснения сущности Эсхиловой трагедии никакие гипотезы относительно ранних ступеней развития трагедии вообще не нужны, — суждение, которое представляется чрезвычайно проницательным для "критика" истоков трагедии, — д-р философии перекрывает еще и таким козырем: "Что касается дофеспидовой трагедии, то всем филологам, за исключением филологов будущего, достаточно Dissertation upon the epistles of Phalaris". Но сегодня этого проницательного сочинения Бентли достаточно лишь тому, чьи филологические штудии и знания пребывают еще в колыбели, вроде как у нашего историко-критического лжефилолога; никто иной не осмелится даже и высказываться о подобных трудных вопросах, не проработав, помимо множества других исследований, того труда, который не может быть совершенно неизвестным ни одному филологу, что на деле заслуживает такого наименования, будь он хоть филологом настоящего или будущего, но заглавие которого я намерен поместить сюда, потому что его, кажется, не упоминают в тех учебных пособиях, откуда выписал пасквилянт название сочинения Бентли. Вот как называется этот труд: "Добавление к сочинению об эсхиловской трагедии вкупе с трактатом о сатировой драме. Сочинение Фридриха Готтлоба *Велькера*. Франкфурт на Майне, 1826". Но что же за наивность — не только добровольно, с наивностью здоровяка, расписываться в своем незнании наиболее существенных пособий, позволяющих судить о столь проблематичных отношениях, но и от других ожидать все того же ребяческого невежества! Конечно, Велькер не принадлежит к числу мужей, которые по мнению пасквилянта подняли в наш век "на небывалую высоту" филологическую науку, при-

чем вне всякого сомнения на самой вершине горы стоит сам же образцовый критико-методический побег. Если же д-р философии в числе споспешествователей нашей науки называет всего двоих — Г. Германа и Лахмана, то это скорее всего следует относить не за счет сектантской предвзятости, а просто за счет невинной неосведомленности. Однако можно ли чтить благородных и заслуженных деятелей, заявляя себя их сторонником в том пасквиле, где нет и следа светлого их разумения и где того меньше — от их любви к истине?

Так что пусть пасквилянт продолжает сидеть на школьной скамье, и давайте рассмотрим немногочисленные, однако столь важные известия, которые передают нам сведения о предыстории трагедии, — тут перед нами постоянно вырастает все одна главная трудность, которая, как представляется мне, впервые была точно сформулирована нашим другом, который и привел ее к разрешению.

Древние дружно сообщают о том, что в своих начатках трагедия была не чем иным, как хоровым песнопением в честь Диониса, так что трагедия пошла от корифеев дифирамбических хоров, и что сочлены самого древнего дифирамбического хора изображали *сатиров*.[14] Предметом же хоровых песнопений — это с

[14] Последнее можно читать в "Поэтике" Аристотеля (4, 1449 a 20), у Фотия и Суды s. v. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, где самые древние начатки трагедии недвусмысленно названы Σατυρικά; по вполне достоверному указанию Etymol. Magn. 764, 5 ff. игры в честь Диониса именно потому назывались трагедиями, то есть козлопениями, "что хоры по большей части состояли из *сатиров*, именовавшихся козлами". См. Велькер, Nachtr. 240. Таковы ясные свидетельства. Поэтому если нас уже и не удивляет теперь, что немудрено лгущий пасквилянт приписывает нашему другу утвержде-

необходимостью заключено в природе таких отношений — были исключительно переживания Диониса.[15]

Однако тогда перед нами встает альтернатива весьма сомнительного свойства. Либо мы вместе с Бентли (Phalaris, с. 305 в переводе Риббека), Велькером и другими допускаем, что древние дифирамбические хоры сатиров отличались характером легкой, веселой шутки, лишь впоследствии, начиная с Феспида (а, как полагал Бентли, и еще позднее), сложив с себя сатировский элемент и получив сурово-печальные содержание и тон. Но тогда совсем не понятно, каким образом такого рода разнузданные увеселения могли считаться начатками *трагедии*, если первый настоящий трагик, будь то Феспид или кто-либо другой, вынужден был *изменить*, можно сказать, все — состав хора, предмет

ние, будто дифирамб "*постоянно* исполняется хором сатиров", — так наш друг не считает, и это даже не "кажется", — то все равно застываешь в изумлении перед прибавленным к этому примечанием, нелепым по своей бестолковости. Тут говорится (с. 21): "Даже и первоначально так было не всегда, о чем ясно и достоверно говорит Филохор у Афинея, XIV 628 A". Однако что же говорит Филохор? "Древние, совершая возлияния, не всегда предаются дифирамбическому веселью (διθυραμβοῦσιν), но Диониса воспевают, наслаждаясь и упиваясь вином, Аполлона же с достоинством и спокойствием (воспевают: μέλπουσιν Г. Герман; μέλποντες рукопись)". Но что же, боже правый, говорится тут о составе древнейшего дифирамбического хора? Что противоречит здесь приведенным выше и, естественно, неизвестным д-ру философии свидетельствам? Можно долго размышлять по поводу возникновения подобной наскребанной цитаты, но, какими бы странными ни были приходящие в голову мысли, они ни при каких обстоятельствах не будут благоприятны для рассудка и научной порядочности д-ра философии.

[15] См. еще Суду, Фотия s. v. οὐδὲν πρ. τ. Δ.; Зенобия, prov. 5, 40, Апостолия 15, 13.

хоровой поэзии, весь характер песнопений, не развив древние начала, но попросту начав все сызнова.

Либо же подобного рода размышления принуждают нас предположить, что и самые первые начатки трагедии, этой *серьезной* драмы, были столь же серьезны, суровы, жалобны, посвящены страданиям и мучениям великого бога, — так поступает, к примеру, О. Мюллер в своей "Истории греческой литературы" (2, 30), — однако тогда перед нами встает трудность иного рода. Правда, традиция всецело на стороне такого понимания "драматического дифирамба"[16] как жалобной песни. Наиболее недвусмысленно высказывается Геродот (5, 67), согласно рассказу которого тиран Сикионский Клисфен вновь вернул Дионису, которому они, собственно, и подобали, те трагические хоры, в которых жители Сикиона славили *страдания* своего героя Адраста. Итак, существовали, значит, дифирамбические песни, которые в отличие от дифирамба, впоследствии ставшего привычным, славили *страдания* бога, предаваясь неистово-бурной печали. На существование именно такого скорбного дифирамба, который позднее развился в скорбную драму и который требует того, чтобы его отличали от продолжавших самостоятельную жизнь и нимало не

[16] Именно так, а не "трагическим дифирамбом", как д-р философии с привычным для него искажением, называет наш друг (с. 19, 21) хоровую песнь, из какой вышла трагедия; и поступает он так с несомненным правом. Да, такая разновидность "драматического дифирамба" близка особой разновидности драматической лирики Ксенофана, Симонида и Пиндара, которую Бёк достаточно уместно назвал "лирической трагедией" и относительно которой пасквилянт не стал бы нести откровенную околесицу, если бы был в состоянии понять весьма рассудительные соображения Велькера ("Греческие трагедии", с. 1289-1295), где он отметает преувеличенный скептицизм Германа и Лобека.

сходных с ним торжественных дифирамбических песнопений, указывает и весьма знаменательная запись Суды[17] о поэте-дифирамбисте Арионе, творившем в Коринфе в начале VI века. Об этом Арионе тут сказано: "Говорят, что он был и изобретателем *трагической манеры* (τραγικοῦ τρόπου)". Эти слова, как правило, понимают не так строго, как то необходимо в согласии с их *техническим* значением. Древние музыканты различают три композиционные манеры, три "тропа" — номос (применявшийся при сочинении номов новейшего вида), дифирамб и трагическую манеру. В зависимости от того, каким образом возбуждают эти "тропы" душу слушателя, им соответствуют три вида этоса — беспокойно-подвижный, систалотический; спокойно-размеренный, гесихастический; и наконец, диастальтический. Последний "означает торжественный подъем, мужественное возвышение души; он выражает героические подвиги и соответствующие им страдания и аффекты (πάθη), он по преимуществу используется в трагедии и в родственных ей остальных поэтических видах" (Euclid. introduct. harmon. p. 21 Meib).[18] Дифирамб позднейших времен, поэтический вид отнюдь не оргиастически-возбуждающий, но, скорее, взывающий к полному радости наслаждению, принадлежал исключительно к *гесихастическому* этосу: следовательно, если о *дифирамбисте* Арионе подчеркнуто сообщается, что он изобрел *трагический* троп, то это в точном смысле означает, что старинный дифирамб Ариона по способу и по этосу композиции не имел ничего общего с позднейшим гесихастическим

[17] Суда предположительно черпает свои сведения из книги ученого Аристокла Родосского: см. Val. Rose. Aristot. pseudepigr. G 20.

[18] О напевах и этосах видов композиции см: Вестфаль, "Греческая метрика", I 376-383, II 315 слл.

дифирамбом, но, следуя *диастальтическому* этосу, представлял подвиги и страдания героически мощных характеров и по материалу и основному поэтически-музыкальному характеру своему был, скорее, родствен позднейшей *трагедии*.

Так что если уже в очень раннюю пору существовал жанр сурово-скорбного дифирамба, то не приходится сомневаться в том, что только из *такого* дифирамба и могла происходить трагедия. Однако тут возникает одно весьма капитальное сомнение. Как же возможно то, чтобы такая сурово-скорбная, вызывающая жалобные стенания песнь исполнялась всем прекрасно известными сатирами, забавная веселость которых составляет самую прямую противоположность трагической суровости, а гротескная похабность которых не только доставляла удовольствие детям и рабам в древние времена, но вызывает восторг и ликование д-ра философии даже еще и в 1872 году? Однако, как мы видели, эти дифирамбы пелись сатирами, и таких сатиров, которые "говорили стихами", конечно, применял и Арион, изобретатель *трагического* тропа.

Из такого несчастного замешательства есть выход, — не пренебрегая ни одним из вышеизложенных фактов, не пытаясь выворачивать их наизнанку по собственному произволению, мы можем довериться нашему другу, который поведет нас, надо признаться, к весьма необычному разумению исконного значения сатира, к разумению этого типа бородатого служителя Диониса как не ведающего узд культуры блуждающего праисконного человека, на что д-р философии только и знает что отвечать неуклюжими непристойностями.[19] Такого разумения требуют сами

[19] Подобных благоухающих цветов г-ну д-ру было угодно заготовить немало; уже и на титульном листе своего пасквиля, прямо под своим дра-

факты, и я не мог бы сказать о них энергичнее и определеннее нашего друга (на с. 34 и 36 {8 н.} его сочинения). К сказанному им я могу прибавить лишь две вещи. Чувственно-наглядно представляя себе подобные изначальные существа, мы, сторонясь всякой щепетильности, в качестве меры должны принимать отнюдь не наш деликатный вкус. Греки наглядно-чувственно представляли себе изначальную мощь таких существ, придавая им в духе древней символики наполовину тело животного и нимало не пугаясь чего-либо подобного.[20] Кого в наши дни не смутила бы фигура Хирона с телом коня, это воплощение стародавней возвышенной мудрости, глубокого знания природы, — то, почтенный образ наставника героев — Ясона, Ахилла, Асклепия, "божественное животное", как нарицает его Пиндар? Второе: нас не должны сбивать с толку позднейшие изображения сатиров — разнузданно-дерзких разудалых весельчаков. Культ Диониса всегда обращает к нам два своих лика и колеблется между крайностями безграничной радости и скорби; так и тесно связанную с Дионисом Ариадну на Наксосе славили, с такой внезапностью переходя от радостного ликования к мрачной тоске, что благоразумные люди в позднейшие времена даже думали, что Ариадн

гоценным именем, он, в качестве девиза, поместил крепкую древнегреческую непристойность. Он предположительно видит в таких побегах греческой удали "то единственно непреходящее, что обещает нам благосклонность Муз". Быть может, Музы предпочитают Приапа обществу Диониса, в котором отказывает им чопорный г-н д-р?

[20] И козлиные ноги тоже придают сатирам многие из древних, так что когда наш друг говорит о козлоногих сатирах, то он вовсе не смешивает Пана и сатиров, как воображает д-р философии, а думает о Capripedes Satyri Лукреция и Горация (с. II 19, 4), об αἰγιπόδης Σάτυρος (Jacobs anthol. Graec. IV 205 n. 412) и т. п. См. "Письма о мифологии" Фосса, II 293 слл.

было две (Plut. Thes 20). Так и в лице сатиров в одной фигуре сливаются два крайних дионисийских чувства, — ибо радость и жалоба одинаково славили одного бога: "развязывателя", "избавителя", как называли его верующие, видя в нем, разумеется, не демократа-уравнителя (как может кто-нибудь подумать), но великого носителя спасения, чарованиями которого все сливается и единится, "что разделила наглая мода". Трагедия же подхватила лишь одну сторону этого расколотого надвое чувства, сумев из безмерно-страстной печали, вызывавшей эпидемию судорог,[21] сложить и образовать художественную восхищенность, но зато сатировское *веселье* получило художественное развитие в *сатировской драме* с ее остроумно-изобретательной игрой. Когда же трагедия поднялась над кругом мифа о Дионисе и распрощалась с хором сатиров, то этот последний продолжал сохраняться лишь в виде демонически-карикатурных, предающихся безумному веселью образов; фантазируя на все лады, позднейшее искусство, играя *этим* типом, доказывает неисчерпаемость своих капризов. Однако подобно тому как в личности сатира испокон века наряду с более серьезной символикой заключалось и это по-звериному разгульное веселье — в таком смешении, какое нам трудно даже и уразумевать, — то, наоборот, для позднейшего искусства было бы делом совершенно немыслимым создавать, наряду с самыми неприглядными корчащимися рожами, те благородные и юношески-прекрасные фигуры сатиров, о которых подробно трактует уже Винкельман в книге V своей "Истории искусства",

[21] Пасквилянту (с. 20) не известны полицейские отчеты времен проникновения дионисийских культов. И мне тоже, но я понимаю, что по-своему сообщают нам мифы о Пенфее, Ликурге, Икарии и т. д.

если бы не продолжало сохраняться, как то и отвечало древнейшей традиции, живое сознание двойственной природы сатира. Нечто подобное совершалось и с *Силеном*, образы которого от самых смехотворных искажений поднимаются до крепкой и благородной статности мудрого пирователя, столь восхищающего нас в мюнхенской скульптуре с Вакхом-ребенком. А сколь же отчетливо древнее сказание, не случайно выделенное нашим другом в качестве чрезвычайно значительного, говорит о совершенно отличном от обыкновенного понимании Силена, — сказание[22] о беседе Мидаса с пойманным Силеном. Меланхолически-глубокая мудрость этого Силена свидетельствует между прочим и о том, как на деле следует разуметь его сотоварищей сатиров, потому что только отъявленный невежда в лице д-ра философии никогда ничего не слыхивал "на своих невообразимых высотах" о теснейшем родстве Силена и сатиров, о том, что именно тот самый разговаривавший с Мидасом Силен именуется у Ксенофонта и других авторов сатиром (как иной раз поступает и наш друг).

Этот сатир, но только понятый верно в его существе, составляет существенный момент во всем воззрении нашего друга на сущность и задачу дионисийского искусства музыки, однако касаться всего этого сейчас не моя задача. Я показал филологические основания этого кажущегося столь фантастическим воззрения, фун-

[22] Пасквилянт никак не желает поверить в то, что это сказание — *древнее*, хотя Аристотель (фр. 37) и подчеркивает, что изречение Силена постоянно повторяли "с древних времен". Оно же в метрической форме встречается сначала у Феогнида, который, однако, лишь воспроизводит древнее, распространенное в народе изречение, если только не стихи, сохранившиеся в "Состязании Гомера": ἀρχὴν μὲν μὴ φῦναι... См. Лейч, Philologus XXX 202-206.

даменты вполне распознаваемы, но только д-р философии не мог и отдаленно предположить чего-либо подобного, если уж его качества филолога таковы, каковы они есть. Еще меньшего ждешь от иных его дарований, так что когда сравнение формы греческого театра с долиной в горах представляется его бедной фантазии курьезом, то тут все в полном порядке. По случайности Дион Хрисостом именно это сравнение вложил в уста одинокому поселянину с острова Евбея в своей прелестной идиллии "Охотник", — тот, впервые прибыв в город, с детской изумленностью созерцает престранную суету, в какую деловито погружены цивилизованные люди в театре.[23] Я ничего больше не прибавлю к характеристике столь одухотворенных филологических познаний г-на д-ра.

Как из хоровой песни дифирамба постепенно вырастала драма, этого нам не надо сейчас прослеживать. И лишь несколько кратких замечаний о развитии *музыки* в драме. В то время как до наступления полного развития трагедии музыку все энергичнее побуждали к наивысшим достижениям *поэты-создатели дифирамбов*, и прежде всего великие заслуги в деле развития беспредельных возможностей этого искусства приобрел Лас Гермионский, учитель Пиндара,[24] впоследствии совокупное творение искусства, аттическая трагедия, взяла на себя заботу о дальнейшем формовании музыкального искусства, причем с такой исключительностью и полнотой, что наиболее глубокий знаток древней музыки, Аристоксен, не раз в качестве образцов высочайшего

[23] Orat. VII § 24 p. 229 R: "Театр же, — так рассказывает наивный своему образованному хозяину, — что долина в горах, глубокая, но не тянущаяся по обеим сторонам далеко, а завершающаяся полукругом и не созданная природой, но построенная из камней".

[24] Плутарх, "О музыке", гл. 29, и "Метрика" Вестфаля, II 292.

развития благородной музыки называет трагических поэтов Фриниха и Эсхила. Поэтому наш друг с полным правом утверждал, что в Элладе "трагедия привела музыку к совершенству", и эта правота его сказывается в дальнейшем еще и в том, что даже в пору постепенного упадка драматической музыки и последняя все же царила в области музыкального исполнительства, и притом столь безгранично, что по словам того же Аристоксена, "все занимавшиеся музыкой обратились к театральной музе" (у Плутарха, "О музыке", гл. 27). Однако упадок музыкального искусства, по поводу чего так сокрушались Ферекрат, Аристофан, Платон, Аристоксен, выразился в том, что музыка все более отделялась от поэзии, заявляя о своей независимости от нее, и драма при таком размежевании не могла не разлагаться, обращаясь в неорганичный конгломерат трезво-рассудительных речей и игривых арий, воздействие которых было лишь чувственно-музыкальным и никаким иным. При этом весьма существенно то, что губительное влияние на драматическую музыку, в чем особенно упрекали *Еврипида*, оказывала прежде всего *дифирамбическая* хоровая песнь, которая продолжала развиваться самостоятельно, наряду с драмой. Эта песнь, начиная с Меланиппида, в руках Кинесия, Фринида, Тимофея, Филоксена и других все более и более превращалась в чистую демонстрацию музыкальной искусности, для которой поэзия, прежде игравшая "первую роль" и в дифирамбе (согласно Плутарху, гл. 30), служила лишь поводом для того, чтобы погружаться в абсолютное пиршество звуков. Многочисленные жалобы любителей старинного искусства нам об этом повествуют. Если из числа этих последних особенно Аристофан не оставляет ни малейших сомнений в характере выродившейся исполнительской практики этого искусства, верно

названного нашим другом "возбуждающей музыкой", то его вторую характерную черту наш друг вполне адекватно существу дела называет *звукописью*, сущность которой по выражению Шопенгауэра заключается в сознательном и преднамеренном, опосредуемом понятиями, подражании отдельным образам явлений. Это самое и намерен выразить Аристотель (Problem. 19, 15), применяя к музыке новоаттического дифирамба название "миметическая", и эту же звукопись, совершенно чуждую музыке, подвергает насмешкам Аристофан, когда, пародируя в "Плутосе" дифирамб Филоксена, он заставляет свой хор блеять и мекать, подобно козам и овцам Киклопа; когда же Тимофей изображал[25] средствами музыки бурю (в своем "Навплии"), то он несомненно не желал оставаться позади своих предшественников в искусстве подражания.[26] Вот что можно сказать в ответ на путаные речи д-ра философии на с. 21-22 его клеветнического сочинения, свидетельствующего равным образом и о его поразительном невежестве, и о несказанной грубости его представлений, что с особой наивностью проявилось в словах его о том, что "музыка не была *главным полем* деятельности кого-либо из трагических поэтов".

Попрыгавший, как сатир, на с. 24 д-р философии обратился к Еврипиду, который, как мы уже видели, особенно ему дорог, потому что выступает как мнимый образец претенциозной бездар-

[25] Афиней VIII 338 A.

[26] Весьма естественным представляется мне после всего сказанного предположение К. О. Мюллера ("История греческой литературы", 2, 289), что Платон имеет в виду музыкальные приемы новейшего дифирамба, когда говорит о подражании ржущим коням, ревущим быкам, гулу бури, рокоту моря, грому и т. п. (Rep. III 396 B. 397 A; ср. также "Законы" II 669 D).

ности. Не станем останавливаться на неловких попытках критики известий о тесном общении Еврипида с Сократом. Как известно, в эту "побасенку" верил не кто иной, как сам Лессинг, то есть тот самый Лессинг, которого пасквилянт смешным образом считает нужным защитить от нашего друга. В эту же сказку в недавно вышедшей третьей редакции своей "Истории греческой литературы" продолжает верить и Бернгарди, у которого уж должен же быть какой-то опыт историко-литературной критики. Естественно, и Лессинг, и Бернгарди не хуже д-ра философии знали о том, что высказывания даже современных событиям комических поэтов не могут рассматриваться как исторические свидетельства, но что определенный факт может быть засвидетельствован лишь слабо и тем менее быть верным и что в настоящем вопросе еще важнее исторической достоверности *внутренние* основания, которые и приводят к тому, что Сократ и Еврипид в многочисленных местах изображаются как друзья и единомышленники,[27] — таковы соображения, вполне доступные и самому

[27] То же относится и к дельфийскому изречению: σοφὸς Σοφοκλῆς, σοφώτερος δ' Εὐριπίδης и т. д. Д-р философии столь наивен, что полагает, будто никто до него не спотыкался о форму этого оракула. Правда, он же думает, что изречение это встречается лишь у позднего схолиаста (к "Апологии" Платона, 21 A), однако дает ли такая неосведомленность право рассуждать об этом предмете? Это изречение оракула приводят очень часто; полнее всего соответствующие места собраны Г. Вольфом, De Porphyrii ex orac. philos. p. 76, 77. В схолиях к Аристофану ("Облака", 144) сообщается, что уже Аполлоний Молон оспаривает подлинность изречения, которое, стало быть, с разрешения г-на д-ра, в I в. до Р. Х. уже существовало. Так что́ — тогда уже разучились писать триметрами? Впрочем, любой школьник помнит из азбуки стихосложения, что анапест типа Σοφοκλῆς во второй стопе трагического триметра не отвечает обычному правилу, и вот ровно настолько и простирается пасквилянтская премудрость. Отку-

малому уму, однако отсутствие даже и самомалейшей способности о чем-либо судить по-видимому считается существенным требованием, какое предъявляется к "критику" книги, которая осталась совершенно непонятой. Несомненно, мы не станем требовать от этого "критика", чтобы он уразумел, в чем находит наш друг глубокую общность устремлений Сократа и Еврипида. Но даже и после столь многочисленных примеров бесцеремонного искажения истины мы не можем удержаться и не удивиться, когда вдруг узнаем, что пасквилянт высказывает следующее утверждение: "Г-н Н. смеет дерзко утверждать, что Еврипид разделяет сократовский принцип: добродетель есть знание", и теперь, возражая против такого "мнения", начинает выворачивать на наших глазах целый мешок хромых полуправд. Уж не думал ли пасквилянт, что никто из читателей не заметит ложности его утверждения? Или же он рассчитывал на странную снисходительность к нему читателей, какие бы средства ни казались ему полезными для достижения своих намерений? Быть может, все же подобная степень близорукой хитроумной злобности превосходит человеческие возможности, и, быть может, все же в основе всей этой

да бы знать ему, что со времен Порсона ни для кого из настоящих филологов не секрет, что с *именами собственными* при известных условиях возможны были некоторые вольности, а начиная с 89-й олимпиады, когда были приняты менее жесткие правила версификации, такие анапесты и безусловно допускались во второй и четвертой стопах трагического триметра! Форма Σοφοκλῆς по крайней мере столь же дозволительна, что и Ἡρακλῆ в "Трахинянках" Софокла, ст. 476. Впрочем, даже если и распрощаться с подлинностью первого стиха оракула, то все же непонятно, как можно было бы вкладывать такое изречение в уста столь высокой инстанции, если бы всеобщее сознание не замечало и не чувствовало глубокой сопринадлежности двух "мудрецов".

лживой инсинуации лежит какое-то чудовищное недоразумение, — если так, то не остается ничего иного, как подумать об извращении того положения, которое повторено у нашего друга дважды (на с. 66 и 68 {12 с.}) — верховный закон поэзии Еврипида составляет принцип: все должно быть осознанным, чтобы быть *прекрасным*, и этот принцип *параллелен* сократовскому: лишь ведающий добродетелен. Позднее (на с. 29) д-р философии противопоставляет этому тезису следующее замечание (причем мысли его тут совершенно расстраиваются): Еврипид "нередко допускает, что *дурные* поступки совершаются вполне сознательно". Такое "возражение" нимало не затрагивает утверждений нашего друга, коль скоро тот говорит об осознанности *красоты*, а *не* об осознанной *добродетели*, но этого, как видно, не мог уразуметь человек, который заносит свои мысли на бумагу словно бы во сне; однако именно в этом месте нам и следует искать причин, подавших повод к ложному обвинению нашего друга.[28] При виде такой путаницы, сотканной из непростительной небрежности и абсолютного неразумия, могу лишь вновь воскликнуть: *вот* "критик", который смеет мнить, что не только разумеет глубокомысленную книгу нашего друга, но и смотрит на нее сверху вниз!

Еще два замечания, и мы покончим с пасквилянтом. Его касающиеся *Софокла* поучения пусть в нетронутом виде дойдут до сведения изумленного потомства; обратим же внимание лишь на

[28] После столь грубого непонимания написанного пасквилянт не мог бы отговориться даже и тем, что он (с. 27) думал о словах на с. 76 {14 н.} книги нашего друга: "Помыслим себе" и т. д., — только безголовый и заблудившийся в "ночеглазом забвении" мог бы отнести слова эти к Еврипиду.

военную хитрость, к какой посчитал он нужным тут прибегнуть. Наш друг писал не для школьников, а потому предполагал, что все самое известное все-таки известно, — вот причина, по которой пасквилянт (с. 30) бросает ему упрек в намеренном "искусстве умолчания". В подстрочном примечании он прибавляет: "В этом же несложном искусстве г-н Н. упражняется — на том же самом месте [на с. 77, откуда пасквилянт приводит выше цитату, то есть он действительно читал эту страницу] — и по отношению к Аристотелю, ибо тот ("Поэтика", 1456 a 27) как раз одобряет [подвергаемое критике нашим другом] обращение с хором у Софокла". Должно быть, в этом заключается какой-то порок моей натуры, но я никак не мог свыкнуться с наивным легкомыслием полемики — все снова и снова черное выдается за белое. Ибо "на том же самом месте" наш друг особо замечает: Софокл разрушил сущность хора, "даже если *Аристотель* и одобрял его трактовку хора", и указывает как раз на то же самое место в гл. 18 Аристотелевой "Поэтики", которое пасквилянт объявляет *замолчанным*! Новое ли искусство — укорять противника в упущении того самого, что излагалось с предельной отчетливостью? — нет, не новое, это прескверное искусство, однако кто пятнает себя подобными средствами, тот вновь и вновь совершает грех применения наиболее безнравственных приемов судейских крючкотворов.

Впрочем, если наш друг в своих эстетических рассуждениях и предпочел не цепляться за Аристотеля, как ребенок за юбку матери, то не д-ру философии читать ему нотации. Ибо не говоря уж о том, что "Поэтика" этого бессмертного мыслителя при своем отрывочном состоянии нередко нуждается в не менее сложном истолковании, нежели сами дошедшие до нас создания ис-

кусства, конечно же позволительно сомневаться в *безусловном* авторитете даже и такого ясного и глубокого учителя искусства, коль скоро мы, например, видим, что он допускает полное воздействие трагедии даже и в отсутствие наиболее отчетливого доведения ее до всех чувств человека — в отсутствие исполнения и актеров, при простом ее чтении.[29] Не требуется никакой особой смелости для того, чтобы сказать, что тут остается непонятым самое *существенное* в драматическом искусстве в противоположность искусству эпическому, которое с готовностью ограничивается лишь тем, что просто побуждает фантазию к самостоятельному творчеству; в результате же в постижении *воздействия* трагического произведения искусства возникает заметная лакуна. Смею ли рассчитывать на Ваше одобрение, высокочтимый мастер, если в качестве величайшего преимущества, каким пользуется драматический поэт, буду рассматривать его способность передавать созерцающему — с неодолимой ясностью живых движущихся перед нами фигур из плоти и крови — все то, что созерцал он сам, все то, что слышал он сам, и являть восхищенному взору образы, населяющие его душу, — "в согласии с божественною мыслью, по форме, мере, звуку и числу"? Коль скоро, однако, именно такое полное воплощение поэтической идеи, и только оно, является пробным камнем высочайшего художнического дара, то, с другой стороны, ни с чем не сравнимое воздействие драматического творения искусства и зиждется на том, что слушатель погружается во все то блаженное упоение, какое испытывает сам художник, — полагать же, что такого воздействия

[29] "Поэтика" 6, 1450 b 16 слл.; 26, 1462 a 10-12.

можно достигнуть простым чтением про себя, значит в корне не разуметь самой сущности драмы.

Итак, если наш друг и не включил в свое рассмотрение "катарсис", понятие, о каком ведутся такие споры, то у него были на то веские основания. Но да будет позволено нам указать в нескольких словах на то, как и из этого единственного и заслуживающего всяческого внимания свидетельства о воздействии, производимом античной трагедией, можно извлечь существенные доводы в пользу взглядов нашего друга. Несмотря на все контраргументы, толкование Бернайса, как представляется мне, — единственно адекватное трудному месту из шестой главы "Поэтики"; согласно Бернайсу, Аристотель имеет в виду следующее: "Трагедия, возбуждая сострадание и страх, производит разряжение подобных аффектаций (то есть сострадания и страха), облегчая тем душу". Как бы ни расходились затем мнения комментаторов не вполне ясных слов Аристотеля, все они единодушны в том, что более конкретное разумение такого "разряжения", катарсиса, можно извлечь из одного места в восьмой книге "Политики" Аристотеля. В числе различных воздействий, производимых *музыкой*, там упоминается и то, какое передается увлекаемым к вдохновенной восхищенности слушателям "священными песнями", то есть флейтовыми напевами Олимпа. Слушатели, взволнованные до такой степени, охмеленные этими песнями, затем переходили в состояние успокоенности — так, "как если бы они испытали врачебное исцеление и *катарсис*". Тут, как мне кажется, заслуживает особого внимания то, что Аристотель и *трагедии* приписывает то самое "катартическое" воздействие, какое он описывает как исходящее от известных видов *музыки*, и что он, применяя к трагедии то самое выражение, какое было перенесено им с патологического

процесса на музыку, ждет от своих читателей, что они приблизятся к сути собственно *трагического* настроения на основании своих *музыкальных* ощущений. Но разве в подобных процедурах не заключено признание того, что оба вида ощущений *родственны* друг другу в самой сокровенной своей сути? — и мне хотелось бы знать, где еще можно научиться понимать это засвидетельствованное Аристотелем родство глубже, как не в книге нашего друга.

Наконец, то, что пасквилянт пишет об Эсхиле, вовсе не нуждается ни в каком опровержении. Вот только один пример, чтобы дать окончательную характеристику его способу понимать вещи. Утверждению нашего друга в связи с эсхиловским Прометеем, — Мойра, восседающая, как вечная справедливость, над богами и людьми, составляет самое средоточие эсхиловского воззрения на мир, — д-р философии противопоставляет место из "Агамемнона", где очень осторожно говорится о том, что с Зевсом не сравнить ничего кроме самого же Зевса. Бедняга и не подозревает о том, что он неуклюже ломится в трудную проблему Эсхиловой веры, обсуждаемую нередко и притом всегда мучительно тяжко.[30] Он мог бы приводить, особенно из "Моляших", и куда более энергичные свидетельства в пользу верховной власти Зевса, и однако они все равно не устранят следующего диалога между Хором Океанид и Прометеем (ст. 517 слл.): "*Хор*: Кто держит руль судьбы в своих руках? *Пром.*: И Мойры, и Эринии всепамятливые. *Хор*: Так Зевс бессилен против силы их? *Пром.*: И Зевсу не избегнуть жребия". Построение трилогии о Прометее и можно уразумевать, лишь допустив некую судьбу, которая

[30] Очень подробно, например, у Дронке в 4-м томе прибавлений к "Филологическим ежегодникам".

висит над головою Зевса и никак не зависит от его воли. Если же в других драмах Зевс как бы един с Мойрой, то он во всяком случае и там не стоит над нею, — он решения ее воспринял своей волей, однако именно *она* определяет и самые замысловатые судьбы мира. — Так если пасквилянт не имеет об этом ни малейшего представления, выходит, он не читал Эсхила? Я бы не стал утверждать этого, ибо Эсхил не был бы глубокомысленно-возвышенным поэтом, если бы таким людям удавалось уразуметь его, да еще при условии частого перечитывания, хотя бы по жалкому буквальному смыслу слов, не говоря уж о каком-либо предвосхищении самого его высокого духа.

А теперь и достаточно, и более чем достаточно опровержений, — занятие более чем неприятное. Мне пришлось, оправдывая нашего друга, доказывать, что все претензии д-ра философии на то, что он все знает лучше, — то самое, что они и есть: бездумность, невежественность и непорядочность — но только не филолога, способного судить и поступающего методически, но подлинного лжефилолога — настоящей карикатуры на критический метод. И если я смог коснуться разве что меньшей половины недоразумений, преднамеренно ложных толкований и искажающих инсинуаций, которыми клеветническая брошюрка его брызжет как фонтан, извергая наряду с этим и "возражения" реального свойства, ничтожность которых теперь вполне мною доказана, то в заключение я не стану задерживаться на выражениях удивления по поводу того, что вот, мол, д-ра философии что-то побудило без всякой нужды, без малейшего принуждения со стороны выставить на всеобщее обозрение всю свою невежественность и скудость. Кроме наивного тщеславия и свойственной невежеству самоуверенности тут наличествовал и некий импульс ино-

го рода, — он приоткрывается в конце, когда д-р философии призывает нашего друга поскорее сойти с порученной тому кафедры, коль скоро уж он не сумел снискать одобрение д-ра философии фон Виламовица. Пусть каждый сам даст моральную оценку таким призывам — мы, друзья, только улыбнемся при виде наивности, с которой ревностное доносительство карьериста приоткрывает мотивы, какими он руководствуется. Мы же, чтобы отдарить его, тоже не преминем подать добрый совет. Кажется ведь, что его домашнее сочинение писалось не без советов и подталкиваний со стороны добрых друзей. Так что если его и еще раз попросят заняться делом спасения "истинной науки" путем выставления напоказ своего историко-критического невежества, то хорошо бы ему, прежде чем издавать "спасительное" сочинение, основательно посоветоваться с теми из друзей, кто успел износить хотя бы первые сапоги, приобретая филологические познания. Если только в светлую минуту не представится ему наилучшим для него совет мудрого Гераклита: лучше скрывать свое неведение, чем выставлять его на люди.

* *
*

Должен ли я, высокочтимый мастер, принести в заключение свои извинения, — ведь я так долго занимал Вас одними лишь строительными блоками — теми самыми, из которых возводил наш друг свое столь гармонично сложенное здание? Надеюсь, что нет, потому что само это здание достаточно ясно говорит о высших художнических свойствах нашего друга, так что, если только я верно чувствую, как раз и можно было столь подробно обсуждать исторические предпосылки этой книги, обращаясь к тому,

кому о духе и душе книги этой нельзя было сказать ничего такого, чего бы не почувствовал он сам еще прежде, гораздо раньше, а притом с куда большей чистотой и глубиной. Рискуя тем, что он предоставит врагам и клеветникам столь желанный повод для нападок, наш друг не касался в своей книге этих филологических предпосылок, ибо поставил перед собой иную цель, вовсе не выходя, впрочем, из круга высших задач филологической науки.

Наука наша обладает одним высоким преимуществом перед многими другими, — она никогда не сможет отречься от своего врожденного благородства до той степени, чтобы с некоторой видимостью правды дозволить представить себя "практически полезной", то есть готовой встать на службу материальных интересов с их ненасытной алчностью. Так что пока вокруг нее бесится рвущийся к счастью мир, смешивающий средства достижения существования, какое было бы "достойно человека", с самими конечными целями бытия, наша наука продолжает свой мирный труд — она освежает в памяти дряхлеющего человечества изобильнейшие времена его юности. Это труд благородный, ибо что значили бы все старательные заботы о больших и малых остатках давно умолкнувшей эпохи, если бы в основе их не лежала вера в единое бессмертное человечество, в жизни которого не было ни одного дня, — а что и говорить тогда о блаженном утре юношеских снов человечества! — который представлялся бы безразличным, истаивающим в ничто после краткого пребывания на земле, тому, кто чтит в этом единстве наивысшее воплощение могущественной силы, томящейся по самой богатой и разнообразной деятельности? Мало ли таких тонко чувствующих людей, которых эта кроткая наука вырвала из круга нарочито громогласных "злободневных интересов" минуты с их пинками и тычка-

ми, перенеся в чистые сферы более всеобщих наблюдений и рассуждений — словно в светлый недвижный эфир из бродящей мути болота. Несомненно, это безмерное благодеяние, — однако исполнила ли тем самым классическая филология наивысшее свое предназначение? Было время, когда она, казалось, не без основания усваивала себе эпитет "классическая" — в удивительно чудной жизни греческого народа, в его деятельности и в его существе, во всей знаменательной смене исторических костюмов, она распознавала, казалось ей, чисто человеческое в его бесперемменности, она мужественно питала веру в возможность выводить отсюда указания к достижению более вольной и благородной человечности. Тогда она прекрасно сознавала, отчего не кому-либо, но именно ей поручается в гимназиях воспитание — не просто обучение всякого рода полезным знаниям — благородного юношества; тогда народ наш переживал величайший духовный подъем, и Ф. А. Вольф в своей знаменитой "Экспозиции науки древности" противопоставлял достославной "цивилизации" куда более высокое благо — "культуру", которая процессом цивилизации в лучшем случае лишь подготовляется. Думаю, что мы, наученные нуждой, глубоко понимаем теперь весь суровый смысл такого противопоставления. Цивилизация сохраняется и поддерживает свое невероятно искусственное существование только одним способом — продолжающейся изоляцией всякой силы духа и души; от этого утонченного варварства нас может спасти лишь такая культура, которая воспримет в своем живом бытии ту гармоническую деятельность всех самых величайших человеческих способностей, какая совершается в *творении искусства*, и не как фривольное роскошествование лениво пресыщенных людей, но как высший ритуал освящения своего во всем благородного су-

ществования. И Шиллер, в наши дни самым жалким образом недопонимаемый и переиначиваемый, в своих "Письмах об эстетическом воспитании" тоже выражал надежду на то, что созерцание греческой человечности энергично побудит людей к такого рода культурным устремлениям. Наши мудрецы только посмеиваются над подобными химерами идеализма, — ведь все силы человечества поглощены куда более реальными устремлениями, которыми как таковыми совсем не возможно пренебречь, и можно хорошо понять как раз тех наших коллег, — они-то и чувствуют глубже других и не так оглушены шумом дня, — в речах которых начинают звучать настроения усталости и отречения. И ведь верно, как не изобилуй прошлое своими богатствами, но у настоящего свои права, и оно утверждает свой особый дух. Иначе и не бывает. Так что же нам делать? Рукоплескать ли и нам той зарвавшейся цивилизации, в рамках которой науку разве что терпят как роскошь? Нет и нет — пока в немецкой земле среди разгула рынка и манящих зовов Сирен — искусств роскошной жизни — слышны еще иные могучие звучания: волнуя нас до глубины души, они выражают страстное томление по высшей культуре — надежду на вызволение нашего народа из пут этой столь сомнительной цивилизации. Если же наш друг с радостью присоединился к устремлениям ныне здравствующего великого художника — немецкого до мозга костей и столь часто не находящего понимания, — то он мог с полным правом полагать, что при этом отнюдь не бросает свою отданную древней Греции историческую науку, а, напротив, внутренне овладевает наиглубочайшей жизненностью ее. Необходимо было мужество, необходима была вера в свое правое дело, чтобы издать такую книгу, тем самым сознательно подвергая себя опасности несправедливого (намеренно или не-

вольно) суда своих коллег. Наш друг почерпнул свою веру прежде всего в великодушной широте разделяемых Вами надежд, в Вашем творчестве, основывающемся на твердой уверенности в том, что оно сумеет преодолеть любое "сопротивление бесчувственного мира" и, последовательно и постоянно продолжаясь, приблизит день своих окончательных, величественных свершений. Проникшись той уверенностью, что цветения жизни — вот чего можно ждать в будущем от благороднейших устремлений нашей эпохи, он сможет — и тоже не без усмешки — обратить в благоприятное для себя знамение даже и ту боль, какую пытался причинить ему злобствующий клеветник, бросивший клич — "Филология будущего!". Кому ведомо будущее? Но мы желаем нашему другу того и надеемся, без заносчивости, на то, что он, отважно шествуя вперед, именно как истинный филолог и будет принят "как согражданин теми, кто грядет".

Со всей сердечной преданностью я на этот раз обращаю к Вам, высокочтимый мастер, свой исполненный радости прощальный привет.

Рецензия в "Центральной литературной газете", № 7 (15 февраля 1873 г.)

Nietzsche, Friedr., Prof., die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig, 1872. Fritzsch. (IV, 143 S gr. 80)

Посвящено Рихарду Вагнеру, чье "художественное создание будущего", как известно, претендует также и на возрождение эллинской трагедии. Для всех эстетиков идеализма, от Фихте до Гегеля, мучительно выводивших все искусства из одного-единственного общего для всех них принципа, музыка служила камнем преткновения. Тут мало и чувственного явления умозрительной идеи, и подражания природе, — одного мало, потому что язык звуков слишком *неопределен*, другого — потому что для музыки нет прообраза в природе. Точное выражение Канта, который сравнивает "музыку без текста" с рисунком à la grecque и объявляет ее "независимой красотой", поскольку она ничего не означает, ничего не представляет, было предано забвению. Поэтому усмотреть, что музыка *отличается* по своему характеру от других искусств, — это действительно, как пишет автор, заслуга, но только отличается не одна музыка, а всякое отдельное искусство, заслуга же принадлежит не одному Шопенгауэру, как полагает автор, но высказавшему это задолго до него Гербарту, — единственному музыканту-профессионалу среди всех великих немецких

мыслителей (он сам был и композитором, и пианистом-виртуозом!). Кстати, сам же Шопенгауэр и перечеркивает свою заслугу, потому что *окольными путями* возвращается к прежнему заблуждению, будто сущность музыки заключается в символизации. Он называет музыку отображением ("Мир как воля и представление", I 310), причем (в отличие от остальных искусств, отражающих лишь *явление*) непосредственным отображением самой воли (следовательно, *вещи* в себе), и говорит о ней, что она представляет метафизическое для всего физического, что есть в мире, и вещь в себе для всякого явления. Поскольку он не заметил противоречия, заключающегося в том, что музыка — это и "вещь в себе" для всякого явления, и, как "отображение", не что иное, как "явление", то нет ничего удивительного в том, что то же самое делают и Р. Вагнер, и наш автор, который превозносит это "познание" (?) как "самое важное во всей эстетике, с которого только и начинается сама эстетика" (с. 86 {16 н.}). Снова перед нами выступает одно-единственное праисконное искусство, отображение вещи в себе, тогда как все прочие искусства — только отображения праисконного искусства, — место, отводившееся идеалистической эстетикой поэзии, передано теперь музыке. Теперь слову положено интерпретировать звук, а не звуку — слово. Такую музыку ради ее же собственной сущности — вещи в себе, непосредственного отражения *монистической* воли, — автор в своей мистически-кокетливой манере, играющей "символами божественного", именует *дионисийским* искусством, противопоставляя его искусству *аполлинийскому*, которое создает индивидуальные облики. Дионис, бог мистерий, для него представитель принципа единства, Аполлон же, бог эллинов, — принципа индивидуации, согласно шопенгауэровской философии.

Единство этих двух принципов автор усматривает в античной трагедии, где хор представляет *дионисийский*, а действующие персонажи — аполлинийский элемент: как рожденная из дионисийского хора, трагедия рождена, согласно сказанному, из "духа музыки". Того, что вследствие такого остроумно-переливчатого воззрения упадок греческой трагедии должен начинаться отнюдь не с Еврипида, поэта "сократизма", ненавистного автору, но уже с Софокла, вполне достаточно, чтобы обосновать наше суждение: мы не можем согласиться с результатом этой книги, кстати говоря, написанной в весьма выспреннем стиле.

Рецензия в "Филологических известиях", март 1873 г.

Die geburt der tragödie aus dem geiste der musik. Von Friedrich Nietzsche, ordentlichem professor der classischen philologie an der Universität Basel. 8. Leipzig, verlag von E. W. Fritzsch, 1982.

Для предварительной ориентировки сразу же заметим, что вышеназванная работа хотя и исходит из греческой древности, однако по преимуществу все же служит прославлению Рихарда Вагнера. Сам Ницше в предисловии говорит, что над чем бы он ни размышлял, он общался с Вагнером как с присутствующим рядом и решался заносить на бумагу лишь то, что отвечало такому его присутствию. Что ж, это ему удалось! Вагнеровский образец узнаешь и в понимании греческой трагедии, и во многих иных эстетических суждениях, и в высокопарном стиле, но особенно в манере отзываться о заслугах других лиц. О своей собственной науке, о филологии, Ницше говорит весьма пренебрежительно, — ему представляется, будто наша наука классической древности, выступающая столь горделиво, до сих пор питалась лишь театром теней и всякого рода внешними вещами; филологи для него — это бездумные корректоры старинных текстов или естествоиспытатели, разглядывающие язык через микроскоп; эстетики заслуживают в его глазах еще меньшего снисхождения. Все по-

ведение автора позволяет предположить, что он имеет сообщить нечто исключительно новое, неслыханное.

Развитие искусства связано, согласно нашему автору, с двойственностью аполлинийского сновидения и дионисийского похмелья, причем первый принцип господствует в гомеровском эпосе, второй — в лирике, трагедия же вышла из объединения первого и второго. Новизна заключается здесь в странности наименований, в особенности же в мистических добавках, которыми простая истина окружена так, что ее трудно выделить из них. Насколько же неудачно само сопоставление со сном и похмельем, едва ли необходимо особо упоминать. В каждом из этих состояний высшие силы духа связаны и парализованы, между тем как замысел художественного творения нуждается в высшем состоянии души, когда все силы, могущие действовать лишь по отдельности, — душевность, фантазия и рассудок, — непостижимым образом соединяются в чистый аккорд. Мы не намерены пускаться сейчас в то объяснение этих состояний, какое дает наш автор, — этим пусть позабавятся медики; только чтобы показать, сколь серьезно приступает к этим вещам автор, приведем то, что пишет он о сновидениях греков: "Никак не возможно обойтись без того, чтобы и для сновидений их допустить логическую причинность линий и контуров, групп и цветов, некую последовательность сцен, подобную их лучшим рельефам, совершенство которых несомненно дало бы нам право, будь только сравнение тут возможно, назвать греков, видящих сны, Гомерами, а Гомера — видящим сны греком" {2 с.}.

Дойдя до специального рассмотрения лирики, Ницше объявляет вымыслом субъективность лирического поэта в понимании новых эстетиков, ибо субъективный художник — это скверный

художник, и без объективности невозможно и даже самое малое подлинно художественное создание. Последнее безусловно верно, однако упрек вовсе не затрагивает новейшую эстетику. Ведь словом "субъективное" обозначают лишь самое первое побуждение к художественному процессу, а не сам этот процесс, ибо, как все знают, возникновение лирического художественного произведения имеет место только тогда, когда субъективные ощущения уже обрели объективность для лирического поэта. И дионисийское похмелье тоже не непосредственно порождает творение искусства: "Дионисийский художник покоится в безмятежном покое моря — в аполлинийском созерцании, в каком бы бурном натиске и напоре ни пребывало вокруг него все, что созерцает он в среде музыки" {6 к.}. Если перевести эти слова с труднопонятного гимнического стиля на научный немецкий язык, то они не означают ничего кроме сказанного нами выше, и вся полемика с новейшей эстетикой, кажется, не преследовала никакой иной цели, кроме как не дать заметно выступить тождеству взглядов.

Точно так же мы не можем признать чем-то особенно новым, если трагедия выводится из дионисийского хора и доказывается первоначальная связь лирики и музыки. И тот парадокс, что афиняне по праву осудили Сократа, поскольку философия его наносила ущерб старинному эллинству, ниспровергая его, тоже не может претендовать на новизну, а тем более на правильность. Как кажется, автор придерживается того взгляда, что защитники существующего порядка вправе физически уничтожать любых реформаторов, — этим оправдывались бы и преследования еретиков; кроме того, он, как кажется, предполагает, что афинские судьи, не знавшие ничего или мало что знавшие о философии

Сократа, тем не менее поняли все последствия ее с той же ясностью, какая возможна для нас в наши дни, и, в-третьих, он придерживается до крайности благоприятного для афинян мнения об их любви к справедливости, и это несмотря на те подлинно цыганские порядки, какие известны нам по Аристофану и по другим писателям. Вот троякое заблуждение, и все ради того, чтобы вновь поднести нам парадокс, уже излагавшийся 30 лет тому назад!

Однако мы не хотели бы утверждать, что в книге содержатся лишь общеизвестные вещи. Во всяком случае новизной отличается тот взгляд, что первоначальный облик лирики и трагедии был одновременно и самым совершенным их обликом, — из такого взгляда, естественно, проистекают самые странные суждения о более высоко развитом искусстве. Современная лирика сравнивается со статуей без головы, потому что она лишена музыкальной основы, а кроме того упадок трагедии наблюдается уже у Софокла, потому что у него драматическое действие получает равные права с хором. Впрочем, последний упрек задевает уже и Эсхила, так что впредь упадок трагедии следует начинать именно с него.

С позиций филологии не понятно, каким образом автор мог прийти к подобным взглядам, — объяснение таково, что он решительно на все смотрит сквозь вагнеровские очки. Вагнер же вменяет себе в заслугу изобретение новой формы искусства, и Ницше тоже славит такое новшество как подвиг спасения, способный согласно предназначению освободить немецкий дух от унижения, в каком пребывал он столь долго. Вагнер полагал, что в исконной форме трагедии заключается нечто аналогичное его собственным устремлениям, а именно взаимодействие различ-

ных, наделяемых равными правами, искусств, — отсюда неблагожелательный взгляд на позднейшее развитие такой первоначальной формы, ибо как только драматическое действие становится главным делом, а музыкальный элемент отступает на задний план, уже нет места равноправию искусств, что выставляется как требование. Однако, несмотря на неодобрение со стороны Вагнера, подобное будет происходить всегда, как только искусство достигает своей вершины, потому что объединение различных искусств для одной цели мыслимо лишь при условии, что одно из них главенствует, а другие ему подчиняются; будь же все они равноправны, каждое из искусств требовало бы всего внимания и в конце концов ни одно не получало бы того, что ему положено. Так что и естественно, и неизбежно, что и лирика, и трагедия на вершине своего развития эмансипируются от музыки и последняя либо вообще выходит из употребления, либо же применяется в подчиненном смысле, что, с другой стороны, опера и оратория обращаются с поэзией лишь как с чем-то второстепенным, — подобное происходит и во всех иных областях. Равноправие же мыслимо лишь тогда, когда все одинаково незрело или все одинаково испорчено, то есть в начале и в конце развития искусства. При таких обстоятельствах Ницше оказывается в крайне невыгодном положении — он обязан либо дискредитировать наивысшие достижения искусства, как он и поступает с Софоклом и современной лирикой, либо же, если уж это никак невозможно, то отрицать какое бы то ни было отличие от праисконной формы. Так поступает он в отношении трагедии. Для него хор — это всегда хор сатиров, а герой на сцене, пусть то будет Орест, или Эдип, или Антигона, — это для него всегда Дионис в маске. Конечно, ничего подобного научными доказатель-

ствами не подтвердишь, отчего автор и пользуется вместо этого туманной мистикой, и в этом отношении тоже оставаясь верным своему образцу.

Не слишком радует то, что ученый, который, как показывают отдельные детали книги, не страдает от недостатка проницательности, позволяет увлекать себя экстравагантностями просто потому, что привержен к ложному направлению искусства, однако куда хуже, когда по этой же самой причине он переходит к необоснованным нападкам на больших заслуженных ученых. Как известно, Отто Ян с глубоким знанием дела и тонким эстетическим чувством раскрыл, как никто до него, все ничтожество и всю нелепость вагнеровских затей. Понятно, что сторонников Вагнера это не слишком вдохновило. Однако вполне понятное и извинительное дурное настроение — еще не причина для того, чтобы бросать упрек в грубости и бесчувственности самому образованному и наделенному вкусом филологу.

Общая оценка книги Ницше кратко такова: попытку создания основ для той эстетики будущего, которая составила бы необходимый коррелят для музыки будущего, следует рассматривать как совершенно провалившуюся.

-Л-

Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф

Филология будущего!

Выпуск второй
Ответ на попытки спасения "Рождения трагедии" Фр. Ницше

Qui est ce donc que l'on trompe ici.
Beaumarchais

Не о *сладостно-блаженно манящем призыве дионисийской птицы*, показывающей нам *путь на родину, давно уже утраченную* {23 к.}, говорить мне ныне, — мы пускается в путешествие в *пыльную страну филологической эрудиции.* Но и не дионисийских птиц вижу я в качестве своих читателей, а филологов, которые хотя и привычны пить из источника вечной молодости, однако хорошо сознают, что туда не прилетишь на крыльях словно Икар, а прибудешь после утомительного странствия, не без "аскетически-самоотверженного труда": так что, пообещав обходиться без ненужных проволочек, я, пожалуй, рискну отправиться в путь; о взбадривающих и прохладительных средствах позаботятся сами филологи будущего; *я* не оратор, как Брут, зато и не довожу свои тексты до сведения непогрешимых авторитетов, чтобы те *ставили на них печать непреходящей истины*, так и могу без промедления начать свою наррацию.

Уж целые три луны проповедовалось евангелие миру, и никто не внимал ему, — это ело. И вот один приятель — Э. Р. подписал-

ся он — возгласил хвалу другу пронзительно-яркими трубными фанфарами. Дионисийским печатным органом явилось воскресное приложение к "Северогерманским всеобщим известиям"; тем самым реклама едва ли была рассчитана на филологов. Однако бранили их тут страшно — за то, что вовсе не желали они замечать откровений. Но в тот же самый миг все вдруг переменилось.

Хотя и не профессор, ординарный или экстраординарный, но один филолог без имени в науке взялся показать всем, — *столь солидно возведенное строение* покоится на столь непрочном фундаменте, что опрокинуть его в состоянии первый встречный д-р философии, что "воображаемая гениальность и наглость, с которой выставляются тут утверждения, прямо пропорциональны невежеству и недостатку любви к истине". Не знаю, что сказали филологи по поводу такого доказательства, — должно быть, они сказали, что в нем не было никакой необходимости. Однако если филологи будущего не без основания опасаются, что я хотел бы *побудить многих* уверовать в *филологическую порочность* сновиденчески-хмельной премудрости Ницше (какими средствами, об этом можно еще спорить), то это больше, чем я ожидаю. Но только овладевшая этими господами дикая, безумная ярость, неудержимое желание поскорее поймать и покарать противника, вся эта вызывающая, правда, не ужас, но сострадание возня, с взаимным обожествлением и преданием анафеме инакомыслящих, все это доставляет мне удовлетворение, — значит, удары мои достигли цели.

Поначалу та сторона мало чем располагала. Ибо если там аккуратно перепечатали написанный Э. Р. гимн и начали анонимно рассылать его из баварской горной деревушки в адреса друзей

или, вернее, тех, кого хотели бы числить среди таковых, то конечно же такой прием в глазах людей, не имеющих или не желающих иметь ничего общего с новым учением, мог послужить лишь доказательством того, насколько настоятельно необходимым почитали тут даже и такие временные средства обороны; и если в меня, как я и предсказывал, действительно метнули перун, так ведь надо же знать, что такое оружие — обоюдоостро и эффект его зависит лишь от авторитета мечущего, — насколько простирается таковой, и не далее, — а в остальном, как и любое проявление бессильного высокомерия, вызывает только лишь насмешки. В одном отношении Р. Вагнер, впрочем, сошелся со мною — в определении результата, какой открытия Ницше влекут за собой для самого же открывателя. Ибо ведь если я советую ему взять в руки дионисийский посох вместо того, чтобы разыгрывать из себя преподавателя филологии, то не то ли же самое хвалить его, как поступает маэстро, за то, что он *мог решиться с дерзновенной твердостью выйти из порочного круга взаимосвязей и творчески указать на его внутренние пороки*? Если же он тем не менее набрасывается на меня, а г-н Э. Р. пытается приписать мне гнусные мотивы, то это вполне объясняется логикой будущего и моралью грядущего. В остальном — подождем. *Кому ведомо будущее*? Но и помимо этого я — да едва ли только я один! — несмотря на его зубодробительный стиль, столь же неслыханный в любом воспитанном обществе, сколь обычный для него самого, — должен быть глубоко ему благодарен. Редко выпадает нам на долю случай заглянуть в мастерскую гения; обычно плотная пелена застилает от взора непосвященных таинственное бракосочетание Аполлона и Диониса, здесь же мастер с присущей ему самоотверженностью открывает перед нами сокровищницу

своего нутра, в какой покоится драгоценность, "вагала вейа". *Что теперь пользы*, плачется он, *от трудов на ниве филологии! В свое время я, изучая Я. Гримма, нашел у него старонемецкое слово* "heilawac", *трансформировал его затем, чтобы сделать еще более податливым для своих целей, в* "weiawaga" (*эту форму мы и сегодня распознаем еще в слове* "Weihwasser"), *перешел отсюда к родственным корням* "wogen" *и* "wigen", *наконец к* "wellen" *и* "wallen" *и таким образом, наподобие колыбельного припева* "eia popeia", *сложил из слогов-корней мелодию для своих русалок.* Терпение, *высокочтимый мастер*, ни *знаток классических языков*, ни *берлинский зевака* не проронят больше ни слова — не могут говорить; хохочут.

Однако то были лишь первые валы, второпях возведенные против нашествия варваров-критиков. Теперь же, по прошествии четырех лун, сооружена неприступная крепость, призванная не просто заделать пробитые ядрами бреши, но и поголовно уничтожить осаждающие полчища, — мало того, даже укрепить самые фундаменты *гармонично сложенного здания.*[1] *Лжефилология, послание филолога Р. Вагнеру* — так, весьма знаменательным образом, именуется эта контратака; ответственность за авторство послания берет на себя Эрвин Роде, экстраординарный профессор классической филологии, и не менее трех листов заполнил он заверениями в том, что я беспредельно глуп и безгранично лжив. При чтении *этого послания* я и *получил известные впечатления, от которых хотел бы теперь освободиться в форме возможно непривычного вопроса* — qui est ce donc que l'on trompe ici. Потому что все слишком невероятно, чтобы именно обо мне проявляли

[1] Четвертый удар, вновь реклама "Рождения трагедии", как извещают, не состоялся, потому что редакция "Филологического вестника" отказалась поместить таковую.

тут столько нежной заботы, выдавая черное за белое. Но ведь широкого читателя остановят содержание и форма, филолога же — метод, предающийся сладостной иллюзии, будто "благодаря позиции можно пригвоздить мысль к доске реальности". Нет! обмануть тут хотят лишь самих себя, только в самих себе и хотят подавить неприятное чувство позора — и притом не только *кадя друг другу до полного умопомрачения*, но и яростно наскакивая на того, на кого так хотелось бы переложить вину за свое великое фиаско. Конечно, лишь в самой малой доле можно считать моей ту заслугу, что ницшевские откровения столь капитально сошли на нет; но вот чтобы отгородиться от такого вывода, приходится выбирать себе жертву и на нее направлять весь свой гнев, — надо во что бы то ни стало уничтожить меня, поэтому тут все средства хороши — от булавочных уколов сплетни до дубинки проклятий. Как хотят! Наука нелицеприятна: и потерпи я сокрушительное поражение, новое учение все-таки ни на миллиметр не приблизится к истине. Но несмотря ни на что я все еще отнюдь не жалуюсь, и моя здоровая ἀναισθησία, как выражаются эти господа, справится с лихорадочной яростью, с какой нападают они на меня.

За г-ном же Э. Р.[2] мне первым делом приходится признать, что не легко ему дался sacrificium intellectus, какого потребовала от него новая религия. Так и чувствуется, как тяжко вздыхает он под гнетом необходимости находить в друге своем все истинным и прекрасным, а во мне — все лживым и прескверным. К сожалению, не раз эта обязанность, связывающая его по рукам и ногам, приводит к тому, — коль скоро уж он, как ученый, намерен со-

[2] Я все время говорю лишь об экстраординарном проф. Эрвине Роде, потому что никак не могу судить об Э. Р.-гимнологе; у меня нет его гимна.

хранять видимость своей независимости, — что он вынужден жертвовать не только разумением. Вот всего лишь один пример: он считает, что я, упрекая Н. в отождествлении трагического и буддийского, "переворачиваю действительное положение дел с ног на голову", однако он и не взглянет на приводимое мною место. А сказано ("Рождение трагедии", с. 100 {18 н.}): *бывает культура по преимуществу сократическая, или художественная, или трагическая; если же дозволены исторические экземплификации, то культура бывает либо александрийская, либо эллинская, либо буддистская.* Даже если предположить, что из того места, на какое ссылается г-н Р., вытекает иное понимание, не следовало ли бы честно констатировать, что друг его пришел в противоречие с самим собой? Однако и это *внятное даже и для самого увечного ума* место (указ. соч., 118-119 {21 н.}) полно внутренних противоречий: *от организма есть только один путь для народа — к индийскому буддизму.* Что соответствует вышесказанному. После же греки вроде бы нашли нечто иное — а все-таки и нет, не иное, потому что какая же тут разница — между метафизическим фокусом, при помощи которого хмельные эллины обманным путем устраняют тоску по нирване, и *состояниями буддистов, возвышающими их над пространством, временем и индивидом* {21 н.}? На мой взгляд это извинительно. После увещевательных тонов похмелья на с. 117 {20 к.} (с этого места начинается первый выпуск "Филологии будущего"), естественно, должно было наступить то состояние, какое персы называют "бидамаг буден", — оно-то и платит сновидчески-хмельным мудрецам за то, что они не предусмотрели в своей метафизике этого необходимого дополнения к похмелью. А я г-ну Р. предскажу визит к нему этого демона, который после самого хмельного *дня избавления мира* пробуждает, да так,

что волосы на голове встают дыбом, *тоску по нирване*, — если бы только у г-на Р. душа была спокойна, во время его похода против неверного. Однако его эшофман слишком уж нарочит; он уступает Н. вроде как Фауст Мефистофелю — "Да ты и прав, поскольку должен я". А в глубине души он безусловно разделял мой взгляд — до крайности нелепо сравнивать *сидящих в театре зрителей* с *блуждающими в горах вакханками*, *образы скены* — с *сияющим в долине облаком*. Поскольку, однако, подобную нелепость позволил себе его *друг*, то он предпочитает, чтобы я находил *любопытным курьезом* сравнение *театра* с *долиной в горах*, с тем чтобы можно было указать мне с обидой — не на то, что большинство греческих театров — это действительно долины, потому что проницательное *знание античности* не простирается у г-на экстраорд. проф. так далеко, однако "где нет понятий, там стремительно находится цитата", — а на то, что Дион из Прусы некогда воспользовался таким сравнением. Если и угодно считать своим противником чучело, которое сам же и соорудил из сена, так весьма неполитично пытаться крушить его деревянным мечом. Безусловно столь же нелепым, как я, считал г-н Р. и утверждение, будто греки видели сны иначе, чем мы, причем с *логической причинностью* и с *напоминающей рельеф последовательностью сцен*. Но — только чтобы никто этого не заметил — лучше полемизировать со мной, поскольку я *отрицаю родство сновидения с деятельностью эпического и пластического художника*. И с чем же тут полемизировать? Что Каллимах (тоже *эпический* поэт!) в "Aitia" переносится во сне на Геликон, а Энний ему подражает, что Никомах,[3] чтобы похвалить Геракла работы Паррасия (тоже *пласти-*

[3] Молчаливо поправляю г-на экстраординарного профессора по О. Яну, Ber. d. Sächs. Ges. 1854, 284.

ческий художник!), сказал, что тот нарисовал его таким, каким он часто видел его во сне, — отчего бы не сказать еще и о том, что Рафаэлю во сне являлась мадонна, а Гейне во сне плакал, видя, как его невесту ведут к алтарю, и один бог знает чего еще только не творил? что Гесиод был благословен на творчество во сне, что трезенцы почитали сон музолюбивым? — отчего бы не сказать, что Пиндар декламировал во сне оду некоей старухе и что "ночь — прекраснейшая половина дня"? Такая полемика заставляет пожалеть о том, что ты на самом деле не утверждал того, против чего она направлена.

Однако не в одних только мелочах, но и в главных моментах г-н Р. еще весьма и весьма далек от дионисийских выкрутас своего приятеля, так что можно только с нетерпением ожидать, скоро ли оба филолога будущего вцепятся друг другу в волосы. В высшей степени достойно внимания то, что г-н Р. не делает и попытки вступиться за мистериальную вдохновенность, за Аполлона — бога сновидений и отца гомеровского мира богов. За это я готов ему спустить то, что я, *сознательно привирая*, приписываю Н. догомеровское происхождение проклятия рода Атрейдов и *с сознательной непорядочностью* пропихиваю гесиодовские генеалогии в его доолимпийский мир богов. Кому надо, тот пусть раскроет книгу в указанном месте. Там Н. из всех эпох греческой истории искусства первой устанавливает *медный век с его битвами титанов и суровой народной философией*. А это и есть проклятие рода Атрейдов, изречение Сейлена[4] и прочий вздор, который я уже в

[4] Чистый произвол — сопрягать изречение "Наилучшее не быть рожденным" и т. д. со сказанием о Мидасовом Сейлене так, чтобы одно предполагало другое. Как я уже говорил, сказание это впервые появилось у

достаточной мере осветил. Второй — гомеровский мир, развившийся из аполлинийского влечения к красоте и т. д. Ну, пусть ты в остальном и прав, скажет мне читатель "Лжефилологии", но разве не объявил ты сам послегомеровскими, то есть самобытно-эллинскими битвы титанов, у которых, однако, те же корни, что у битвы Индры против Марутов, битвы Тора с Хримтурсами, а разве г-н Р. не говорил именно этого? Да, отвечаю я, только г-н Р. приходит к этому посредством умозаключения типа: если x + a = bc, значит, x = b. Я отрицаю существование *царства* титанов, иными словами, отрицаю, что когда-либо существовала такая эпоха, когда мрачные силы природы *правили* до появления взявших над ними верх человеколюбивых сил природы. Что такого времени, когда свою религиозную потребность удовлетворяли лишь посредством первых, никогда не существовало и, стало быть, никогда не бывало и той революции веры, которая сменой небесного престола символизировала бы изгнание первых и постигшую их в веровании народа катастрофу, — всему этому учит нас здравый рассудок и, естественно, мифологическая наука тоже, например Велькер — тот, которого — posteri negabitis — филолог

Вакхилида. Между прочим, Келайны расположены во Фригии, и метод выведения существа эллинского сатира из чужестранного бога, которого греки отождествили со своим Сейленом, или Сатиром, или Марсием, столь же логичен, как объяснение Афины через Нейт, Меркурия — через Вуотана. Напротив, связь Диониса с Музами, когда речь идет о драме, я охотно допускаю; вся относящаяся к этому античная традиция, собранная Крейцером ("Символика" VII, 171) и как всегда верно оцененная Велькером, берет начало в драме. Не требует никаких доказательств то, что первоначально эти аполлинийские существа не имели ничего общего с Дионисом. Что бы значило в этом вопросе почитание Диониса наряду с Аполлоном в Дельфах, nec scio nec scire laboro; что же касается доказательности, то оно, пожалуй, уступает даже и рисунку Дженелли.

будущего считает нужным возвысить, обращаясь именно ко мне. Если же у Н., причем в связи именно с теогоническим теоретизированием, *полная радости иерархия олимпийских богов* происходит *благодаря аполлинийскому влечению к красоте из первоначальной титанической иерархии ужаса*, то хотя это и глубоко неверно, однако *ему* не было необходимости проводить различения между *царством* титанов и *борьбой* титанов. А г-н Р., напротив, признавая нелепость допущения, будто некогда существовал *медный век*, такое различение проводит, но только не в открытую — с тем чтобы удар, направленный против его друга, пришелся по мне. Далее, я, имея в виду многочисленные заметки в схолиях к "Илиаде" (например, о Стенторе, о перечне возлюбленных Зевса, об Океане, о связи Ареса с Афродитой) и указания новейших авторов, подчеркивал чужеродность или более позднее происхождение соответствующих частей "Илиады" и, признаюсь, был неправ, когда относил эти наблюдения непосредственно к двум великим предтечам в деле критики гомеровского текста. Г-н Р. может с полным основанием указывать мне на это, — меня сбило с толку то, что эти замечания вполне соответствовали именно их настроению; о том же, насколько сам г-н Р. в силах постичь их дух, пусть он поразмыслит, увидев, что упоминания титанов в Ξ и Ο — те самые, что в песни XIII, упомянутой мною,[5] и что,

[5] И песнь VII (Н 253-488, чтобы г-н Р. понял, о чем речь), в которой подробно упомянут миф о титанах, тоже относительно позднего происхождения. Это доказывается упоминанием там ἄθλον'а Геракла; что эта "песнь чужда гомеровскому", вытекает из того, что тут предполагается тот вариант сказания, в котором Ахиллес в тот день, когда троянцы после гибели Патрокла сражались близ кораблей, вновь вступает в битву. На это обратил внимание Аристарх, исключивший ст. 475-476; Лахман же,

стало быть, он не в состоянии отличать книгу и песнь "Илиады"! И тут-то у него хватает упрямства указывать мне на *утверждения, взятые с потолка*. Уж теперь-то он, быть может, наконец покраснеет?

Однако один существенный момент, в каком оба филолога будущего расходятся между собою, еще не был затронут, — это взгляд на сущность лирики. Как известно, Н. очень гордится тем, что открыл путь к пониманию возникновения и значения лирики, даже пойдя в этом отношении дальше самого Шопенгауэра. Для него лирика — это *подражание-эффульгурация музыке в образах и понятиях*, она *в той же степени зависима от духа музыки, в какой сама музыка, при полной своей безграничности, не нуждается в образах и понятиях, но только лишь терпит их рядом с собою; лишь грубо-профанная неотесанность позволяет слову текста повелевать контрапунктом, как господину — командовать слугой* {8 к.}. Я на это возразил, говоря, что греки не имели ни малейшего представления о том, чтобы дело обстояло именно так, и Платон, напротив, свидетельствует, что у них гармония и ритм следовали за текстом. В ответ на это г-н Р. хотя и вступает со мной в полемику, однако считает вполне справедливым требование Платона — *музыка должна придавать тексту соответствующее его содержанию музыкальное выражение, а не предаваться чисто чувственным музыкальным эффектам без малейшего учета слов*. — О дальнейшем пусть уж господа договариваются между собой. Одно твердит Н.: музыка предшествует тексту; другое Р.: текст предшествует музыке. Одно Н.: текст — *подража-*

исходивший из более глубокого понимания существа народной песни, их сохранил.

ние-эффульгурация музыке; другое Р.: музыкальное сочинение — *выражение текста средствами музыки*. Бедный Н., если даже другой филолог будущего не верит в его колоссальное, превосходящее самого Шопенгауэра открытие! Бедный Р., погрязший в *грубо-профанной неотесанности*! А вместе с этим рушится все великолепие — и Архилоховой строфической народной песни, и *различных порождений, к каковым взаимно побуждают друг друга Аполлон и Дионис*; строго говоря, *рушится все рождение трагедии из духа музыки*. Однако не могу расстаться с этим местом из Платона, не признав своей грубой, непростительной ошибки в понимании слов Платона о θρῆνοι и ὀδυρμοί, на что и указал мне г-н Р. Зато я согласен выслушивать выговоры в самой резкой форме — даже и от г-на Р., с которым тут стряслось то же самое, что со мной. Он, сбитый с толку словечком δεῖ, решил, что фраза Платона о слове — господине в музыке, — это *требование*. Посмотрим внимательнее. Коль скоро правила для μίμησις'а посредством слов установлены, то Сократ полагает, что правила для музыки вытекают отсюда сами собою, а поскольку Главкон не в силах это уразуметь, то он начинает это ему доказывать. Из трех частей μέλος'а две, ἁρμονία и ῥυθμός, должны следовать за λόγος'ом, относительно которого значимы лишь упомянутые уже правила. Однако (ἀλλὰ μέντοι) ὀδυρμοί и т. п. исключены из числа речей, следовательно (οὐκοῦν) отпадают они и для ἁρμονία. Простой силлогизм, в котором наша фраза занимает место propositio maior. В качестве таковой не может полагаться, однако, нечто такое, что только сам говорящий субъективно принимает за истину. Я-то считал, что именно этому учит нас логика.

Что вместе с различием во мнениях, какое обнаружилось между двумя филологами будущего, г-н Р. уже вынес свое суждение

об Архилохе Н., об этом *спящем под лучами полдневного солнца* Архилохе, которого *Аполлон будит ото сна прикосновением лавровой ветви* {5 с.}, я уже указывал. Так что все его возражения против меня, не считая неизбежных грубостей, в основном ограничиваются лишь способом исполнения иамбов, тесно связанным со способом исполнения элегии. Отчего Н. опустил элегию, осталось неведомым даже и г-ну Р. Он полагает, что у Н. были для этого *особые основания*. Несомненно! — иначе где бы была теперь его праисконная музыка! Что ж, г-н Р. теперь и восполняет пропущенное. Он разделяет взгляд древних грамматиков, впервые высказанный Горацием, согласно которому ἐλεγεία происходит от ἔλεγος. Однако в античные времена, что с полной очевидностью впервые показал Цезарь, оба эти похожие слова значили нечто совершенно различное (к тому же элегию долгое время называли попросту ἔπη). А тогда, даже если в какие-то доисторические времена у какого-то народа, не у греков, ἐλεγεῖον и был назван так, потому что исполнялся при ἔλεγος'е, а от первого в свою очередь произошла ἐλεγεία, — дает ли это право переносить на элегию нечто относящееся к ἔλεγος'у? Однако я предоставляю сейчас всякому рассматривать как происходящий из одного с "элегом" корня или из оргиастических флейтовых напевов соседнего с ионийцами варварского народа самый сдержанный и наиболее эпичный жанр эллинской лирики, тот, какой встречаем мы у того самого племени, что создало и эпос, — у нас же сейчас речь идет только о том, как исполнялась исторически существовавшая элегия — стихи Каллина, Архилоха и их преемников. Если стихи существовали отдельно от музыки, то тогда дионисийское у них отнимается и гипотезы Н. лишаются оснований. Что касается пения, то г-н Р. ссылается на три свиде-

тельства и все противоречащие им отвергает как якобы поздние и ненадежные. Тиртей будто бы флейтист. — Уже из "Филологии будущего" г-н Р. мог бы узнать, что ἐμβατήρια сопровождались звуками флейты, и ἄγετ᾽ ὦ Σπάρτας он тоже, наверное, знает. Что элегии Мимнерма будто бы пелись, подтверждает на взгляд его Плутарх, de mus 8. Однако что же говорит Плутарх? Он говорит, что существовал древний напев, κραδίας νόμος, который Мимнерм исполнял на флейте (или же αὐλῆσαι значит исполнять под звуки флейты?): ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα οἱ αὐλῳδοὶ ᾖδον. И Сакад тоже кроме песен сочинял и такие "положенные на музыку элегии". Но для какой же надобности делать Гераклиду Понтийскому (к которому, кажется, восходит эта часть сочинения "О музыке") подобное дополнение, если бы все это заключалось в самом существе музыки, если бы он знал, что все элегии Мимнерма были рассчитаны на пение? Не следует ли это место, напротив, рассматривать как прямое опровержение взгляда г-на Р.? Впрочем, в одном он прав: я ошибся, говоря, что Мимнерм не был музыкантом. Как мы видим, он между прочим был и флейтистом, а его Нанно — флейтисткой. Теперь главное, третье свидетельство. Хамайлеонт (Афиней XIV 620 C) будто бы недвусмысленно утверждал, что и Мимнерм и Фокилид клали стихи на музыку. Послушаем: Афиней говорит, что гомеристы его времени (люди, подобные тем, каких описывает Ахилл Татий) появились лишь при Деметрии Фалерском. Χαμαιλέων δὲ καὶ μελῳδηθῆναί φησιν οὐ μόνον τὰ Ὁμήρου, ἀλλὰ καὶ τὰ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου, ἔτι δὲ Μιμνέρμου καὶ Φωκυλίδου. За этим местом следует целый ряд выписок, подтверждающих, что стихотворения самого разного рода, в том числе иамбы, на театре отчасти декламировались (ῥαψῳδεῖν), отчасти же и исполнялись в лицах

(ὑποκρίνεσθαι). Возможно ли, чтобы г-н Р. приводил в свою пользу такое свидетельство и чтобы он посмел перевести — "были положены на музыку". В тексте стоит: "*полагались*" на музыку, а это значит, что они еще не были положены на музыку; способ исполнения элегии и иамба отождествляется со способом исполнения эпоса, — так что, может быть, и эпос был положен на музыку? Итак, *прекрасно осведомленный* Хамайлеонт и все свидетели доалександрийской эпохи едины в том, что элегию не пели. Это я предполагал общеизвестным, когда оспаривал музыкальное исполнение иамбов, а г-ну Р., утверждающему обратное, необходимо сначала отмести свидетельства Хамайлеонта, Клеарха и Лисания, собранные в указанном месте Афинея. Однако я ссылался еще и на то, что эподы Архилоха не имеют строфического строения. Тут г-н Р. намерен ввести меня в испуг, — Вестфаль полагает его строфическим, восклицает он. Должно быть, у него неважно обстоят дела с доводами, раз приходится прибегать к помощи авторитетов. Однако все равно — будь доводы рассыпаны, как горох, они не лишили бы нас права считать архилоховские эподы состоящими из дистихов, пока точно такое же строение эподов Горация не подлежит сомнению.[6] Потом я напомнил ему о иамбической παραχαταλογή, позаимствованной также и трагедией. Г-н Р., как и Вестфаль, полагает, что паракаталога означает внезапное появление (мелодраматической) речи среди пения. Я же, причем тоже следуя Вестфалю ("Пролегомены к Эс-

[6] Заслуживает внимания то, что Гораций никогда не говорит в эподах о пении своих стихов. 9,5 никоим образом не относится к самому этому стихотворению.

хилу", 200)[7], считаю таковую музыкальным исполнением в рамках декламируемого. Так что самое лучшее пока оставить этот вопрос в стороне. Но, помилуй бог, как же это Аристоксену могла прийти в голову мысль приписать Архилоху изобретение ῥυθμοποιία τῶν ἰαμβείων, если бы Архилох изобрел и μελοποιία таковых (Псевдо-Плутарх, указ. соч., гл. 28). Вот что должно было бы разрешить спорный пункт; итак, против моего понимания не свидетельствует ни один автор — по крайней мере, ни один из тех, к кому апеллировал г-н Р.[8] Что другие размеры отступают на задний план по сравнению с элегиями, иамбами и эподами, показывают сохранившиеся фрагменты, а что Архилох занимался музыкой — где же я это отрицал? Я отрицал только одно — что он ввел в литературу народную песню, — отрицал, во-первых, потому, что уже давно существовал Гомер, а во-вторых, народная песня и субъективная лирическая поэзия — прямо противоположное. Конечно, для филолога будущего это слишком низкая тема, и, "так сказать, безымянная поэзия" лишь посмешище в его глазах; но написать вместо "народная песня" просто "пес-

[7] Впрочем, не с тем, чтобы предаваться пифагорейским махинациям с числами, но имея в виду, например, те места, где к иамбическим стихам примешиваются другие размеры (к примеру, "Трахинянки", ст. 1080, "Филоктет", ст. 781) или где посреди пассажей, которые поются, помещается нечто несомненно иное, как в "Ипполите", ст. 818. Однако может случиться и так, что нельзя установить что-либо достоверно.

[8] Г-ну экстраординарному профессору не следовало привлекать в качестве примера исполнения иамбов "Олимпийскую победную песенку", написанную иамбами. Никто ему не поверит, будто он не знает разницы между жанрами. Лучше бы он поставил мне в упрек, что я вообще упомянул этот эпиникий. Л. ф. Зибель давным-давно уже доказал, что эпиникий не имеет ничего общего с Архилохом, что выражение "звучащая песнь" восходит у Пиндара к какому-то гимну Архилоха.

ня" и разуметь под таковой современную, то есть субъективную лирику, — это для г-на Р. не слишком низко. Но ведь *об Архилохе греческая история повествует нам, что он ввел в литературу народную песню*, то есть она это нам не повествует, с чем соглашается и г-н Р., и тем не менее это утверждение все равно верно, а я просто слишком глуп, чтобы разуметь все таковое. Спасибо небесам, что я не обладаю такой премудростью, которая понимает, как это история повествует то, чего не встречается среди ее повествований, а уж сухими или мокрыми словами она повествует, это сейчас к делу не относится. Будь в распоряжении г-на Р. хотя бы тень какого-нибудь свидетельства, он бы о нем не умолчал. Г-ну Р. дано разуметь человеческие слова — ecce signum: против н-ской гипотезы существования музыки до текста, какой пелся бы, я возражал, говоря, что в первой κατάστασις господствует слово (музыканты одновременно и поэты) и "только во второй появляется инструментальная *музыка*". Г-н Р. ухитряется понять эти слова в смысле "инструментальное *сопровождение*", — правда, не для того, чтобы против такого безумия, которому место в бедламе, вести в бой самоё *греческую историю*, но для того чтобы *бросить взгляд в настоящую бездну невежества*. Вообще эти господа *с удовольствием* заглядывают *в бездны*, и не только в *дионисийские*, а где все гладко и ровно, там они приходят в неистовство и начинают копаться в словах своего противника, пока не выроют самую настоящую бездну. Для меня это слишком уж рискованно. Как бы не закружилась рядом с бездной голова, а как закружится, так и упадешь — очень, очень глубоко.

Ввиду пустынного бесплодия полемики, которую я веду, меня может охватить жажда обладания одним преимуществом дионисийства, а именно *радостью прайскопного противоречия*. Таковая

сразу же внесет сюда разнообразие — не только всякое утверждение *влачит за собою хвост кометы, указывающий в неопределенность*, так что все учение, я бы сказал, приобретает некий оттенок чего-то гераклейтического: συνάιδοντα διάιδοντα συμφερόμενα διαφερόμενα, но и весь тон полемики начинает приятно варьировать. Если я придерживаюсь общепринятого взгляда, отвергая *чудесные открытия*, то это значит — я вторю учебным пособиям; если же осмеливаюсь изложить свое собственное мнение (что случается не часто, потому что не такой я глупец, чтобы воображать, что могу предложить что-то новое на каждой ниве, какая тут затрагивается) — и в одно мгновение со мною расправляются при помощи тех самых пособий, к которым филолог будущего вдруг начинает испытывать колоссальное доверие. Бернгарди считает, что "в тесном общении между Еврипидом и Сократом не может быть ни малейшего сомнения", и именно такому взгляду и должен я следовать, поучает меня г-н Р., поскольку Бернгарди как-никак обладал же *опытом в делах литературно-исторической критики*. Свидетельство же в пользу того, что элегия не была положена на музыку, он выкидывает за борт, потому что *всякий сколько-нибудь опытный в деле литературной критики источников* тотчас же распознаёт, что свидетельство это позднее и ненадежное. Бернгарди же этого никак не мог распознать. Однако если бы только оба филолога будущего пристальнее вгляделись в Бернгарди, что касается взаимоотношений между двумя их трагедиеубийцами, то они по крайней мере узнали бы, что никакого влияния Сократа на Еврипида нет и в помине, да и не может быть по времени. А у г-на Н. Еврипид превращен в *личину Сократа*, и в той фазе своего развития, когда этот Еврипид никак не может понять трагедий своих предшественников, он на-

ходит в его лице второго зрителя, с которым дело обстоит точь-в-точь именно так, а после этого решается объявить бой устарелой драме и создает такие трагедии, из которых речет *новорожденный демон* по прозванию Сократ ("Рождение трагедии", с. 62 {12 н.}), — так-то обстояли дела в Афинах перед наступлением 455 года, когда новорожденный демон, будучи μειράκιον, в лучшем случае тесал камни в мастерской своего родителя... Что же приключилось тут с трагедией, нам известно: *отныне добродетельный герой обязан быть диалектиком, между доблестью и знанием, верой и моралью отныне должен существовать какой-то неизбежный зримый союз, трансцендентальная справедливость Эсхила низводится до плоского и наглого принципа поэтической справедливости с обычным для него deus ex machina* ("Рождение трагедии", с. 76 {14 к.}). Г-н Р. хочет нас уверить, что это к Еврипиду не относится, да кто же ему поверит? Он и сам себе не поверит. И откуда же все эти перемены в драме? Это, говорит Н., последствия *сократовских положений: добродетель есть знание; грешат лишь по неведению; добродетельный счастлив*. Что ж, коль скоро Еврипид основывает свою трагедию на этих положениях, если его *параллельный* сократовскому — все должно быть осознано, чтобы быть благим,[9] — тезис: все должно быть осознано, чтобы быть прекрасным, — есть следствие Сократова учения, коль скоро Еврипид есть *личина Сократа*, то тем самым утверждается, что Еврипид признает сократовские положения, на которых зиждется его эстетика, а раз так, то рушится не только влияние Сократа, но рушится и формулируемая в таком виде эстетика

[9] Уже и здесь учение Сократа искажено, но я намеренно не хочу затрагивать новый момент расхождений.

Еврипида, — как только будет доказано, что Еврипид находится в противоречии с учением Сократа. Вероятно, это понимает и сам г-н Р., стыдясь того, что он воспользовался против меня выражениями, какие мне неловко повторять за ним. Н-ское объяснение поэзии Еврипида я срубил под самый корень, и с этой поры ни один разумный человек о нем никогда и не вспомнит. Однако почему я прежде всего стал возражать против того положения, которое, по словам Н., Еврипид высказал в прямой форме, — *все должно быть осознано, чтобы быть прекрасным*? Вот почему — его нельзя ни доказать, ни опровергнуть на основании слов поэта; оно высосано из пальца; насколько нам известно, Еврипид хранил упорное молчание относительно принципов, каким следовал он в своей поэзии.[10]

[10] Это и следующее примечания г-н Р. может пропустить, они его не касаются. На деле бросается в глаза, что Еврипид во многих местах поглядывает на Эсхила и Софокла, однако, можно сказать, нигде не касается своих собственных эстетических принципов, хотя не только известно из комических поэтов то, сколь оживленно обсуждались тогда эстетические вопросы, так что, к примеру, Софокл неоднократно и подробно высказывался о художественном направлении как своем, так и его коллег, но как раз Еврипид нередко поучительно размышляет о вопросах физики, риторики, философии государства. Правда, один раз он несомненно в какой-то конкретной связи заговаривает о споре, возникшем между двумя поэтами по наущению Муз ("Андромаха", ст. 476), и дает волю своему недовольству нападками комических поэтов ("Меланиппа плененная", фр. 476), — должно быть по той причине, что "Меланиппа мудрая" была встречена не слишком благожелательно — больше же ничего относящегося к теме мне не попалось. Я вижу лишь одно: поэт "Медеи" предается горьким сожалениям по поводу непонимания, какое встречает мудрец, и открыто признается в том, что поэзия, которая не приносит славы, не доставляет удовлетворения (215, 275, 542). Спустя десять лет, когда он пошел по другому пути и, по всей видимости, снискал куда больше успехов своими политико-патриотическими пьесами, поэзия поддерживает

Итак, основанного на сходстве учений вывода о личном общении между обоими варварами-критиками нам не дано.[11] И г-н Р. соглашается с тем, что традиция, которой с готовностью вторит

его силы в дряхлом возрасте ("Геракл", ст. 675), и, возможно, именно тогда он произнес свои глубокие слова о том, что по-настоящему воздействует только поэзия, вышедшая из радостно-беззаботной души поэта (если только стихи, несомненно еврипидовские, – "Молящие", ст. 180, – действительно относятся к этой пьесе; место это еще не исправлено), однако еще десятью годами позже, незадолго до того, как он, ожесточившись, оставляет свою родину, Амфион пространно излагает его апологию, и, наконец, когда, находясь в Македонии, он восклицает – счастлив человек, достигший пристани, – он свое страшное изречение, – нет ничего более великолепного, как видеть падение своего недруга, – завершает словами: ὅτι καλὸν φίλον ἀεί ("Вакханки", ст. 900). В немногих стихах – добрая часть всей истории его жизни.

[11] Вейль походя заметил, что Еврипид в своих воззрениях на любовь следует Сократу. Я так не думаю. Ведь если сократовский взгляд на Эрота и не так-то просто извлекать как из ксенофонтовского, так и из платоновского "Пира", то все же можно констатировать двоякое: во-первых, сократовский Эрос решительно распространялся только на юношей и тем не менее коренился, собственно говоря, в до крайности сильном чувственном удовольствии от прекрасной формы; во-вторых, значение этого отношения, ревностное поддержание его усматривается сократическими философами в элементе пайдейи; и любящего Ἔρως διδάσκει κἂν ἄμουσος ᾖ τὸ πρίν (ср., например, Эсхина у Аристида XLV. 23 Dind.). Однако у Еврипида, помимо – один-единственный раз – двойного Эроса Ксенофонта и Павсания ("Диктис", фр. 342, то есть уже в 431 году), находим совершенно иное учение, – нет ничего прекраснее любви, если только это не безудержная страсть. Иначе она разрушает жизнь ("Ифигения в Авлиде", ст. 544, "Медея", ст. 627, "Ипполит", ст. 525). В иных случаях радости и печали любви неразлучны, как у Сапфо и Катулла, ибо человек не в силах тут противостоять ("Ипполит", ст. 347, "Эол", фр. 26). Но все это любовь между полами; Еврипид отвергает любовь к юношам, что, во всяком случае, излагается в почти безнадежно испорченном "Хрисиппе", ибо Лай ссылается только на пудящие его природные задатки. Значит, здесь Еврипид категорически расходится с Сократом. Остается

Н. ("Рождение трагедии", с. 70 {13 н.}), тоже не может притязать на доказательность. Правда, он предпринимает робкую попытку приписать пифийской жрице сочинение иамбических триметров на аттическом диалекте, в которых она, очевидно из куртуазности в отношении трагических поэтов, каких она хвалит, допустила в языке и стихосложении две вольности — одна из них встречается единожды у Софокла, другая не встречается вообще ни разу (форма Σοφοκλῆ могла бы еще сойти в стихе и за бакхий). Однако под конец он все же решается — горе методу! — расстаться хотя бы с первым стихом оракула, весьма мало изящным. Остается наслаждаться вторым.[12] Но глубоко прочувствованная сопринадлежность двух мудрецов — разве она не убедит нас? Да — если уж были друзьями Павел и Сенека. Что обо всем этом пре-

еще любопытный фрагмент 889, где юношество увещевают старательно предаваться любви, ибо кто не ведает ее печалей, навеки остается варваром; однако, фрагмент завершается весьма значительно — ἔλθῃ χρῆσθαι δ' ὀρθῶς ὅταν, ибо Эрот (по крайней мере это понятно и по испорченному тексту начала) должен быть воспитанником мудрости, потому что он — наисладчайший бог в общении (изгоняет ἀγρίους τρόπους) и ведет нас к надежде (мы бы сказали, не дает нам впасть в отчаяние), поскольку рождает удовольствие из боли: qui dulcem curis miscet amaritiem. Думаю, что мое исправление верно: καὶ παρὰ λυπῶν τέρψιν τιν' ἔχων εἰς ἐλπίδ' ἄγει вместо καίγαρ ἄλυπον. Ибо беспечально обладающий удовольствием уж не поведет к надежде — тот безраздельно владеет самим счастьем. Это, как я полагаю, все очень красиво и поэтично, но только ничего сократовского тут нет.

[12] Г-н Р. и сам указывает, что уже в древности этот оракул отвергали по причине версификации. Это не мешает ему проходить мимо такой подсказки; точно так же ему угодно из моих слов, что я не могу в такой-то миг указать, где кроме схолиев к "Апологии" Платона приводятся эти стихи, вычитывать, будто я полагаю, что они приводятся только в одном месте.

дании упорно молчат все те, кому надо было о нем знать, будь только в нем хоть что-то, против этого г-ну Р. нечего возразить — как и против всего, что говорю я об Еврипиде; наверное, это так потому, что то не были *насбиранные цитаты*, чем попрекает он меня всякий раз, когда я ссылаюсь на кого-либо в подтверждение своих взглядов. Однажды объявляется даже и *наскребанная цитата* — наскребанная она и есть, сейчас мы это увидим.

Г-н Р. полагает, будто Н. прав, когда говорит, что дифирамб отличается от всякой другой хоровой песни, поскольку пелся он *толпой преображенных, ставших по волшебству служителями бога*. Такие *служители бога*, — очевидно, сатиры, иначе не требовалось бы и волшебства, потому что *преображенным* был бы всякий исполняющий песнь в честь бога. Однако позднее г-н Р. заметил, что в результате получается нелепость, и тогда он говорит, будто Н. *не считает, что дифирамб исполнялся только сатирами*. Может быть, он заглянул между делом во фрагменты Пиндара, где поэт говорит от своего имени устами хора — как и в своих эпиникиях. Поначалу г-н Р. почитает за лучшее проходить мимо этого, потешаясь над тем, — должно быть, священные корибанты навели на него порчу, — что я перечисляю пляски, в которых певцы преображаются на службе иных божеств, то есть мимически представляют мифических служителей бога.[13] Но подлинный χορυ-

[13] Показательно, что самые древние из трагических поэтов перенесли в драму и кариатиды и пиррихи; показательно, что к пляскам кариатид примыкает дорический μῖμος, не говоря уж о дейкелистах и прочих подводящих к комедии играх в масках. Конечно, я припомнил пляски корибантов совсем не к месту, потому что их нельзя привлечь сюда, — тут пляшут и шумят посвящающие. Г-на Р. покоробило слово "корибантиаст", образованное из χορυβαντιασμός, я готов пожертвовать им; он же пусть уступит мне за это пляски в сатировых драмах и в трагедии, на которые

βαντιασμός начинается лишь при появлении наскребанной цитаты. В доказательство того, что дифирамб отнюдь не предполагает мимического действия, я привожу решающее место, где Филохор, — разумеется, имея перед собой образчик современного ему дифирамба, — говорит о том, что древние, совершая возлияния (на симпосиях), его пели.[14] Это вступало в противоречие с утверждением г-на Р., почему он и переводит ἅπαξ εἰρημένον διθυραμβεῖν как "предаваться дифирамбическому веселью" — это не только перевод по милости Р-ей, но и просто глупость, ибо о прославле-

указывает он мне *ради укрепления умственных способностей*, и тем более γέρανος, ничего общего не имеющий со служением богам, — лучше бы он попрекнул меня тем, что я по ошибке назвал вакхической аполлинийскую гипорхему, — тут действительно было за что меня корить. То же, что пишет он о новейшем дифирамбе, вовсе не затрагивает моих слов о том, что нельзя судить о жанре, которого мы не знаем. Или, может быть, г-н Р., у которого Филоксен предшественник Тимофея, а жалобы Аристоксена на то, что "музыка сделалась теперь θεατρική", относятся к трагедии, почти вымершей тогда и почти полностью обходившейся без хора, его знает?

[14] Афиней XIV 629 a: οἱ παλαιοὶ σπένδοντες οὐκ αἰεὶ διθυραμβοῦσιν, ἀλλ' ὅταν σπένδωσι, τὸν μὲν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθῃ, τὸν δ' Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως. Ἀρχίλοχος γοῦν φησιν κτλ — так в рукописи, почти нетерпимым образом; однако простое изменение μέλπουσι, произведенное Германном для издания Марциана, не устраняет порчи и не затрагивает самую мысль: они, совершая возлияния, не всегда поют дифирамбы, но... — после чего не следует никакого противопоставления. Но как бы то ни было, ясно, что σπένδοντες и ὅταν σπένδωσι не могут стоять во фразе одновременно. Если первую форму вычеркнуть как глоссему, то противопоставление (единственно подходящие слова по смыслу) восстанавливается: не всегда, но на пирах раньше распевали дифирамбы, славя Диониса во хмелю, Аполлона же в трезвости. Мейнеке заметил, что последнее упоминание соотносится с чем-то недостающим в тексте. Он полагает, что тут выпали стихи Архилоха. Но не достаточно ли предположить, что Афиней опустил часть аргументации Филохора?

нии богов пением говорит и сам Филохор, говорит и весь этот пассаж из Афинея, и далее, — как можно видеть, именно из Филохора — следует отрывок Архилоха, в котором поэт говорит как раз о дифирамбе, какой он заводит, будучи пронзен молнией вина. Не правда ли — самая настоящая наскребанная цитата, которая, коль скоро она рвет сновидческие хитросплетения двух господ, то не только их скребет, но ими же и выскребается.

Однако г-н Р. наделен правом цитировать — даже и самое расхожее, он наделен правом приводить даже и зачитанные до дыр места, торжественно возвещая их словами: у такого-то можно прочитать следующее... Если где говорится о происхождении трагедии, то это не *студенческая премудрость*, а новый материал, даже если это "Поэтика" Аристотеля. И он, верно, нов и неслыхан — без всяких шуток. Ибо у него трагедия возникает *из серьезной, захватывающей до жалобных стенаний игры*, а при этом он утверждает, что *не отвергает и не искажает ни одного факта*. Среди фактов обретается, однако, и классическое место "Поэтики", где Аристотель говорит о развитии трагедии, место, которое испокон веков составляет краеугольный камень всех относящихся сюда исследований: ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη. И этот-то краеугольный камень не отвергли строители сновидческих зданий? Вполне допускаю, что он сделался для них камнем преткновения, о какой они и разбиваются. Я же считаю, что не обязан тратить слова на обсуждение гипотез, против которых Аристотель возражает столь ясно, как если бы те стояли у него перед глазами. Коснусь только еще одной надуманной трудности, а именно двойственной природы сатиров, потому что она показывает, что г-н Р. в изобразительном искусстве разбирается ничуть не лучше своего

приятеля. Если не признавать сатировской драмы лишь односторонним разворачиванием природы сатира, то можно не признавать и письменных свидетельств древних относительно этих членов дионисийского фиаса, — свидетельств этих так мало, что можно легко через них перешагнуть,[15] — однако свидетельств изобразительного искусства бессчетное множество, и это прежде всего свидетельства вазописи. Они доказывают, как представляли себе в ту пору сатиров, доказывают, что если в позднейшем искусстве наряду с грубоватой манерой попадаются нам и прекрасные, благородные, приближенные к человеческим фигурам дионисийского фиаса, то такой феномен коренится не в идущем *от древнейшего предания сознания чуждого узде культуры, блуждающего праисконного человека*, но в том самом художественном направлении, которое из скалящего зубы чудовища создало идеал Медузы, пред каким "ощущаем мы двойственность нашего человеческого бытия", которое двуглавого Аргоса преобразило в крепкого телом юношу, "дитя Исиды, сосущее собственный палец", — в Гарпократа; отвратительного исполина, которого Геракл усмиряет на фризе в Ассосе и древних вазах, — в выставленного в galleria delle statue Тритона[16], и художественное направление это представляет

[15] И еще только одно столь же очевидное, как и аристотелевское, свидетельство припоминается мне. У Диоскорида маску κούριμος на могиле Софокла держит в руках Σκίρτος ὁ πυῤῥογένειος.

[16] Все неописуемое великолепие этого творения, правда, ясно лишь по реплике в galleria lapidaria, где, к сожалению, недостает головы. Этот Тритон показательнее всего остального, причем "живописное" в передаче плоти показывает, что перед нами творение искусства, которое уже предполагает открытия Лисиппа. Как ваял Тритона Скопас, показывает тоже великолепно задуманный торс, хранящийся в Берлине. Такой Тритон, конечно, нечто иное, нежели подобные κήτη фигуры Мюнхенского

в свою очередь не что иное, как чистое излияние эллинского духа, который вместо принесенных с арийской родины бесформенных природных стихий сотворил себе в качестве богов существа этические, то есть чувствующие по-человечески, следовательно, вместо семитских фетишей, вместо индийских и египетских монстров стал придавать божественность образам неземных существ, лишь наделяя их умноженной человечностью, к которой и мы можем приближаться лишь благоговейно склоняясь пред ними. О том же, кто так претворил дионисийский фиас, повествует история, — то был Пракситель; и если судьба и не даровала нам счастье лицезреть хотя бы одно-единственное из его творений, то мы все же должны поставить в ряд величайших деятелей эллинского народа этого мужа могучего, чей дух, пусть в форме плоской и ослабленной, одухотворяет даже и урны и саркофаги греков. Пусть филологи будущего награждают своего праисконного человека козлиными ногами, пусть с присущей им наглостью приводят в подтверждение этого свидетельства поздних поэтов, — что им до изобразительного искусства, что им до того, что уже Герхард в своей первой юношеской работе "del dio Fauno" разобрался со всеми этими местами, — дадим в руки Аполлона голову Медузы и возымеем потом наглость утверждать, что разумели под таковой эгиду с укрепленной на ней головой Медузы, *имеющей свойство обращать в камень живое*, — что им Гомер, что им та величественная песнь, в которой Аполлон потрясает эгидой, заставляя ахейцев

фриза. Этот последний и рафаэлевские тритоны – существа одной породы; здесь же представлен Тритон – единственный в своем роде: упрямо колышущееся море, волны которого противостоят буре, словно обращает колоссальную грудь свою к врагу, – однако, впрочем, куда меня тут заносит!

забыть об обороне, что им эта песнь, из которой и художник позаимствовал мотив потрясающего эгидой Аполлона, — пусть себе вступаются за этрусков с их благонравием и пусть нагло утверждают, что этруски *заимствовали у греков лишь самые черные образы ночной смертоносной фантазии*, — что им до изображений этрусских зеркал? Довольно мелкой перебранки. Искусство призывает нас к наслаждению, укрепляющему душу, камни тысячелетий взывают нас всмотреться в них и задуматься, — а я буду тратить время и силы на жалкие нелепости, порожденные захудалыми мозгами? Мерзко. Да и любой спор, спор о мнениях, пусть бы даже и о самых принципиальных, — не остается ли он лишь на поверхности, не затрагивая самых важных различий между филологами будущего и мною? И разве в бой с ними я вступил для того, чтобы исправить ложное разумение, грубые заблуждения и покарать их за филологические грехи? Разве не общая тенденция, не созерцание искусства в целом, не метод науки заставили меня обратить против подобных устремлений все что ни есть во мне стойкого и мужественного? Нет, тут зияет пропасть, и ее не перейти. Для меня высшая идея — это закономерное, жизненное и разумное развитие мира, — я с благодарностью взираю на великих людей, что, поднимаясь со ступени на ступень, постепенно выведывали одну тайну развития за другой, полагая на то труд свой; изумленной душой стремлюсь приблизиться я к свету вечной красы, какую излучает искусство, какую излучает любое художественное явление; в науке, заполняющей все мое существование, я стремлюсь идти по стопам тех, кто даровал мне свободу суждения, когда я по доброй воле предавал себя им, — здесь же, видел я, попрано развитие тысячелетий, здесь начали затушевывать откровения философии и религии, чтобы на опустевшем месте строил свои кисло-

сладкие рожи самый бесцветный пессимизм; здесь статуи богов, какими населила поэзия и искусство наш небосвод, разбивали в куски, чтобы поклоняться во прахе их кумиру своему Рихарду Вагнеру; здесь все построенное тысячекратным тщанием, гениальным озарением сносили и разоряли, чтобы хмельной мечтатель мог бросать озадачивающе-глубокий взгляд в дионисийские бездны, — я не выдержал этого, ибо — но пусть говорит за меня лучший — "такие выпады действуют на наш ум подобно нелепостям, на наше чувство — подобно кощунствам. Нам представляется предерзостным и богохульственным со стороны человеческого существа нагло противопоставлять себя всему тому, из чего вышло оно само, от чего у него самого и та малая крупица разума, какую употребляет он во зло"; мое "оскорбленное чувство восстало в смысле религиозном", и тогда уж мне простят, если в своей полемике я где-либо перешел границу дозволенного. Всякий судящий непредвзято поймет, что я сражался честно, что целью моей была истина, было само существо дела. Конечно, и без меня восторжествует правда, и быстрый ток времен скоро унесет прочь и эти листы, и написанное моими противниками, и все же не раскаиваюсь я в том, что начал этот спор, что вел его, хотя не принесет он мне славы, не доставит преимуществ, не даст наслаждения, — ни необходимость, ни внешнее побуждение не звали меня к борьбе, но голос долга — высоко держать знамя, под каким сражаешься.

Последнее написал я, дабы все узнали, что у меня есть иные занятия и не мое дело — защищаться от нападок задетых мною. Нет в том ни малейшей нужды, ибо — но пусть вновь заговорит больший: "Громоподобное возглашение вещей, легковесно измышленных, издевательски-надменное отвержение и непорядочное выворачивание любого возражения, всяческое старание о види-

мости мнимой своей исключительности — все это приемы, какими даже и легковерные, невежественные и опасливые бывают ослепляемы и ввергаемы в страх лишь на самое краткое время, всякий же иной с чувством омерзения отвращает свой взгляд от того места, где подобное настроение ума выступает, отрешившись от уважения к самому же себе".

Генрих Гурауэр

Рецензия в "Ежегоднике по филологии и педагогике", № 44 (1874 г.)

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Von Friedrich Nietzsche, ord. Prof. der class. Philol. an der Univ. Basel. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. 1872. IV u. 143 s. gr. 8.

Реферируемая книга написана явно не для филологов, а для Рихарда Вагнера и общины его почитателей. По всей своей внешней и внутренней устроенности, по тенденции и результатам — это книга не по филологии, а по философии искусства; поэтому не в этом журнале ее и обсуждать, на констатации какового факта мог бы, собственно говоря, и окончиться наш реферат.

Однако книга написана филологом, причем даже ординарным профессором классической филологии, учеником Ричля, пользовавшимся, по крайней мере в прежнее время, его особым покровительством; в первой части книги речь идет о греках, притом о наиболее трудных проблемах истории греческой литературы. Так что читателю настоящего журнала будет небезынтересно услышать об этой книге, тем более что ее автор претендует на совершенно новые, эпохальные результаты, касающиеся художественного творчества и миросозерцания греков; но, может быть, еще и потому уже, что некоторые из читателей обратили внимание на вызванную ею перепалку. А именно, в памфлете, озаглавлен-

ном: "Филология будущего! Возражение против "Рождения трагедии" Фридриха Ницше" (Берлин, 1872), Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф подверг тезисы базельского профессора исключительно резкой критике, выдержанной в сатирических тонах. На эту атаку первым отвечал сам "мастер" Рихард Вагнер в открытом письме к Ницше, напечатанном в воскресном приложении к "Северогерманским всеобщим ведомостям" за 23 июня 1872 года, – филологический журнал не чувствует себя призванным включать его в сферу своей критики. Вторым возражением на атаку Виламовица явилась брошюра кильского профессора филологии Эрвина Роде под названием "Лжефилология. К освещению изданного д-ром философии Ульрихом фон Виламовицем-Мёллендорфом памфлета "Филология будущего!". Послание филолога Рихарду Вагнеру" (Лейпциг, 1872). На это послание Виламовиц отвечал вторым памфлетом: "Филология будущего! Выпуск второй. Ответ на попытки спасения "Рождения трагедии" Ф. Н." (Берлин, 1873).

Настоящий реферат далек от того, чтобы брать на себя роль судьи. Из дальнейшего будет вытекать, что референт в главном стоит на стороне В.-М., не отрицая, однако, того, что резкая антипатия последнего к книге повредила его критике в некоторых частностях. О послании Роде заметим только, что автор его прибегает к столь безмерной грубости, что та совершенно утрачивает остроту и до сей поры не встречалась даже и в самых резких литературных спорах;[1] у непредвзятого читателя с самого начала

[1] "Старательное очернение", "привычные искажения", "безнравственные приемы судейских крючкотворов", "ревностное доносительство" – этими и другими комплиментами в том же духе Эрвин Роде щедро осыпает своего противника.

возникает предубеждение в отношении самого существа отстаиваемого тут *дела*. Наш же реферат видит свою задачу в том, чтобы в отличие от исключительно негативной критики В.-М. отдать справедливость автору, стараясь по возможности объективно отзываться о его книге; *реферат* сопровождается некоторыми критическими замечаниями, однако без учета частностей.

Что касается *стиля* автора, то он сразу же выводит книгу из ряда филологических и вообще строго научных трудов, относя ее к категории вагнеровской литературы. Разве что Н. перевагнеривает даже и своего мастера Вагнера. Нет и следа спокойного развития мысли в четко очерченных и ясно выступающих понятиях. Скорее, пестрая смесь философских терминов, где проливается настоящий дождь остроумных или же притязающих на остроумие метафор и фраз, которые при ближайшем рассмотрении либо обращаются в ничто, либо открывают возможность самого неопределенного своего понимания. Возьмем для примера самое первое предложение, с которого начинается книга: "Наука эстетики сильно выиграет, если нам удастся достигнуть не только логического уразумения, но и непосредственной несомненности того взгляда, что поступательное развитие искусства неразрывно связано с двойственностью аполлинийского и дионисийского, — подобно тому как продолжение рода зависит от двойственности полов: при непрестанно совершающейся борьбе и лишь периодически наступающем перемирии между ними. Сами же наименования мы заимствуем у греков" и т. д. Едва ли возможно определить, что следует понимать под "непосредственной несомненностью взгляда" в отличие от "логического уразумения", если речь идет о научном законе развития. Еще туманнее "*периодически* наступающее *перемирие*" между противопо-

ложными полами. А как неудачно присоединены к предыдущему слова “сами же”, с которых начинается следующее предложение! Вообще в отношении стилистической правильности и логической связи мыслей можно заметить многое. Связующие частицы, как-то: сегодня, здесь, прежде всего, равным образом, напротив (с. 23 {5 к.}) нередко применяются неправильно. Мешает или по меньшей мере утомляет манера Н. вводить новые мысли по образцу латинских несобственно относительных придаточных, причем соотносительное слово еще часто усиливается словом “как” (с. 13 внизу {3 к.}, 38 {8 н.}, 46 {9 с.}, 52 {10 к.}, 53 {10 к.}, 69 {12 к.} и мн. др.). Насколько же вольно применяется метафора, доказывается, например, тем, что на с. 21 {5 с.} музыка становится для музыканта “*зрима* как бы в виде некоего сновиденческого образа-притчи”. Однако продолжим цитировать это место, чтобы читатель мог составить себе представление о слоге автора: “Отсвет праисконного страдания — помимо образа и понятия — в музыке, образ, искупляющий кажимостью, порождает теперь вторичное отражение: отдельную притчу, отдельный пример. Со своей субъективностью художник расстался еще в дионисийском процессе; образ же, какой являет ему теперь единство его с сердцем мира, — это сновиденческая сцена, чувственно воплощающая праисконные противоречие и боль вместе с праисконным же удовольствием от кажимости. Так что “я” лирического поэта доносится из бездны бытия” и т. д. и т. д. Так это и продолжается до самого конца. Совсем не обязательно считать научно приемлемыми только написанные в стиле сухого комментария работы, тем более посвященные философским материям. Однако если Н. буквально задыхается от философских терминов, самых рискованных метафор и предерзостных срав-

нений, то создается впечатление, что он не прояснил свой предмет настолько, чтобы можно было говорить о нем просто, – в итоге читатель постоянно сомневается, верно ли он понял автора. Но только наше неодобрение стиля не должно повлиять на наше суждение о содержании книги; попробуем привыкнуть к его слогу, чтобы можно было верно постигать его мысли.

Если бы потребовалось с самого начала коротко сформулировать главную мысль, подтвердить которую ставит своей задачей вся книга, то мысль эта такова. Истинная трагедия рождается лишь из духа музыки; дух музыки – единственная стихия, в какой трагедия может сохранять свою жизненность. Трагедия, достигнув совершенства, процветала у греков в творениях Эсхила и Софокла, но уже не в созданиях Еврипида. Вместе с Софоклом трагедия перестала существовать; она вновь возрождается к жизни лишь в наше благословенное время, а именно в музыкальной драме Рихарда Вагнера. – Проведение этой мысли дает автору повод говорить в первой части своей книги о *греческой* музыке и поэзии.[2] Н. не раз без обиняков заявляет, что убежден в новизне и эпохальности своего произведения, например на с. 87 {16 с.} он пишет, что благодаря его подходу ему "был дарован столь озадачивающе-своеобразный взгляд на эллинство, что ему не могло не показаться, будто столь горделиво выступающая классически-эллинская наука наша до сих пор главным образом только

[2] Впрочем, заслуживает внимания то, что сам автор о всем своем филологически-историческом исследовании говорит (с. 85 {16 с.}) как о "развернутом примере из истории" – так, как если бы у него наготове были иные "примеры", из которых он мог бы с тем же успехом исходить при дальнейшем разворачивании своего материала. Другие места (с. 118 {21 н.} и пр.) этому противоречат.

и знала, что кормиться игрой теней и самыми внешними и поверхностными вещами"; ср. также с. 30 {7 н.}, 115[3] {20 н.} и др. Попробуем теперь кратко резюмировать содержание книги Н., – задача тем более трудная, что и *устанавливая порядок* своих мыслей автор поступает весьма произвольно.

Два лежащих в основе всякого художественного развития движущих элемента, два художественных настроения, с силой вырывающихся из самой природы и могущих вдохновить человека на подражание, на создание творений искусства, удобнее всего осмыслить, прибегнув к аналогии *сновидения* и *похмелья*. Каждое из этих состояний возносит человека над блеклой и "вразумительной лишь отрывочно действительностью дня", но только каждое на свой лад. *Мир сновидения* – это мир полной удовольствия прекрасной *кажимости*, который вводит человека в счастливый обман и тем избавляет его от живущего в его душе мучительного чувства того, насколько несовершенно его бодрствующее существование. Благодаря сновидению и иллюзии жизнь и мы сами – все предстает в идеальном свете совершенства. Иллюзия примиряет нас с фактом нашего индивидуального существования и даже достигает того, что мы чувствуем свою силу и переживаем блаженство, сознавая свое "я". Однако всё не без того, чтобы какой-то остаток чувства кажимости и обмана оставался в нас. Но если сновидение являет нам прекрасную кажимость идеального, то его следует называть "кажимостью кажи-

[3] Если на с. 112 {19 к.} Н. забывается настолько, что без малейшего повода и совершенно неожиданно обрушивается с грубой бранью на Отто Яна, то ... говорить об этом в парламентских выражениях представляется немыслимым.

мости" (с. 15 {4 н.}). В *похмелье* же, будь то настоящее наркотическое опьянение или же состояние, вызванное могучим дыханием весны природы, мы забываем о себе, о своем обособленном существовании в качестве индивидов. В своей "блаженной восхищенности" мы "разбиваем principium individuationis" и растворяемся во всеобщем ликовании природы, с сокровеннейшим основанием которой мы чувствуем себя тогда едиными. Но только восхищенность, производимая похмельем, – не довольная и светлая, а пламенная, страстная, вся пронизанная дрожанием *боли*, потому что и порождена она болью. Это реакция человека, лекарственное средство, с помощью которого человек ухитряется брать верх над сверхмощно возрастающим в нем, доходящим до буддистского отрицания чувством праисконного противоречия во всем действительном. Это – "перципируемое даже в боли праисконное удовольствие" (с. 148 {24 к.}). В сравнении с такими "непосредственными художественными состояниями природы" всякий *художник* – подражатель, причем он либо художник сновиденческий, либо художник хмельной, либо то и другое сразу {2 н.}.

Оба этих художественных влечения, сновидение и похмелье, которые идут "рядом друг с другом, по большей части в расколе между собою и взаимно побуждая друг друга ко все более крепким порождениям" {1 н.}, – в конце концов они заключают между собою мир, – были особенно действенны и жизнестойки среди *греков*. В пользу этого красноречиво говорит тот факт, что греки и символизировали эти две художественные силы в образах богов *Аполлона* и *Диониса*. Имея перед собой пример греков, мы можем прямо называть эти художественные влечения *аполлинийским* и *дионисийским*, что и будет наиболее точно. Аполлон, сия-

ющее божество света, "царит над прекрасной видимостью мира сновидений" {1 с.}; как "бог сновидений", он "вместе с тем и бог прорицаний и искусств" {1 с.}, Гомер[4] творил в *аполлинийском*, наделяющем наивной радостью блаженстве сна; погрузившись в подобное состояние, по-детски веселы, вели свое существование гомеровские греки, еще не затронутые неистовым наслаждением природного похмелья, которое принесет им из Азии, в сопровождении флейт, Дионис с его свитой. Дионис же набредает на "*аполлинийскую* культуру" греков, и начинается *борьба* двух сил, которая, за вычетом искусства дорийского, замыкающегося в своем оцепенелом *аполлинийстве*, прежде всего приводит к их "*примирению*". При этом дионисийское благодаря *аполлинийскому* испытывает умерение и облагорожение. Из первоначально разнузданных оргий азиатов дионисийские празднества греков становятся "торжествами, просветляющими и искупляющими мир" {2 с.}; у греков совершающееся в *похмелье* "раздирание principii individuationis" впервые становится "художественным феноменом".

И все же наивно-светлая радость *аполлинийских* греков – это *не* изначальное состояние их. Это, напротив, результат одержанной еще значительно ранее полной победы *аполлинийских* сил над дионисийством. В "медный век" титанов греками владело дионисийски-трагическое созерцание. Кто поймет это, перед тем "словно волшебная гора распахивает свои недра, являя корни свои" {3 с.}. Ибо в облике позднейшего *аполлинийски*-художе-

[4] "Гомер" и здесь (с. 14), и в других местах для Н. по существу тип. Гомеровский вопрос для его рассуждений ничего не значит, а потому и вся полемика Виламовица (I 14 {фраза со сноской 13}) была, в сущности, излишня.

ственного "посредующего мира" светло-радостных олимпийских богов греки, народ, "наделенный исключительной способностью *страдать*", впервые преодолел трагическое сознание праисконного противоречия действительности. "Из первозданно-титанической божественной иерархии ужаса постепенно, благодаря *аполлинийской* тяге к красоте, развилась олимпийская иерархия радости, – так цветы розы вырастают между шипами куста". Такая "полнейшая поглощенность красотою кажимости", какую представляет в наших глазах Гомер, вновь нарушается прибытием Диониса. Обе силы идут рука об руку, взаимодействуя, пока наконец не сливаются в великолепной гармонии – в дионисийски-аполлинийском творении искусства, *аттической трагедии*.

Несомненно: эти положения Ницше новы, и вопрос лишь в том, верны ли они.

Что касается теории двух художественных сил природы, идиллического возвышения к идеалу, дающего избавление через посредство *кажимости*, и не ведающего узды дионисийского фурора, что касается сопоставления и истолкования их с помощью сновидения[5] и похмелья, то все это относится к области чисто умозрительной эстетики; нас же эта теория интересует лишь постольку, поскольку она берется открыть нам путь к новому, истинному познанию *греческого мира*. И тут прежде всего встает вопрос, в какой мере фактическую основу такой теории и побуждение к ней составило само историческое предание. На этот

[5] Правда, манера Н. понимать сон не метафорически, а в физиологическом смысле, в любом случае представляется несостоятельной. Сказанное на с. 14 {1 с.} о сновидениях греков – не более чем вымысел.

вопрос сам Н. отвечает на с. 87 {16 с.}, говоря, что лишь познав сущность музыки, он "приблизился к сущности греческой трагедии" и только с таким "познанием" "овладел чарами", необходимыми для подлинного понимания эллинства, – однако во всем этом по моему мнению еще нет πρῶτον ψεῦδος (ср. Виламовиц I с. 8 {в третьем абзаце памфлета}). Однако чтобы одобрить априорно обретенную теорию автора и применение ее к грекам, мы можем идти двумя путями. А именно, либо установленные филологией исторические факты столь хорошо согласуются с теориями Н., что в этом обстоятельстве мы и обретаем их фактическое подтверждение, практическое доказательство теорий и, с другой стороны, более отчетливое понимание самих исторических отношений в свете теории, либо же допущения филологической науки противоречат теоретическим положениям Н., но автор в состоянии доказать нам, что во всех случаях расхождения в заблуждении до сей поры пребывала филология.

Ни одна из этих возможностей – достигнуть одобрения теорий Н. – нам не дана. Историческая наука по большей части не подтверждает выводы Н., и со своей стороны Н. тоже не собирается доказывать ей ее заблуждения. До сих пор никто не называл Аполлона богом сновидений по преимуществу и не выводил из этого его свойства его мантическую и мусическую деятельность. Никто, насколько известно нам, не разумел греков как народ, наделенный особенной способностью *страдать*. Никто не объяснял их мифов о борьбе титанов в том смысле, чтобы тут выражалась победа оптимистического миросозерцания над миросозерцанием трагическим и отчаивающимся во вразумительности мира. Виламовиц справедливо подчеркивает, что мифам о титанах совершенно чуждо представление о веке *господства* титанов,

когда бы род *человеческий* томился под их мрачным игом.[6] Н. вовсе не показывает нам, чем бы мог он обосновать свои отклоняющиеся от всего принимавшегося до сих пор утверждения. Так что приходится допустить, что он убежден в очевидности своей теории настолько, чтобы полагать, будто уже простые следствия его теорий способны в необходимых случаях опровергнуть традицию. Однако мало кто уверует в это.

Для того, однако, чтобы мы могли в дальнейшем следовать изложению автора, встанем на его позицию. "Мы приближаемся теперь, – продолжает Н. на с. 19 {5 н.}, – к собственной цели нашего исследования, направленного на познание *дионисийски-аполлинийского* гения и художественного творения его – по меньшей же мере на предвосхищающее уразумение таинства его единства". Первый дионисийски-аполлинийский гений – это *лирический* поэт; его художественное творение – песня, в первую очередь народная песня; достигая же в своем развитии высоты, лирические стихотворения обращаются в трагедии и дифирамбы (с. 21 {5 н.}). Итак, если будет доказано, что вся лирика рождена из духа *музыки*, то тем самым вне всякого сомнения будет поставлено и рождение трагедии из духа музыки (или по меньшей мере происхождение ее от него). В основе проводимого в последующих главах доказательства, что музыка на деле порождает на свет всю лирическую поэзию, лежит шопенгауэровский взгляд

[6] Но даже если бы все это было так, то миф раскрывал бы для нас лишь воззрения выдумавшего его оптимистически настроенного поколения, а отнюдь не воззрения того доисторического прошлого, в каком разыгрывается действие мифа согласно вымыслу уже избавившихся от его власти людей.

на сущность музыки,[7] точно так же как и вообще вся книга написана откровенно в духе философии Шопенгауэра.

Дионисийское настроение лирического поэта действует в нем как настроение музыкальное. "Объединение и даже тожественность лирического поэта с музыкантом, – оно повсюду считается естественным" {5 н.} в Греции, – подтверждает такой вывод, за верность которого ручается и Шиллер – своим высказыванием о том, что акту поэтического творчества "предшествует у него известное музыкальное настроение" без ясного и определенного предмета, и только затем приходит поэтическая идея. Исходя из такого вывода, процесс лирического творчества объясняется следующим образом: дионисически-опьяненный художник забывает (как это вытекает из сказанного ранее) свое "я"; он "целиком и полностью слит с пра-Единым, с его болью и противоречием" {5 с.}. "Пластический художник, а также и родственный ему эпический поэт – они оба погружены в чистое созерцание образов. А *дионисийский музыкант* – тот, помимо всякого образа, целиком и полностью, есть лишь праисконная боль и праисконный отзвук таковой" (с. 22 {5 с.}). Его настроение живет в нем как *музыка*. Он – "дионисийский музыкант". Только музыка, это "повторение мира и вторая отливка такового", только музыка, которая, согласно Шопенгауэру, есть не просто, подобно другим искусствам, отражение явления, но непосредственно отражение самой "воли", а потому "в высшей степени всеобщий язык, которая даже и к всеобщности понятий относится приблизительно так, как всеобщность понятий к отдельным вещам", – одна только музыка служит

[7] Подробнейшее высказывание Шопенгауэра о сущности музыки перепечатано в книге Н. на с. 87–89 {16 с.}.

средой, в какой может оживать обходящееся без образов и понятий и однако потенциально заключающее в себе все образы и понятия хмельное настроение. Но в таком настроении поэт не способен творить искусство. Это позволяет ему – и даже толкает его к этому – другая сила, "аполлинийски-сновиденческое воздействие". Его же собственное "я", вместе со всем его дионисийски-музыкальным похмельем, предстает пред ним как *виде́ние*, так что теперь, изнутри своего абсолютно всеобщего и чуждого всякому "я" дионисийского настроения, он актом "вторичного отражения" превращает себя в объект своей поэзии "в качестве отдельной притчи или примера". Но аполлинийско-сновиденческое состояние обладает вместе с тем и таким действием, что "освобождает его от его индивидуальной воли", избавляет его через посредство прекрасной кажимости от действительных страстей его бодрствующего состояния, подводя к "чистому, незаинтересованному созерцанию". Так что неверно именовать его "субъективным" художником. Все тот же Аполлон нудит его теперь к передаче его настроения через отдельный пример, посредством слова, в соответствующих образах, к "подражанию" живущей в нем "музыке" {5 с.}. Так что, к примеру, *народная песня*, самая первая форма лирической поэзии, была поначалу не чем иным, как *мелодией*, "какая отыскивает для себя параллельное сновидческое явление и выражает таковое в поэзии" {6 н.}. "Мелодия – это первое и всеобщее, что по этой причине и может претерпевать не одну только – много разных объективаций в нескольких различных текстах" (с. 26 {6 н.}). Откуда и строфическая форма народной поэзии. "Поэтическое творение лирического поэта не способно высказывать ничего такого, чтобы не заключалось, во всеобщности и всезначимости своей, в музыке, принудившей его к образной речи" {6 к.}.

Короче говоря, – ибо мы опасаемся, что выражаемся недостаточно ясно для читателя, – "таков феномен лирического поэта: как гений-аполлониец, он интерпретирует музыку в образе воли, между тем как сам он, избавленный от алчности волевого, всецело есть лишь чистое незамутненное око Солнца" (с. 29 {6 к.}).

Вот эстетика лирического поэта. Вслед за тем коротко заметим следующее. Что лирический поэт – это дионисийский художник, что он должен быть таковым, – это только утверждается, и невозможность иного вида лирического творчества никоим образом не доказывается. Но если бы мы и признали все это, то вновь лишь утверждается и никоим образом не доказывается то, что музыка является единственным источником дионисийски-лирического творчества и последнее совершенно не может без нее обходиться. Ибо даже и для того, кто согласится считать, что хмельное настроение адекватное выражение находит для себя в музыке, и только в ней, как разумеют это Шопенгауэр и вместе с ним Н., еще не следует необходимое соучастие музыки в создании *песни*. Ибо ведь последняя, – а это так и согласно Н., – отнюдь не есть адекватное выражение названного настроения, но лишь намек на него, лишь его образ-подобие. Поэтому она могла бы точно так же рождаться и иным способом, лишь в дальнейшем получая благодаря музыке возможность более сильного воздействия, – это ведь фактически всегда так и бывает в наши дни.[8] Даже сам Шопенгауэр, к огорчению Н., выдвинул иную теорию лирического творчества. – Далее, очень сомнительным представляется и то, что музыка будто бы действует как стихийная сила,

[8] Современная лирика поэтому и представляется Н., в отличие от античной, "статуей бога, лишившейся головы".

между тем как выдвигаются различные *разновидности* музыки, из которых лишь *одна*, а именно дионисийская, обладает творческой силой. Совсем не согласуется с этим утверждение касательно рождения трагедии, а следовательно и лирики, из "духа" музыки, – неопределенно-мистическое выражение это отнюдь не подразумевает, что речь пойдет лишь об одной определенной разновидности музыки. Но какая же музыка – дионисийская? Н. называет таковой "оргиастические флейтовые напевы Олимпа" и вообще дионисийской считает флейту с ее протяжными тающими звучаниями, с ее гармонией. В противоположность флейте аполлинийская музыка кифары – "лишь ритмический прибой" {2 к.}. Однако такое различение, и тут мы подходим к применению теории Н. к грекам, исторически провести либо невозможно, либо крайне затруднительно. Ведь авлодика – по крайней мере, так по Вестфалю, – существовала задолго до Архилоха, уже и в гомеровское время, полифония, если она вообще существовала, – по крайней мере, у Клона, кифародическая же лирика продолжала существовать и после Архилоха. Дело в том, что Архилох, по мнению Н., – это первый "типичный художник похмелья". Так что музыкальное происхождение лирики должно прежде всего наиболее отчетливо подтверждаться его поэзией. Кроме того, он назван тем, "о ком греческая история повествует нам, что он ввел в литературу *народную песню*", – и прекрасно: ведь этим уже констатируется, что как таковая народная песня существовала и до него, и это несомненно – народная песня существовала задолго до него (ср. Ричль, Opusc. I. 245 слл.; "Историю музыки" Вестфаля, с. 116). Архилох ввел в литературу более свободную в сравнении с торжественным номом *форму* лирики, но и этой формой он воспользовался не для создания

песен в народном стиле, а для своей субъективной[9] лирики, как раз прямо противоположной таковым. Или, быть может, Н. разумеет под "народной песней" не то же, что все остальные? В таком случае ему следовало хотя бы сказать об этом. – Будь Архилох первым дионисийски-аполлинийским гением, то как раз свойства дионисийской музыки, как описывает ее Н., должны были бы подтверждаться на его примере, – коль скоро лишь такая музыка способна порождать лирическую поэзию. Однако с этим нимало не согласуется все то, что сообщает о его нововведениях традиция. Она, насколько нам известно, нигде не упоминает о том, чтобы его песни исполнялись по преимуществу под флейту. Изобретения же многоголосия (возникающего благодаря аккомпанементу) Вестфаль[10] за Архилохом не признает, датируя его значительно более ранним временем. Относительно того, вся ли лирика Архилоха исполнялась музыкально или нет, мы не хотим даже и начинать сейчас разговор.

Итак, худо ли, хорошо ли, нам пора вернуться к "духу" музыки. К сожалению, из того, что мы признáем его "отцом" трагедии, для этой последней мало что вытекает. Ведь наличие такого духа у Шиллера тоже приводится в качестве доказательства, между тем как его "рожденные из духа музыки стихотворения" без всякого сомнения ни полагались им на музыку, ни пелись.

[9] "Субъективной" она названа по праву, поскольку творящий субъект становится объектом своего творчества, как, между прочим, и лирический поэт у самого Н.; другой вопрос, как это происходит, в каком настроении и т. д.

[10] "История музыки", с. 136. Мы цитируем Вестфаля, потому что именно его Э. Роде и выставляет, защищая теорию Н.

Однако последуем за автором дальше. Познание процесса лирического творчества открывает перед нами путь к тому, чтобы "разобраться в лабиринте, каким должны мы назвать исток греческой трагедии" (с. 30 {7 н.}). Ибо трагедия – не что иное, как "высшее разворачивание" лирического стихотворения, и возникает она вследствие известного нарастания лирического творчества. Такое нарастание, однако, если только мы верно поняли автора, можно считать *трояким*, а именно: в то время как песня вырывается из дионисийского вдохновения отдельного поэта, трагедия обязана своим рождением дионисийскому возбуждению всей массы народа, славящего Диониса. В то время как, во-вторых, лирический поэт под воздействием аполлинийского сновидения объективирует и творит себя самого со своим мышлением и чувствованием, объектом, какой является в виде́нии дионисийски возбужденной толпе, оказывается сам бог Дионис, каким оживил его в представлениях народа миф. И наконец, в-третьих, в то время как лирический поэт подражает в своих стихотворениях живущей в нем и движущей им дионисийской музыке, виде́ние дионисийски возбужденного народа воплощается в своем нарастании в драматическом действии. Если исток греческой трагедии разуметь так, то мы получаем сведения также и о значении греческого *хора*, а прежде всего о том факте, что из него будто бы и возникла трагедия. А именно, хор – это *символ* всей совокупной дионисийски возбужденной толпы, какую он представляет и *репрезентирует*, какая, будучи во всем существенном тождественной ему, вновь находит в нем себя самоё. Поэтому хор и располагается на орхестре, в центре между зрителями. Хор – "это в самую первую очередь виде́ние дионисийской толпы, а мир сцены – это в свою очередь виде́ние этого хора Сатиров" {8 с.}. Но-

вое виде́ние хора – это "аполлинийское завершение его состояния", которое разряжается в аполлинийских образах *сцены*. Единственной "реальностью" трагедии был именно хор, "порождающий виде́ние из себя и говорящий о нем всей символикой пляски, звучания и слова" {8 к.}, а потому и *бездействующий*. То же, что предметом виде́ния хора становится Дионис, происходит оттого, что хор в более узком значении слова дионисийски-очарован и в своей восхищенности уже чувствует себя не индивидом, не гражданином Афин, а только служителем бога, *Сатиром*.[11] Именно само это преображение его, живость иллюзии, когда "он видит себя окруженными фигурами", "с которыми внутренне един", и приводит к тому, что аполлинийское разряжение его состояния получает *драматическое* оформление, вследствие чего совершенным становится виде́ние хора, а тем самым и виде́ние выступающего за хором дионисийского зрителя. "В согласии с таким выводом нам надлежит уразуметь греческую трагедию как дионисийский хор, который все снова и снова разряжается аполлинийским миром образов" (с. 40 {8 с.}). Но "*Дионис* никогда, вплоть до времен Еврипида, не переставал быть героем трагедии" (с. 51 {10 н.}), однако он выступает не сам, но "во множестве персонажей, в личине борющегося героя". Отсюда и та "идеальность" персонажей как типов, чему всегда так поражались, – но ведь все они лишь божество, представляемое в образе индивида. А все эти герои, отчасти известные уже и в гомеровское время,

[11] "Любая иная хоровая лирика эллинов – это лишь колоссальное умножение отдельного аполлинийского певца, тогда как в дифирамбе перед нами община не сознающих себя актеров, которые самих себя и друг друга видят превращенными, преображенными" (с. 40 {8 к.}).

становятся героями дионисийскими лишь благодаря "Геракловой силе музыки", которая "умеет интерпретировать миф, наделяя его новой, наиглубочайшей значительностью" {10 с.}, – тогда как он почти уже готов был отмереть, подвергаемый рассудочно-догматической фиксации. Не что-либо, но именно музыка обладает "даром рождать миф, то есть наизначительнейший образец, причем именно *миф трагический* – миф, который вещает о дионисийском познании" греков (с. 91 {16 к.}). Дело в том, что культура классических греков – это вновь "*дионисийская культура*", уже не аполлоновская. И от полного страданий воззрения на мир избавляет их уже не прекрасная кажимость, а совершающееся в дионисийском возбуждении возвращение к *природе*, что одновременно означает отход от внешнего блеска цивилизации. Художественный феномен такой дионисийской культуры и есть хор, состоящий из хоревтов-дионисийцев, тех самых "вымышленных естественных существ"[12], которые по своему могучему естеству крайне далеки от новейшей пасторали, какая возникла из точно такой же потребности. Привхождение аполлинийского воздействия и позволяет хору порождать изнутри себя дионисийско-аполлинийское художественное творение трагедии.

Совершенно ясно, что невозможно критически обсуждать эту теорию Н. в деталях, не выходя за рамки реферата. Конечно, тот, кто примет его теорию лирического поэта, сможет согласиться и

[12] "Быть может, мы обретем новую исходную точку для своих рассуждений, если я выставлю следующее утверждение: сатир, вымышленное естественное существо, к человеку культуры относится так же, как дионисийская музыка — к цивилизации" (с. 34 {7 с.}).

с его пониманием трагедии. Однако у такого читателя возникнет тоже немало вопросов. Как, например, объяснить себе тот факт, что, как известно, греческая трагедия обычно начинается *не* с хора, а с предшествующей хору сцены, которая как раз в лучшие времена образовывала со всей пьесой неразрывное целое? Пока хора нет, не может быть и виде́ния хора. Весьма сомнительно и то, что хор *бездействует*, ибо если хор разговаривает с актерами на сцене, оказывает влияние на их действия, своим облачением и ролью приспособляется к сценической ситуации, то действительно ли можно утверждать, что хор только говорит *о* сцене, — не упоминая уж тех случаев, когда хор попросту играет на сцене (см. с. 32 вверху {7 с.}). А как обстоит дело с ролью *корифея хора*? Как встраивается он в теорию Н.? Об этом надо было по крайней мере говорить. Далее: если сначала была дана теория "лирического поэта", то теперь из нее выводится теория "трагедии". А где же *трагический поэт*? Как объяснить его художественное творчество? Что же касается самого центрального пункта, а именно привязанности трагедии к духу музыки, то тут возникают те же самые сомнения, что и раньше, когда речь шла о лирическом поэте. Если музыка и "способна" рождать трагический миф, то отсюда вовсе не следует, что он не может рождаться и откуда-то еще. И даже если *признать*, что трагедия действительно рождена из духа музыки, то отсюда еще вовсе не вытекает все то, что Н. утверждает в отношении Эсхила и Вагнера в качестве непременных сущностных свойств трагедии. Ведь если я знаю условия, при которых появился на свет и воспитывался такой-либо человек, то разве тем самым я уже знаю его? Шлегель и Шиллер как раз и старались объяснить тот факт, что и трагедия Эсхила и Софокла сохраняла хор, причем пусть даже в такой форме, которая отве-

чала истории возникновения трагедии, но для нас, людей современных, оказывается труднообъяснимой в развитом художественном творении. Оба они ломали голову над тем, как же Эсхил и Софокл эстетически оправдывали роль хора, как эстетически воспринимала его функцию и участие публика Периклова века, то есть в сущности и публика Еврипида. Другое дело, найден ли уже верный ответ. Но чтобы Кимон и Фукидид, Перикл и Фидий видел в хоревтах сатиров, в этом мы никак не может убедить себя; и высказывания современников, как кажется, тоже ни в какой степени не позволяют доказывать что-либо подобное. По меньшей мере Н. и не делал такой попытки доказательства.

Но мы подходим к завершению, а именно к *смерти* трагедии по вине сократика *Еврипида* (с. 55–85 {11-16}). Еврипид уже не дионисийски-аполлинийский, а теоретический, уже не наивный, а рефлектирующий поэт. Поэтому и его герои не идеальные полубоги, а люди повседневной действительности; он "вывел на сцену *зрителя*"[13] {11 н.}, что в еще большей степени надлежит сказать о *новой комедии*, развившейся из еврипидовского духа (?). Его трагедия – лишь "драматический эпос" {12 н.}. Место дионисийской восхищенности занимает у него бодрствующий и уже не просветляемый искусством аффект, а с другой стороны – рассудочная диалектика. Аффект предается у него безбрежному риторико-лирическому пафосу. Миф Еврипид понимает рациона-

[13] Какого только зрителя? Зрителя того времени? То есть того, кто, согласно Н., "дионисийски возбужден", а потому уж безусловно не является человеком повседневной действительности, – о каком-то другом однако речи не было. Итак: либо зритель только в театре приводится в дионисийское возбуждение подлинной трагедией, но тогда теория Н. не верна, либо же все иначе, и тогда не верна приведенная выше формула.

листически. Хор для него нечто случайное, "реминисценция происхождения трагедии, без какой можно вполне обойтись". Музыка его деланная и живописующая звуками.

Но откуда же это столь губительное для трагедии направление Еврипида? Оно от философии Сократа. "Вот новое противопоставление: дионисийское и сократовское" (с. 63 {12 н.}). "Его основной эстетический закон звучит примерно так: все должно быть рассудочным, чтобы быть прекрасным, – в параллель к сократовскому изречению: лишь ведающий добродетелен" {12 с.}. "Эстетический сократизм" – "смертоубийственное начало", от которого гибнет трагедия; ибо чтобы он достиг власти, дух музыки должен испариться. Сократ – "специфический не-мистик"; он – "тип теоретического человека" {15 н.}.

Однако и в сократизме заложена художественно творящая сила, которая, конечно, приводит к совершенно иному, нежели сила дионисийски-аполлинийская. Ибо, с одной стороны, познание, которое доходит до того, что мы не можем ничего знать, – это познание трагическое; оно ведет к пессимизму, сходному с пессимизмом, заложенным в дионисийстве; с другой же стороны, оно заполняет человека – познающего исследователя, который полагает, что *может распознавать иллюзию*, и становится оптимистом. Существование для него оправдано тем, что предстает постижимым. Такой "теоретический *оптимизм*", встающий в ряд с оптимизмом аполлинийским, живет и в Сократе; "метафизический бред" даже настолько силен в нем, что может вдохновить его на то, чтобы с радостью умирать. Отсюда берет начало новая, сократовская форма "греческой светлой радости". Этот же "бред" рождает и науку. Он "придан науке в качестве особого инстинкта, и он все снова и снова подводит ее к самым ее грани-

цам, близ которых она обязана обернуться искусством – искусство тут, собственно, и имеется в виду как цель, пока действует весь этот механизм" (с. 81 {15 с.}). – Вместе с сократизмом происходит отрицание всего предшествующего периода дионисийской культуры. "Эсхиловский человек" становится "светлорадостным александрийцем". Поскольку сократовскую культуру с учетом исторического развития[14] вполне возможно называть "александрийской". Александризм же до сих пор царит во всем мире. – И кто же разбудит "дух музыки" к новой жизни?

Основная мысль всего этого довольно объемистого раздела о смерти трагедии не нова – поэтические создания Еврипида в сравнении с эсхиловскими и софокловскими будто бы "поражены бледностью мысли"; однако она освещается с позиций воззрений Н., и нельзя отрицать того, что как раз в этом разделе мы встречаемся то с действительно проницательными суждениями, то с блестящим поворотом мысли. Только и здесь исторические частности приходится брать в некотором приблизительном смысле; так, имена "Еврипид" и "Софокл" – хотя Н. и не удерживается от того, чтобы вплести в текст всякого рода анекдотики о них, – следует понимать лишь как типы представляемых ими направлений духа, точно так же как раньше слова "Аполлон" и "Дионис" следовало брать не в строго филологическом смысле, а скорее в значении типов. Если пойти на такую уступку автору, – Виламовиц так поступать никоим образом не согласен, – то этим освобождаешься от необходимости делать ему разного рода упреки по поводу анахронизмов, незнания и т. п.; впрочем, одно-

[14] "Трагическая" культура именуется в этом смысле "буддистской", дионисийская – "эллинской", или "художественной".

временно отказываешься и от того, чтобы извлекать из этой книги какую-либо пользу для точной филологии. Мы воздержимся от того, чтобы вдаваться в частности (включая все сказанное о Платоне и Софокле, о дионисийстве, продолжавшем жить в мистериях), а потому можем подвести свой реферат к концу. Ибо все, что сказано, начиная со с. 85 {16 с.} и до конца (с. 143 {25 к.}), уже было принято нами во внимание в той мере, в какой могло нас заинтересовать; в остальном же речь тут идет лишь о нашей современности. Как уже указывалось, Н. все ведет к тому, что музыкальная трагедия, а вместе с нею и "художественная культура" эллинов вновь оживает в художественном творчестве Рихарда Вагнера. И кажется даже (с. 94 {17 с.}), что последнее рассматривается как превышение и завершение греческой трагедии, музыка которой, по сравнению с нашей, – лишь "юношеская песнь музыкального гения, затянутая в робком ощущении своей силы".

Нам же представляется, что как раз такой по-детски несовершенный характер музыки трагических поэтов и обусловливал возможность греческой трагедии, падение и гибель которой были существенно вызваны тем обстоятельством, что в конце V и в IV веках музыка начала развиваться как самостоятельное искусство.[15] Из этого следует для нас и то, что при нынешнем уровне достижений музыкального искусства практически немыслим какой-либо возврат греческой трагедии.

Однако с вагнерианцами не поспоришь, ибо они *веруют* в своего мастера. Оставим им эту веру, которая их спасает, оставим

[15] Развитие это, если принять во внимание прочие влияния эпохи, как кажется, протекало неуспешно.

им всю вагнеро-ницшевскую философию с ее отождествлением искусства, религии и науки, с ее "художественной культурой", — все это не что иное, как вновь подогретый и переведенный в область музыки новалисо-шлегелевский романтизм. Но оставим им и этот труд Н. с его в известных отношениях весьма интересной попыткой рассмотреть греческие дела с позиции вагнеро-шопенгауэровской эстетики. Автор "Рождения трагедии" бесспорно человек проницательно мыслящий; однако в своей книге он не выступает как филолог. И у филологии нет ни малейшего повода рассматривать ее как свою.

Бреслау

Генрих Гурауэр.

Комментарии

Рождение трагедии

Русский текст "Рождения трагедии"

Публикация нового перевода А. В. Михайлова по меньшей мере дает нам право спокойно утверждать, что русский читатель получает текст первой книги Ницше, в точности и выверенности ни в чем не уступающий научному немецкому изданию (см. ниже). Это распространяется не только на букву и слово, но и, прежде всего, на смысл ницшевского текста, на тончайшие его оттенки. Перевод А. В. Михайлова проясняет целые смысловые слои в трудных и зачастую построенных по древнегреческим правилам — со всем смысловым богатством греческой философской прозы — фразах и пассажах Ницше. Если попробовать дать краткую и формулярную характеристику переводческого достижения Михайлова, то можно сказать, что в его тексте в целом неизмеримо больше вкуса, яркости и глубины, чем у его предшественника. Разумеется, любое стремление к совершенству несет свои издержки. Установка Михайлова — по возможности передать сразу все оттенки, которые немецкий язык приобретает в намеренно неоднозначной речи Ницше. Однако во многих случаях Ницше так говорит просто *logou kharin*, для того, чтобы сказать — чтобы на речевом уровне дать нам ощутить дионисийскую двусмысленность, — и никакого глубинного смысла за его выражением не кроется. Тогда буквализм Михайлова становится избыточным и действует в ущерб его стилю, который порой кое-что теряет (но порой, напротив, приобретает — и сколько!) в отношении интенсивности и страстности, в такой мере присущих оригиналу и так удачно сохраненных в старом переводе Г. А. Рачинского. С другой стороны, перевод Михайлова обладает тем несомненным и незаменимым достоинством, что в нем с поразительной точностью схвачено самое неуловимое — неповторимая интонация Ницше, бла-

годаря чему дистанция между подлинником и переводом резко сокращается; лучше слыша голос Ницше, мы точнее понимаем его мысль. Блестящий тому пример — в начале 3-го параграфа "опыта самокритики", где Михайлов сумел воспроизвести интонацию Ницше, *отдаляясь* от оригинала: он начисто отказался от отражения в переводе квалификаций времени ("настоящего" для позднего Ницше — heute... ich heisse es; срв. у Рачинского неловкое "в настоящую минуту", "я нахожу ее..."), интуитивно уловив, что по-русски это "теперь" невольно слышится среди слов: "невозможная *для меня* книга". Или как точно удается Михайлову воспроизвести перекличку начальных слов двустишия из "Фауста" (я не говорю уже о том, насколько изящнее и точнее переведено у Михайлова само двустишие) чуть ниже, в 7-м параграфе, и следующего затем абзаца ("Неужли же?"), — где Рачинский только беспомощно повторяет свое "Разве не представляется необходимым?".

Тому, кто хочет вполне воспользоваться богатством, которое открывает ему перевод А. В. Михайлова, надо настроить свои уши так, чтобы словесные создания вроде "проборает", "пра́суть" и "праисконный" (все — взяты наугад из начала гл. 17) не сбивали с толку и не выводили из себя, но звучали как нечто радостно ожидаемое — и тогда, нежданно-негаданно, сквозь, казалось бы, непреодолимую преграду чужого языка, он услышит подлинный голос Ницше.

Ниже я делаю попытку дать сравнительную сводку наиболее интересных переводческих решений: если первым приводится вариант, отмеченный леммой ***М***, это означает, что по моему мнению перевод Михайлова для данного места предпочтительнее перевода Рачинского (***Р***), и наоборот. Перевод Рачинского, подготовленный для I тома Полного собрания сочинений Ницше (М., 1912), за минувшие десятилетия сделался практически стандартным русским текстом "Рождения трагедии". Именно большая репрезентативность предопределила в нашем случае выбор его, а не более раннего перевода Н. Н. Полилова (1899), в качестве исходного материала для сверки. Распределение спорных мест по тексту "Рождения трагедии" с точки зрения количества и содержания косвенно свидетель-

ствует об эволюции стиля Ницше: поздний "Опыт самокритики" гораздо труднее для перевода, чем главы его первой книги. В целом, мне кажется, результаты анализа не оставляют сомнений в том, что публикация перевода А. В. Михайлова дает в руки читателю лучший русский текст "Рождения трагедии". Сверяя переводы, из раза в раз радостно убеждаешься, как мало нужно "подправлять" Ницше, как много из оттенков его мысли и самой интонации — и с какой смелостью, но и убедительностью, — можно сохранить в русском языке. Итак, перед нашими глазами перевод, который позволяет несравнимо точнее и лучше понять — в самом буквальном смысле читательского понимания того, что написано, — книгу Ницше.

Для сверки использован текст перевода Рачинского в редакции К. А. Свасьяна по изданию: *Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах, т. 1. М., "Мысль" 1990, с. 48-157.* Немецким оригиналом послужил стандартный ныне текст издания Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (в дальнейшем — KSA). Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. München, de Gruyter, 1967—1977. Иногда рукопись А. В. Михайлова содержит рукописные либо машинописные варианты перевода — в этих редких случаях я вынужден был принимать ответственность за выбор на себя; все подобные решения отмечаются в общей сводке вариантов при помощи квадратных скобок []; треугольными скобками <> обозначены весьма немногочисленные очевидные пропуски или излишки текста, допущенные А. В. Михайловым.

Опыт самокритики

1.

fragwürdigen *P* сомнительной: *M* сомнительно-вопрошающей | ersten Ranges und Reizes *P* первого ранга и интереса: *M* перворазрядный и первораздраженный | trotz der *P* вопреки которому: *M* в пику которому | Grübler *M* самокопатель: *P* мыслитель-мечтатель (*M* избегает описательного термина путем обращения к этимологии через исходное существи-

тельное Grube; отсюда перевод sass как "зарылся", в то время как у *P* — буквально) | "Heiterkeit" *M* "светлую радость": *P* "жизнерадостности" | aus dem Felde heimgebrachten Krankheit *M* подцепленной в армии: *P* полученной на поле сражения (*M* уловил самоиронию Ницше, незамеченную *P*) |<после слов "Музыка и трагедия?" в рукописи пропуск одного из ницшевских вопросов: Griechen und Tragödien-Musik?> | Missrathenseins *M* уродства: *P* жизненной неудачи | allem Anschein nach *M* по всем признакам: *P* по всей видимости | Harte, Schauerliche *P* жестокому, ужасающему: *M* жесткому, жестокому | an der Ueberfülle selbst *M* самой же переполненности: *P* чрезмерной *полноты* | was "das Fürchten" ist? *P* что такое "страх": *M* поучиться страху (сохраняя кавычки, *P* показывает, что герою Ницше, как вагнеровскому Зигфриду, в самом деле неизвестно, что такое страх) | ungeheure *M* колоссальный: *P* чудовищный | der Sokratismus der Moral *M* Сократова мораль: *P* сократизм морали (буквализм *P* ослабляет напряженность интонации оригинала) | Genügsamkeit *M* готовность довольствоваться малым: *P* довольство (за отсутствием должного аналога в русском языке *M* оправданно раскрывает содержание термина) | [anarchisch sich lösenden разлагающихся / разложившихся (русское причастие настоящего времени, как и в немецком языке, способно передавать семантику одновременности действия в прошлом)] | [eine Vorsicht des Leidenden предосторожность недужного / *недужествующего* (отглагольное прилагательное с достаточной мере оправдывает действие, заключенное в слове "предосторожность", и нет надобности заменять его не вполне естественно звучащим причастием; кроме того, оно лучше соответствует субстантивированному причастию оригинала: der Leidende ~ "страдалец")] | <*от чего* вся наука: в рукописи после вопроса "от чего" повторяется частица "же" (видимо, по аналогии с первым вопросом данной фразы), ослабляющая интонацию>

2.

Wissenschaft ...als problematisch ...gefasst *P* наука ...понятая как проблема: *M* наука была схвачена как проблематично-сомнительная | aus einer so

jugendwidrigen Aufgabe *M* задачи, что юности противопоказана: *P* столь не подходящей для юности задачи | Aufgebaut aus lauter vorzeitigen übergrünen Selbsterlebnissen *M* Сплошь выстроенная из поспешных иззелена зеленых самопереживаний: *P* Построенная из одних преждевременных, зеленых переживаний | welche alle hart... lagen, hingestellt auf den Boden der Kunst *P* которые все стояли на границе того, что может быть передано словами, поставленная [sc. книга] на почву *искусства*: *M* каждое на самой грани передаваемого словом и любое — на почве *искусства* (видимо, *P* прав, согласуя hingestellt с подлежащим главного предложения [т. е. "книга"]; во всем прочем вариант *M*, который согласует это причастие с Selbsterlebnissen [т. е. hingestellt lagen], — ярче <рукопись на место слов "каждое... любое" предлагает и менее предпочтительный вариант: "всякое... всякое">) | sich einer Autorität und eignen Verehrung zu beugen *P* подчиняется какому-либо авторитету и собственному благоговению: *M* склоняет оно голову пред авторитетом, уступая чувству почтительности в себе | trotz seiner greisenhaften Problems *M* невзирая на стариковскую проблему свою: *P* несмотря на выставленную им старческую проблему | <во фразе "если иметь в виду успех..." словосочетание "в виду", пропущенное в рукописи, добавлено по смыслу> | von einem älteren... Auge *P* перед моим возмужалым... взглядом: *M* пред взором повзрослевшим [рукописный вариант: "постаревшим"] | die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn *P* взглянуть на науку под углом зрения художника *M* рассмотрения науки глазами художника

3.

misstrauisch selbst gegen die Schicklichkeit des Beweisens *P* подозрительной даже по отношению к пристойности доказывания: *M* полная недоверия даже и к самой пристойности доказательств | auf neue Schleichwege und Tanzplätze *M* на новые контрабандные тропы, на новые гульбища: *P* на новые тропинки и места для плясок | der Jünger eines noch "unbekannten Gottes" *M* апостол "неведомого бога": *P* ученик еще "неведомого бога"

(буквализм *P* хуже передает античные отзвуки слова Junge, которые слышны еще в немецком языке, чем анахронический, казалось бы, вариант *M*) | [под тяжеловесностью: рукописный вариант (менее удачный): "удрученный тяжеловесностью"] | [до краев наполненная (strotzend): рукописный вариант: "переполненная"] | von Fragen, Erfahrungen, Verborgenheiten *M* вопросами, искушенностью и сокровенностью: *P* вопросами, опытами, скрытностями | wie ein Fragezeichen mehr beigeschrieben... *M* пока лишь в виде лишнего вопросительного знака: *P* как лишний вопросительный знак | mit Mühsal und willkürlich *M* косноязычно-вольно: *P* с нцапряжением и произвольно | was ist dionysisch? *M* Что такое дионисийское? *P* что такое дионисическое начало?

4.

Eine Grundfrage ist das Verhältniss des Griechen zum Schmerz *M* Главное — отношение грека к боли: *P* Одним из коренных является вопрос об отношении греков к боли (*P* слишком буквально понял значение неопределенного артикля; дословный перевод: "отношение грека к боли — вопрос основополагающего порядка") | <в скобках после слов "или Фукидид" в рукописи — ненужный вопросительный знак (то, что надгробная речь скорее выдумана, чем записана Фукидидом, — общее место, не требующее напряженного вопроса)> | des älteren Hellenen *M* эллина прежних времен: *P* старейших эллинов | der dionysische Wahnsinn *M* дионисийское безумие: *P* дионисическое исступление | Aus welchem Selbsterlebniss, auf welchen Drang *M* На основе какого переживания самого себя и в расчете на какую тягу в себе: *P* На основании какого личного переживания, по какому внутреннему порыву | Urmenschen *M* первочеловека: *P* первобытном человеке | die griechische Seele von Leben überschäumte *M* пока... пенилась жизнью греческая душа: *P* когда греческая душа через край била жизнью | Und gerade nicht — der Pessimismus *M* А пессимизм — нет: *P* И именно не-пессимизм | War Epikur ein Optimist — gerade als Leidender? *P* Не был ли Эпикур оптимистом — именно в качестве страдающего?: *M*

Не был ли оптимистом Эпикур-страдающий? | [...пали на эту книгу — машинописный вариант: "легли"]

5.

nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn *M* один лишь художнический смысл и одна лишь художническая задняя мысль: *P* только художественный смысл, явный или скрытый | unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott *M* бесцеремонный и неморальный бог художников: *P* беззаботного и неморального Бога-художника | in ihm gedrängten Gegensätze *M* стиснутых в нем противоположностей: *P* сдавленных в нем противоречий (в своем более буквальном переводе *M* уловил ницшевский образ, заимствованный у ионийских натурфилософов, в то время как интерпретация *P* несвободна от власти гегельянского стереотипа) | Die Welt... als die ewig... neue Vision des Leidendsten..., der nur im Scheine sich zu erlösen weiss *M* Мир, ...это... вечно новое виде́ние са́мого страдающего..., который только и умеет что искуплять себя видимостью: *P* Мир, ...вечно новое видение, предносящееся преисполненному страданий..., который может найти свое спасение лишь в иллюзии (*M* подчеркивает тождество объекта и субъекта иллюзии, тогда как текст *P* — возможно, с умыслом, — неоднозначен, так что можно думать, что одно дело — мир, а другое — носитель страданий ["предносящееся"]) | der sich einmal... zur Ehre setzen wird *P* который когда-нибудь да решится восстать против...: *M* который... будет готов оказать сопротивление... | Hier kündigt sich, vielleicht zum ersten Male, ein Pessimismus *P* Здесь заявляет о себе, быть может в первый раз, пессимизм: *M* Быть может, здесь впервые заявляет о себе особый пессимизм | [всю глубину... можно измерить по... — на полях ремарка: "чем?"; имеется в виду вариант управления глагола] | die ausschweifendste Durchfigurirung des moralischen Thema's *P* самое необузданное проведение моральной темы в различных фигурациях: *M* наиболее не знающим меры многоголосным проведением моральной темы | welche nur moralisch ist *M* оно чисто морально...: *P* которое и есть, и хочет быть лишь моральным | <после слов

"...то же самое, что начало конца?..." — пропуск в рукописи; восполнен по немецкому тексту: Und, folglich, die Gefahr der Gefahren?>

6.

an welche Aufgabe ich bereits mit diesem Buche zu rühren wagte *M* каких задач отважился коснуться я уже и этой своей книгой: *P* какую задачу я осмелился затронуть этой книгой | das Aufgehen der Erkenntniss *P* это начало осознания: *M* так это то, что осознается... | vom "deutschen Wesen" zu fabeln begann *P* начал строить басни о "немецкой сущности": *M* стал разглагольствовать о "немецкой сущности" | von der jetzigen deutschen Musik, als welche Romantik durch und durch ist *M* о нынешней немецкой музыке, которая не перестает быть сплошным романтизмом: *P* о современной немецкой музыке, которая — сплошь романтика | mit denen ich mir damals mein erstes Buch verdarb *P* которыми я тогда испортил себе свою первую книгу: *M* чем загубил я свою книгу

7.

unter aller Ihrer contrapunktischen Stimmen-Kunst *M* за всеми Вашими контрапунктически-изощренными сплетениями голосов: *P* под всем Вашим искусством контрапунктического голосоведения | lieber mag Nichts wahr sein *M* Пусть уж лучше Ничто будет правдой...: *P* Лучше уж, чтобы не было ничего истинного... | als dass ihr recht hättet, als dass eure Wahrheit... *M* чем вы будете правы и ваша правда...: *P* чтобы Вы были правы, чтобы Ваша истина... (*P* — или его редактор — заблуждается относительно адресата этой реплики) | eine einzige ausgewählte Stelle Ihres Buches..., jene nicht unberedte Drachentödter-Stelle *P* одно-единственное избранное место Вашей книги, то не лишенное красноречия место об истребителях драконов...: *M* одно выбранное место из Вашей книги, о змеебойцах, не лишенное красноречивости... | [не прозвучит ли оно для юных сердец и молодых ушей словно напев Крысолова... — рукописный вариант (наполовину зачеркнутый): "не подействует ли оно на юные сердца и ушеса по-

крысоловски-соблазнительно (verfänglich-rattenfängerisch)"] | Romantiker-Bekenntniss *M* исповедание романтизма: *P* признание романтика | mit diesem heroischen Zug in's Ungeheure *M* с героическим порывом в колоссальное: *P* с этим героическим стремлением к чудовищному | allen den Schwächlichkeitsdoktrinen des Optimismus *P* ко всем этим слабосильным доктринам оптимизма: *M* к оптимизму и его доктринам расслабленности | <"что так-то *вы* и кончите" (dass ihr so endet) — в рукописи, очевидно, описка: "Вы" с заглавной буквы> | dionysischen Unholds *M* дионисийского страшилища: *P* дионисического чудовища

Предисловие, обращенное к Рихарду Вагнеру

Petrefact *M* петрефакт: *P* окаменелость | mit Ihnen wie mit einem Gegenwärtigen verkehrte *M* общался с Вами так, как если бы Вы были с ним рядом: *P* видел Вас перед собою и обращался к Вам | denen mμchte... zu ihrem Erstaunen deutlich werden *P* им станет до изумительности ясным: *M* им... станет ясно | ein lustiges Nebenbei *M* веселую прикрасу: *P* веселой побочности | als ob Niemand wüsste, was es bei dieser Gegenüberstellung mit einem solchen "Ernste des Daseins" auf sich habe *M* так, как если бы никто и не знал, чту тут зарыто — "в суровости бытия": *P* словно никто не знает, что уже само противопоставление искусства "серьезности существования" — грубое недоразумение (на первый взгляд, перевод *P* более точен, однако ему, в отличие от *M*, не удается передать акцент, стоящий в этой фразе не на факте, а на содержании противопоставления)

Рождение трагедии из духа музыки

1.

die Generation *M* продолжение рода: *P* рождение | Geheimlehren *M* тайноучение: *P* эсотерические учения | dem Einsichtigen vernehmbar machen *M* внятно всякому рассудительному: *P* разъясняющих тому, кто в силах уразуметь | [в греческом искусстве — см. ниже комментарий к данному месту] | Im Traume traten zuerst... die herrlichen Göttergestalten *M* В сновидении... первыми... встают величественные фигуры богов: *P* В сновидениях впервые предстали... чудные образы богов (срв. текст Лукреция в комментарии ad locum) | Der schöne Schein der Traumwelten *M* Прекрасная кажимость сновиденческих миров: *P* Прекрасная иллюзия видений | [Если же ощущение кажимости... — см. ad locum] | über drei und mehr aufeinanderfolgende Nächte hin fortzusetzen *M* продолжать один и тот же сон три ночи кряду: *P* продлевать один и тот же сон на три и более последовательные ночи | liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm *M* священный покров прекрасной кажимости на нем: *P* благость прекрасного видения почиет на нем | in diesen Sanct-Ioann- und Sanct-Veittänzern *M* в этих плясунах с их кануном св. Иоанна и плясками святого Вита: *P* в этих плясунах св. Иоанна и св. Витта (расшифровка реалии в переводе *M* не только уместна, но и необходима) | wie von "Volkskrankheiten" *M* словно от эпидемий: *P* считая их "народными болезнями"(буквальный перевод *P* менее удачен, так как в использованном Ницше сравнении имеется в виду противопоставление не социально-иерархическое: "аристократ / народ", — а индивидуально-общественное, типа "мыслитель / толпа") | fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt..., sondern eins *M* всякий чувствует — он не просто примирен с ближним своим, не просто един..., — он стал с ним одно: *P* каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным... со своим ближним, но единым с ним

2.

rauschvolle Wirklichkeit *M* опьяненная действительность: *P* действительность опьянения | niedersinkt *M* опускается на землю: *P* падает он | zu seinen Urbildern *M* к его прасконным образам: к своим прообразам | [несмотря на всю их литературу сновидений (trotz aller Traumlitteratur derselben) — машинописный вариант в рукописи (возможно, предпочтительный): “несмотря на все их сонники”] | sammt ihrer hellen und aufrichtigen Farbenlust *M* при его <глаза> способности искренне и весело радоваться цвету: *P* и их <греков> искренней любви к светлым и смелым краскам (бездумная стилизация *P* существенно искажает и обессмысливает слова Ницше) | Wellenschlag des Rhythmus *M* ритмический прибой: *P* волнообразный удар ритма

3.

auf die es begründet ist *P* на котором оно построено: *M* на каких она стоит (срв. “стоящие” в следующей фразе) | <на крыше и фронтоне здания (auf den Dach und Giebel): в рукописи — “на крышах”, по аналогии с множественным числом (den Giebeln) позднейших изданий> | der sich in Apollo versinnlichte *M* чувственно воплотившееся в Аполлоне: *P* который нашел свое воплощение в Аполлоне | mit welchem Zaubertrank im Leibe *M* какого же волшебного напитка отведав: *P* с каким же волшебным напитком в теле (у Ницше употребление слова Leibe спровоцировано ассонансом со следующим вскоре Leben, который все равно не передать по-русски) | zu seinen Peinigungen *P* к его пытке: *M* к претерпеваемым им пыткам | ungeheure Misstrauen *M* колоссальное недоверие: *P* необычайное недоверие | jene über allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira *M* немилосердная Мойра, восседающая на своем престоле превыше любого познания: *P* безжалостно царящая над всем познанным Мойра | Abscheiden aus ihm *M* разлуку с жизнью: *P* уходом от жизни | reizbarste Leidensfähigkeit *M* самой легкораздражимой, какая ни на есть, способностью страдать: *P* болезненной склонностью к страданию | ohne dass diese... Welt... als Imperativ oder als Vorwurf wirkte *P* но так, чтобы этот... мир... не мог стать

для них императивом или укором: *M* причем этот... мир... вовсе не действовал ни как императив, ни как цель и образец (менее оригинальное понимание *P* лучше согласуется с настояниями Ницше — во втором абзаце данной главы — о том, что в греческих богах не стоит искать нравственного идеала)

4.

zum Erlustwerden durch den Schein *M* по искуплению чрез кажимость: *P* к избавлению путем иллюзии | zu seiner steten Erlusung braucht *M* требует для своего непрестанного искупления: *P* нуждается... для своего постоянного освобождения | völlig in ihm befangen und aus ihm bestehend *M* мы полностью пленены этой кажимостью и состоим из нее: *P* мы, погруженные в него [т. е. в Истинно-Сущее] и составляющие часть его (перевод *P* во всех этих следующих друг за другом фразах свидетельствует о серьезном недопонимании концепции Ницше) | jenes Depotenzieren des Scheins zum Schein *M* как отнимается сила у кажимости, низводимой до кажимости: *P* такое депотенцирование иллюзии в иллюзию | Transfiguration *P* Преображении: *M* Пресуществления (см. комментарий ad locum) | [отражение извечного противоречия — по рукописной помете в машинописи; исходный текст — "вечного"] | fordert von den Seinigen *P* требует от своих: *M* требует от приверженцев своих | "Nicht zu viel!" *M* "Не слишком!": *P* "Сторонись чрезмерного!" | <после слов "по причине чрезмерной мудрости" в рукописи пропуск; недостающее дополнено по немецкому тексту (die das Räthsel der Sphinx löste)> | der ihm wieder... aufgedeckt wurde *M* какая все же приоткрывалась перед ним: *P* открывавшейся ему вновь | gespensterhaften Harfenklange *M* призрачные звучания арфы: *P* призрачные звуки его лиры (*P* не уловил, что Ницше намеренно модернизирует антураж своего рассказа, чтобы подчеркнуть его условность) | starrer und drohender als je *M* грознее и оцепенелее прежнего: *P* непреклоннее и строже, чем когда-либо | aus dem "erzenen" Zeitalter *M* из "медного" века: *P* из "бронзового" века (Ницше намекает на Гесиода, а не на понятия современной археологии)

5.

auf das ahnungsvolle Verständniss jenes Einheitsmysteriums *M* на предвосхищающее уразумение таинства его единства: *P* к исполненному чаяния прозрению в эту вступительную мистерию | Fackelträger der griechischen Dichtung *M* факелоносцев греческой поэзии: *P* священноносцев греческой поэзии | eine Traumscene, die jenen Urwiderspruch... versinnlicht *M* сновиденческая сцена, чувственно воплощающая праисконное противоречие: *P* сонная греза, воплощающая... изначальное противоречие | seinen Urschmerz in jenem Gleichnisse vom Menschen Archilochus symbolisch ausspricht *M* символически изрекающий праисконную свою боль в притче о человеке Архилохе: *P* символически выражает изначальную скорбь в подобии человека-Архилоха | dass wir für den wahren Schöpfer... schon Bilder und künstlerische Projectionen sind *M* что мы для подлинного творца... — хотя бы образы и проекции: *P* что для действительного творца... мы уже — образы и художественные проекции

6.

sprachlich schöpferische Voksmenge *M* языкотворческую народную массу: *P* проявляющую свое творчество в языке народную массу (Ницше говорит именно о формировании языка — срв. чуть выше о языке Гомера и Пиндара) | vom Flüstern der Neigung *M* от шепота первой склонности: *P* от шепота симпатии

7.

und haben sie hoffentlich auch in ihrer Tragödie nicht einmal "geahnt" *P* и будем надеяться, что и в его трагедии оно не являлось ему, даже в виде "чаяния": *M* и, надо надеяться, вовсе не предчувствовали его и в трагедии | Wir hatten an ein aesthetisches Publicum geglaubt *P* А мы-то верили в эстетическую публику: *M* Мы-то думали, что имеем дело с эстетической проблемой (видимо, описка у *M*) | <после слов "совершенный, идеальный зритель позволяет" в рукописи пропуск; восполнен по немецкому

тексту: die Welt der Scene> | also die primitive Gestalt der Tragödie *M* и, следовательно, первозданный облик трагедии: *P* т. е. форма трагедии (возможно, определение "формы" в тексте *P* утрачено в ходе редакционной работы) | Der Grieche hat sich für diesen Chor die Schwebegerüste... gezimmert *M* Грек ради этого хора выстроил зыбкие леса...: *P* Грек сколотил для этого хора зыбкий помост... | Der Satyr... lebt in einer religiös zugestandenen Wirklichkeit *M* Сатир... живет в мире, какой допущен религией: *P* Сатир... живет в религиозно-призрачной действительности | wie ich schon hier andeute *M* намекну на это уже сейчас: *P* как я уже намекал здесь | durch die Kunst rettet ihn sich — das Leben *P* через искусство его для себя спасает — жизнь: *M* через посредство искусства спасает его... жизнь | wohlfeile Weisheit von Hans der Träumer *M* дешевая мудрость о замечтавшемся пареньке: *P* дешевая мудрость Ганса-мечтателя | erschöpften sich jene vorhin beschriebenen Anwandlungen *M* разбивались, истощаясь, все описанные выше поползновения: *P* разбивались описанные выше припадки угнетенного душевного состояния (у Ницше речь идет о крахе эстетических интерпретаций)

8.

[вовсе еще не совпадал у него с обезьяной — рукописный вариант: "не сливался"] | dem schmerzlich gebrochnen Blick des dionysischen Menschen *M* взору дионисийского человека, сломленному болью: *P* затуманенному печалью взору дионисического человека | für diese Anfänge der tragischen Kunst hat Schiller Recht *P* по отношению к этим началам трагического искусства Шиллер прав: *M* в отношении этих начал греческой культуры прав Шиллер | deren Macht sie selbst vor ihren eignen Augen verwandelt *M* их сила преобразует их в их же собственных глазах: *P* могущество которого (т. е. Диониса) изменило их в их собственных глазах | [к расположившимся на своих скамьях — рукописные варианты: "на своих рядах", "на своих рядах скамей" (auf den Sitzreihen)] | [парит пред ним на месте понятия — рукописный вариант: "вместо понятия" (an Stelle eines Begriffes)] | er um

so viel mehr anschaut *M* он настолько же нагляднее созерцает: *P* он больше видит | <а, как Сатир, в свою очередь зрит бога — исправлено по немецкому тексту (und als Satyr wiederum schaut er den Gott); в рукописи — "в свою очередь видит себя богом"> | <он лишь представляем наличествующим — поправлено в соответствии с оригиналом (sondern wird nur als vorhanden vorgestellt); в рукописи — "наличествующими"> | den unförmlich maskirten Menschen *M* человека в неуклюжей маске: *P* уродливо замаскированного человека | <отчетливее, понятнее, трогательнее прежнего и все же более него подобный тени — восстановлено по оригиналу (deutlicher, verständlicher, ergreifender als jene und doch schattengleicher); в рукописи часть эпитетов была утрачена ("трогательнее", "подобный тени")>

9.

<поражает нас своей аполлинийской определенностью — пробел в рукописи: пропущено слово "аполлинийской" (ihre apollinische Bestimmtheit)> | [словно целительное лекарство — рукописный вариант: "словно целебное средство" (gleichsam als Heilmittel)] | <с тем же, но ложно усвоенным понятием светлой радости — в рукописи пропущен оборот "но ложно усвоенным" (den falsch verstandenen Begriff dieser Heiterkeit)> | [супругом матери — рукописный вариант: "мужем" (Gatte der Mutter)] | Das Wunderbarste an jenem Prometheusgedicht *M* Однако что самое удивительное в этом стихотворении о Прометее: *P* Но самое удивительное в этой драме о Прометее (*P* не совсем верно понял контекст) | sich an den Olympiern alle seine skeptischen Anwandelungen entladen konnten *M* мог... перекладывать все свои беды на олимпийских богов: *P* мог облегчать свою душу на олимпийцах | Das herrliche "Können" *M* Вот это великолепное "можествование": *P* Дивная "творческая сила" | [ясное настроение художественного созидания — рукописный вариант: "светлое"] | < художническая радость становления, ясное настроение художественного созидания — в рукописи пропущен эпитет "художническая" (die Werdelust des

Künstlers)> | <какие насылают — должны насылать — оскорбленные небожители на род человеческий — в рукописи пропущен перевод эмфатической вставки "должны насылать" (mit denen die beleidigten Himmlischen das... Menschengeschlecht heimsuchen — müssen)> | die Rechtfertigung des menschlichen Uebels *M* оправдание человеческих бед: *P* оправдание зла в человечестве | Welten, ...einer göttlichen und einer menschlichen, von denen jede als Individuum im Recht ist *M* мира богов и мира людей, из которых всякий, как индивид, прав на свой лад: *P* [миров] божественного и человеческого, из коих каждый как индивид прав (сделанный у *M* намек на расшифровку оригинала более чем уместен)

10.

sondern dass alle die berühmten Figuren *M* и что все знаменитые персонажи: *P* но что все знаменитые фигуры (sondern выполняет функцию формально-синтаксического, но отнюдь не смыслового противопоставления) | Individuen... komisch und damit untragisch seien *M* индивид... комичен, а потому и нетрагедиен: *P* индивиды... комичны и посему непригодны для трагедии | wird das frühere Titanenzeit nachträglich... ans Licht geholt *M* прежний век титанов задним числом вновь извлекается на свет: *P* минувший век титанов снова, как дополнение, поднимается... на свет | von irgend einer späteren Zeit als einmaliges Factum mit historischen Ansprüchen behandelt zu werden *M* в позднейшие времена рассматривается порою как единичный факт, претендующий на свою историчность: *P* воспринимается какой-либо позднейшей эпохой, подходящей к нему с историческими запросами, как однажды бывший факт | einen nachgemachten, maskirten Mythus, der sich wie der Affe des Herakles... nur noch aufzuputzen wusste *P* подложный, маскированный миф, который, как обезьяна Геракла, только рядится...: *M* подделанный миф-личина, — вторя, как обезьяна Гераклу, он сумел еще вырядиться... (хотя в целом перевод *M* намного тоньше, он как будто предполагает существование некоей мифологической истории Геракла с обезьяной, а не использование обычного фразеологизма

по контрасту со сказанным выше: "Сила музыки — равная силе Геракловой")

11.

Wenn dieser Genius die geringste Ehrfurcht vor dem Pandämonium des Publicums gehabt hätte *P* Если бы этот гениус имел малейшее благоговение перед пандемониумом публики: *M* живи в нем хотя бы самое малое благоговение перед публикой, этим пандемониумом (оба перевода не вполне адекватно передают оригинал, но *P*, пусть и утратив игру слов [гений как дух и гений как великий талант], хотя бы сохраняет исходное сопоставление) | [под тяжестью ударов своих неудач — рукописный вариант: "от тяжких ударов" (Keulenschlägen)] | unablässig zum Schaffen gedrängten Künstler *M* творившего по внутреннему побуждению художника: *P* непрестанно стремившегося к творчеству художника (*P* учитывает только словарное [контекстное], а не корневое значение наречия)

12.

<это, кажется, и суждение самого старика-поэта — в рукописи отсутствует "старика"; восстановлено по оригиналу (scheint auch das Urtheil des greisen Dichters zu sein)> | [так описывает свою сущность в Платоновом "Ионе" — рукописный вариант: "так описывает себя"] | das Product jenes eindringenden kritischen Prozesses *M* произведены на свет проникающим в плоть и кровь трагедии критическим процессом: *P* продукт этого упорного критического процесса (*M* оправданно эксплицирует эпитет) | <Эпический взгляд назад — взгляд вперед — в рукописи пропущено "эпический"; восстановлено по оригиналу (Zwischen der epischen Vorschau und Hinausschau)>

13.

überall die Einbildung des Wissens antraf *M* повсюду наталкивался на воображаемое знание: *P* везде находил уверенность в своем знании | deren Zipfel

mit Ehrfurcht zu erhaschen wir uns zum grössten Glücke rechnen würden *M* поймать, с благоговением, самый кончик плаща которого мы почитали бы величайшим счастьем: *P* благоговейно ухватиться за краешек которого мы сочли бы величайшим нашим счастьем (*M* верно уловил античный образ в метафоре Ницше) | [логическая природа вследствие чрезмерного питания — рукописный вариант: "чрезмерной упитанности"] | [единственно мыслимой представилась следующая форма — рукописный вариант: "единственно возможной"]

14.

[в "возвышенном и достославном" — рукописный вариант: "возвышенном и высокопрославленном"] | <как такая, без которой можно и обойтись, реминисценция истока трагедии — рукопись неразборчива; текст восстановлен по следам авторской правки и оригиналу (als auch wohl zu missende Reminiscenz)>

15.

[процесс разоблачения, который всегда обязан удаваться — рукописный вариант: "процесс открытия"] | [держа в руках светоч этой мысли — рукописный вариант: "факел этой мысли"] | <заблуждение же постигает как зло в себе как таковое — рукопись неразборчива; восстановлено по немецкому оригиналу (und im Irrtum das Uebel an sich begreift)>

16.

<опосредующее их аналогичность звено — рукопись частично испорчена; восполнено отчасти по оригиналу (das allein Vermittelnde der Analogie beider ist)> | <Из этого интимного отношения... находит объяснение также и следующее — рукопись нечитаема; слова "находит объяснение" восполнены по авторской правке и оригиналу (ist auch dies zu erklären)>

17.

wir werden von dem wüthenden Stachel dieser Qualen... durchbohrt ***M*** свирепое жало мучений пробирает нас: ***P*** свирепое жало этих мук пронзает нас

18.

<в своем существовании видеть свершенную в отношении его несправедливость — рукопись не вполне разборчива; восстановлено по авторской правке и оригиналу> | [с героической тягой в колоссальное (mit diesem heroischen Zug) — в "Опыте самокритики" 7 при цитировании этого отрывка перевод: "с героическим порывом в колоссальное"]

20.

[самые мужественные их прорывы не достигли большего — рукописный вариант: "усилия не достигли..."]

Создание "Рождения трагедии" и публикация

Стараниями биографов Ницше предыстория появления "Рождения трагедии" на свет известна очень хорошо; особенно обстоятельна образцовая биография, написанная Куртом Паулем Янцем (Curt Paul Janz. Friedrich Nietzsche. Biographie. Band 1: Kindheit und Jugend. Die zehn Basler Jahre. München, 1978, S. 65-443). Поэтому при изложении общей канвы событий здесь можно ограничиться самым небольшим набором фактов, с помощью которых читателю проще будет оценить взгляды, отстаиваемые в ходе полемики, и позиции, занятые участвующими в ней сторонами. Несколько подробнее необходимо остановиться на анализе важней-

ших духовных и интеллектуальных влияний, испытанных автором "Рождения трагедии", особенно непосредственно в период работы над текстом своей книги.

К выбору филологической карьеры Ницше был подготовлен целым рядом событий и увлечений. После смерти отца (1849) семья в 1850 г. из довольно захолустного саксонского городка Рёкена переехала в близлежащий Наумбург. Отсюда естественный педагогический маршрут для одаренного подростка вел в знаменитую закрытую школу Schulpforte, или, в просторечии, "Пфорта", которая была основана в 1543 г. в древнем цистерцианском аббатстве и традиционно давала солидное гуманистическое образование с основательной подготовкой прежде всего в классических языках и математике, а также в германской литературе и истории. Представление о статусе этой школы как образовательного заведения может дать простое перечисление некоторых знаменитых ее выпускников, среди которых были философ Фихте, поэт Клопшток, критик Фридрих Шлегель, историк Ранке, а также целая плеяда виднейших филологов-классиков: Отто Ян, Иоганн Наук, Герман Бониц, Август Мейнеке, Фридрих Тирш и, наконец, Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф. Ницше и Виламовиц, который был четырьмя годами моложе, считались безусловно лучшими учениками своего времени; естественно, что младший стремился превзойти успехи старшего, так что уже это раннее (хотя, в силу разницы в возрасте, и одностороннее) соперничество многое объясняет в непримиримости занятых позднее полемических позиций.

Ницше поступил в школу четырнадцати лет, в 1858 г, и на протяжении всех шести лет обучения привычно показывал блестящие результаты в большинстве дисциплин. Главным его слабым местом была математика (см. ниже, в разделе, посвященном первому памфлету Виламовица, отрывок из "Воспоминаний" последнего; приведенный здесь же уничижительный вердикт о греческом языке вряд ли справедлив), что, впрочем, более чем компенсировалось прекрасными литературно-критическими способностями и незаурядным музыкальным даром. Несмотря на то, что классические языки и сопутствующие им предметы, как и положено гу-

манистической школе, составляли сердцевину учебной программы в "Пфорте", Ницше почти с самого начала стремился сопротивляться специализации в какой-либо одной дисциплине. Отчасти из стремления сохранить максимально широкий кругозор, он с двумя друзьями в 1860 году соединился в кружок, сперва носивший название "Союза трех", а затем получивший более звучное имя "Germania" (см. Janz. Op. cit. 86-90). Деятельность этого сообщества, просуществовавшего чуть более трех лет, заключалась в чтении докладов на разные темы (одно из ницшевских выступлений, например, имело форму письма к другу в похвалу Гёльдерлину), исполнении собственных музыкальных произведений, знакомстве друг друга со своими стихами и т. п. Постепенно, однако, все более глубоким становится интерес к греческой древности, выразившийся в одной из письменных работ Ницше, посвященной "Эдипу-царю" Софокла, и особенно в выпускном сочинении – т. н. "Valedictionsarbeit" — о поэте Феогниде из Мегары, завоевавшем самые поощрительные отклики преподавателей.

Если для Ницше, хотя и рано лишившегося отца, переход из интеллигентной пасторской семьи в школьную среду был плавным и только еще более распространил и без того широкий круг его детских и юношеских интересов и увлечений, то для Виламовица дело обстояло совсем по-иному. Рожденный в юнкерской семье, он почти неотвратимо был предназначен для военной или дипломатической карьеры, типичного удела прусской военно-земельной аристократии. Будучи воспитан матерью в фамильном поместье Марковиц в Восточной Пруссии, он попал в "Пфорту" как в совершенно новый и незнакомый мир. Увлечение наукой было полным и всеобъемлющим; блестящие способности только подстегивали жажду знаний. Выбор жизненного пути был предрешен; место отца, так и не простившего сына за отказ от традиционного для семьи "служения", в сердце Виламовица занял любимый учитель, ректор "Пфорты" Карл Петер. Поэтому отношение Виламовица на протяжении всей жизни как к школе, так и к своей науке, оставалось куда более эмоциональным, чем у Ницше. Даже в 1828 году, после всех пережитых разочарова-

ний, после гибели сына и крушения всего, во что он верил, в своих "Воспоминаниях" он пишет, обыгрывая немецко-латинское звуковое и семантическое соответствие Pforte = porta: "Пусть же в 1943 г. Пфорта с честью завершит свое четвертое столетие и подтвердит весомость монастырского обета: Сколь зримо присутствие здесь Господа, как свято это место: ecce porta coeli [се врата небес]". Если принять сказанное во внимание, легко увидеть, что в "Филологии будущего" слышен голос во многом еще инфантильного юноши, который глубоко интимные переживания смешивает с отвлеченным предметом науки. Простая ревность к конкуренту по школе и торжество победителя хотя бы в математике звучит в этих фразах из злосчастного памфлета: "А проклятие рода Атрейдов будто бы относится к гомеровской и догомеровской поре! — какой позор, г-н Н., *для вашей матери Пфорты*! — ведь начинает казаться, будто вам никогда не давали читать ни Илиаду В 101, ни соответствующее место в "Лаокооне" Лессинга, ни введение Шнейдевина к "Царю Эдипу" Софокла — это ведь тоже *премудрость, которую в Пфорте приманеры усваивают* в течение первого полугодия. Вы отговоритесь тем, что просчитались на несколько сот лет и что *числа — это нечто пошло-математическое*, и все же, несмотря на Шопенгауэра, над вратами философии [über der Philosophie *Pforten*] со времен Платона начертано: да не войдет сюда несведущий в геометрии!". И снова о математике: "...или же умозаключение, согласно которому если две величины равны третьей и т. д., слишком математично?" Уже из указанных реплик заметно, что неопытный автор писал "Филологию будущего" фактически как личное послание, и содержащиеся в нем уколы вполне могли быть понятны только его адресату. Последнее обстоятельство — т. е. недостаточное понимание прочитанного — немало способствовало крайне враждебному отношению к Виламовицу целых поколений "защитников" Ницше. Но была ли застарелая школьная ревность и зависть единственной причиной этих столь личных выпадов Виламовица? Не сделал ли Ницше свою школу, столь драгоценную для его оппонента, символом той самой обветшалой, сократически-александрийской культуры, которая должна быть преодолена? Это только пред-

положение, основанное почти исключительно на интуиции, но в данном случае совпали по крайней мере две интуиции — в самом деле, изучая рукопись перевода А. В. Михайлова, в процитированном ниже отрывке на полях напротив выделенных курсивом слов я обнаружил запись: “Пфорта ?” (“Рождение трагедии”, гл. 20): “Если уж таким героям, как Шиллер и Гете, не удалось проломить зачарованные врата, ведущие в волшебную гору эллинства [jene *verzauberte Pforte* zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg führt], если и самые мужественные их прорывы не достигли большего, нежели тот полный томления взгляд, какой гетевская Ифигения посылает на родину из Тавриды, через моря, на что же надеяться эпигонам этих героев, если только не *откроются врата* сами собою, внезапно, и с совсем другой стороны, вовсе и не затронутой усилиями прежней культуры, — если не откроются они сами под мистические звучания трагической, вновь пробужденной музыки.”

Для формирования взглядов и Ницше, и Виламовица немалое значение должен был иметь школьный курс немецкой литературы, читавшийся крупнейшим ее знатоком Августом Коберштейном. В принадлежащей его перу многотомной “Истории” (“Geschichte der deutschen Nationalliteratur”) обширные разделы посвящены влиянию греческой античности на немецкую культуру эпохи классицизма и романтизма и отражению этого влияния в филологической науке (см. также Jaap Mansfeld. The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: Another New Document and Some Further Comments. Nietzsche-Studien 15 (1986), 43-44). Оба ученика непременно должны были всерьез прочувствовать идущее от интерпретаций И. И. Винкельмана представление об особенной связи немецкого духа с греческим и о том, что возрождение всего истинно греческого — удел именно германской науки и искусства. Даже сознательно вступая в оппозицию со взглядами Винкельмана (здесь достаточно привести знаменитую цитату из “Мыслей о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре”, подытоживающую рассуждение о статуе Лаокоона: “Глубины моря всегда спокойны, какой бы бурной ни сделалась поверхность”, — J. J. Winckelmann. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der

Malerei und Bildhauerkunst. Stuttgart 1969, S. 20), Ницше продолжает двигаться по пути, отмеченному винкельмановскими межевыми столбами: только так можем мы понять брошенную en passant реплику в 23-й главе "Рождения трагедии": "К такому состоянию поразительно близко подошли теперь и мы, — со времен нового пробуждения александрийско-римской древности в XV столетии, после долгого, с трудом поддающегося описанию интермеццо", — итак, итальянский, а затем и европейский Ренессанс XV-XVI веков — это воскрешение древности только римской, в лучшем случае — александрийско-римской; вызвать из забвения образ подлинной Греции — дело Германии. Влияние Винкельмана на последующую немецкую культуру и науку неоспоримо; в значительной степени именно им объясняется характер веймарского классицизма Шиллера и Гете, направление эстетических и философских исканий Лессинга и Гердера и, наконец, романтическая реакция, рупором которой стал в первую очередь Фридрих Шлегель. Насколько трудно понять тон и характер рассуждений в "Рождении трагедии" с точки зрения критериев, приложимых к стандартной филологической научной работе, настолько же естественна интонация Ницше, если иметь в виду, что он ставит свою книгу в один ряд с великими немецкими книгами об античности и, шире, об искусстве и поэзии вообще, — с произведениями Винкельмана, Лессинга и Шиллера. Один из парадоксов первоначальной судьбы "Рождения трагедии" объясняется тем, что в эпоху, сопровождавшую его возникновение, так *уже* не писали — тем более не писали так профессора классической филологии. Виламовиц тоже отдал свою дань вере в особое "греческое" предназначение Германии: помимо переживания ученой профессии как дела первой национальной и государственной необходимости, это сказалось в выборе для "Филологии будущего" "прогрессивных" орфографических рекомендаций, данных по побуждению сходных же верований Якобом Гриммом в знаменитом "Словаре" (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd 1-16. Leipzig 1854-1960). Не только написание существительных со строчной буквы, делающее немецкий текст таким непривычным для глаза (в этом Виламовиц оказался далеко не оди-

нок; компанию ему составил, в числе других, один из будущих его оппонентов поэт Стефан Георге, — см. Ulrich K. Goldsmith. Wilamowitz and the *Georgekreis*: New Documents. Wilamowitz nach 50 Jahren, hrsg. Von W. M. Calder III, H. Flashar u. Th. Lindken. Darmstadt 1985, 583-612), но прежде всего подчеркнуто греческая орфография греческих имен (Гераклейт, Сейлен и т. п.), принятая в пику традиционным их вариантам, заимствованным через латинское посредство (Heraklit и проч.), вызвала ядовитые насмешки со стороны Вагнера и Роде, тем более эффективные, что в передаче имен вообще весьма трудно соблюсти последовательность. Эти особенности написания заботливо сохранены переводчиком в русском тексте.

В 1864 г. Ницше поступил в Боннский университет для изучения классической филологии. Самыми выдающимися его учителями среди боннских профессоров были Отто Ян и Фридрих Ричль, однако вскоре между ними вспыхнула жестокая ссора по поводу предполагаемого назначения на профессорскую должность в Геттингене немолодого уже Германа Зауппе (см., в частности, W. M. Calder III. The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: New Documents and a Reappraisal. Nietzsche-Studien 12 (1983), 234); этот раздор в конце концов привел к перемещению Ричля в Лейпциг (1865), куда тем временем перебрался и Ницше, и к тяжелому заболеванию Яна. В 1867 г. в Боннский университет поступил также Виламовиц, остававшийся учеником Яна вплоть до смерти последнего в 1869 г., когда Виламовиц переезжает в Берлин. Эта привязанность, вольная или невольная, к двум враждующим профессорам, также словно подталкивала двух молодых людей к открытой схватке. Оба учителя, Ричль и Ян, принадлежали к доминирующему течению в классической филологии, моделировавшему себя по возможности по образцу точной науки и основанному прежде всего на методах критики текста. О приверженности именно такой филологии наглядно говорят ссылки в тексте "Филологии будущего" на имена двух виднейших ее представителей — Готфрида Германа и Карла Лахмана, а особенно уверенность, с какой эти имена в качестве эталона научности противопоставляются несколько сомнительным име-

нам Георга Фридриха Крейцера и Карла Отфрида Мюллера. Когда затем в "Лжефилологии" Эрвин Роде поднимает имена Мюллера и Фр. Г. Велькера на щит в своей атаке на филологическое "невежество" Виламовица, он тем самым свидетельствует о большей академической независимости своего подзащитного и более быстрой его зрелости, нежели у Виламовица. Впоследствии Виламовиц в своей "Истории классической филологии" (Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff. Geschichte der Philologie. Leipzig 1921) сам признавал, что в филологии XIX века большинство плодотворных импульсов уже приходили в эту науку извне, а по свидетельству Эрнста Говальда (E. Howald. Nietzsche und die klassische Philologie. Gotha 1920, S. 25) он и в отношении той старой полемики через много лет готов был согласиться с мыслью последнего о "столкновении между двумя внутринаучными направлениями", из которых второе направление, или, как его еще было предложено называть, "побочное течение" (см. Mansfeld, Op. cit. 43), представлено было в первую очередь именно перечисленными выше неортодоксальными фигурами. Виламовиц был достаточно осторожен, чтобы среди предтеч Ницше выделить прежде всего Крейцера, всеобъемлющее символическое учение которого было обречено на скорую смерть из-за крайней своей схоластичности; но Роде в качестве научной опоры для своего друга безошибочно выделил именно историков религии — Мюллера и Велькера, практически выстроив совершенно верную схему противостояния: Мюллер и Велькер за спиной у Ницше, Герман и Лахман — у Виламовица. Видимо, Виламовиц немедленно осознал потенциальную верность и опасность для себя данного тезиса, чем и объясняется особенная "куртуазность" его ссылок на имя Велькера во втором выпуске памфлета. На склоне лет (в 1928 г.) в лишь недавно ставшей достоянием общественности маленькой автобиографии, написанной по-латыни (W. M. Calder III. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: An Unpublished Latin Autobiography. Antike und Abendland 27 (1981), 34-58), Виламовиц прямо заявил о том, что главными влияниями, испытанными им в жизни, стали Лессинг, Гете и Велькер. Герман и Лахман были преподнесены ему в качестве величайших авторитетов его учителями, но

с годами он научился ценить их меньше, нежели Августа Бёка и К. О. Мюллера, с трудами которых он сумел познакомиться уже после завершения образования. Все сказанное гораздо более ясным делает ответ на вопрос, почему концепция генезиса трагедии, предложенная в конце концов Виламовицем, за исключением большего внимания к согласию между историческими деталями, во многом сходится с прозрениями Ницше; особенная же близость связывает с "Рождением трагедии" постановку ключевых проблем греческой религии в последней книге Виламовица, "Der Glaube der Hellenen".

Подведем промежуточный итог. Виламовиц, писавший "Филологию будущего", был еще очень незрелым мыслителем и ученым, что, впрочем, он с готовностью признал в своих "Воспоминаниях". Он мало что мог противопоставить ходу ницшевских рассуждений, кроме обширной эрудиции, далеко не во всем еще критически осмысленной. Однако способность к развитию была одной из главных черт этой примечательной личности, которую никак не упрекнешь в отсутствии чуткости к разумным и новым импульсам, откуда бы они ни исходили. Почему же тогда Виламовиц навсегда остался уверен, что, выступив против "Рождения трагедии", он при всех ошибках и издержках по существу дела был совершенно прав? Ответ на этот вопрос, несомненно, связан с тем водоразделом, где гениальная интуиция, как бы мало она ни была подкреплена фактами, готова подчиниться целям исторического исследования, — а именно это и только это для Виламовица могло быть синонимом научного поиска, — или же, напротив, исторические факты поступают в подчинение интуиции и теории; иными словами, речь идет о рубеже между позитивной наукой и философией, готовой встать на те радикально новые пути, которые предначертал ей Ницше. Нечего и говорить, что последнего Виламовиц не мог принять никогда.

В Лейпциге филологическое развитие Ницше шло своим чередом. В семинаре Ричля он быстро обратил на себя внимание вначале докладом об истории составления Феогнидовского корпуса, который после переработки был благополучно опубликован, а затем и другими работами,

прежде всего серией статей об источниках Диогена Лаэрция. Несмотря на то, что после истории с публикацией "Рождения трагедии" эти исследования редко удостаивались серьезного внимания филологов (срв. достаточно пренебрежительную оценку их в "Воспоминаниях" Виламовица), недавний непредвзятый анализ, выполненный видным филологом и историком философии (Jonathan Barnes. In: Nietzsche-Studien 15 (1986), 7—40), показывает полную справедливость присвоения Ницше за них докторского звания, так возмутившего Виламовица. Активная научная деятельность послужила причиной знаменитой рекомендации на замещение профессуры по классической филологии в Базельском университете, которую Ричль дал двадцатичетырехлетнему Ницше. Благодаря энергичной поддержке авторитетного учителя невиданное назначение состоялось, и Ницше получил почти неограниченную свободу высказывания в студенческой аудитории, которой он не замедлил воспользоваться.

Здесь нет никакой возможности останавливаться на вопросе о соотношении теории происхождения трагедии, предложенной Ницше, с теорией Аристотеля, равно как и на многочисленных позднейших интерпретациях той и другой концепции. Ограничимся несколькими словами о возможных истоках той самой двойной аполлинически-дионисийской модели, которую Ницше подводит под общеизвестные факты и с которой никогда не согласился бы Виламовиц. В студенческие годы в Лейпциге происходит знакомство Ницше с главной книгой Шопенгауэра, быстро переросшее в самое энергичное увлечение. Достаточно очевидно, что прямо использованное Ницше ключевое противопоставление философии Шопенгауэра между волей и представлением (реальностью и иллюзией, единством и индивидуацией) дало серьезный импульс построениям молодого профессора. Столь же ясна и роль шиллеровской пары — поэзии наивной и сентиментальной, о чем Ницше пишет с тою же откровенностью. Гораздо меньше известно о возможном влиянии на Ницше Гёльдерлина, к которому он испытывал особую привязанность с юных лет. Не говоря уже о предчувствии темной стороны греческой культуры, которое, правда, заметно только в последнем произведении Гёль-

дерлина — неоконченной трагедии "Эмпедокл", в одном из его писем речь прямо заходит о противопоставлении аполлинического и юнонов-ского (Fr. Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgart 1846-. Bd VI, 426; подробный анализ см. в книге M. S. Silk & J. P. Stern. Nietzsche on Tragedy. Cambridge 1981, 210): греческая культура представляет собой гармонический синтез аполлоновского "небесного огня" и "западной юнонов-ской трезвости". Несмотря на редкость данного источника, Ницше вполне мог быть с ним знаком. Наконец, еще одной силой, повлиявшей на Ницше, было, как и во многих других отношениях в тот период, его стремительное сближе-ние с Вагнером. Статьи и заметки последнего с несомненностью несут отпечаток разговоров с Ницше о проблемах аполлинического и дионисийского; свою роль могла сыграть и висевшая в его кабинете акварель Бонавентуры Дженелли, изображавшая Вакха в сопровождении Муз, — неслучайно Роде в своей отповеди Виламовицу так подробно говорит об этой картине, чем, судя по второму выпуску "Филологии будущего", не-сколько ставит Виламовица в тупик. При всех обстоятельствах ни один из перечисленных источников не мог служить исчерпывающим образ-цом для "Рождения трагедии", ибо ни одному из них не известно даль-нейшее ключевое противопоставление Ницше — Диониса Сократу.

Заглавие

Предлагаемая вниманию читателей публикация сохраняет заголовки и порядок их следования таким, каков он был в итоговом для Ницше пере-издании 1886 г., для которого автор специально написал "Опыт самокри-тики", так отчетливо расставляющий акценты в первом его сочинении. Общее название, предпосланное всей книге, звучало как "Рождение тра-гедии, или Эллинство и пессимизм" (Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus), однако текст основных глав, напечатан-ных после "Опыта", по-прежнему сохранял старый заголовок: "Рожде-

ние трагедии из духа музыки" (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik). Несомненно, что в изменении заглавия всей книги ведущую роль сыграл свершившийся к тому моменту разрыв с Вагнером, чьим влиянием на Ницше прежде всего объясняется само появление "духа музыки". Однако авторская честность Ницше и нежелание его перекраивать картину собственного прошлого побудили его оставить старый текст с прежним названием. Читая публикуемый здесь перевод А. В. Михайлова, необходимо учитывать, что переводчик в своем русском тексте поступает в чем-то более последовательно, чем автор: за основу перевода принят текст оригинального издания 1872 года, тогда как разночтения, появившиеся в изданиях 1874 и 1878 г., оговариваются в примечаниях. Старые русские переводы во всем воспроизводили немецкое издание 1886 г., где в силу чисто технических причин использован был текст издания 1874 г., слегка отредактированный автором.

Опыт самокритики

3

с. 53. *profanum vulgus* — ставшая крылатой строка из оды Горация (Od. III, 1, 1-4, пер. З. Н. Морозкиной):

> Противна *черни* мне, *таинствам чуждая*!
> Уста сомкните! Ныне, служитель муз,
> Еще неслыханные песни
> Девам и юношам запеваю.

с. 53. *"неведомого бога"* — культ "неведомого бога" (или богов) засвидетельствован в Афинах (в частности, Павсаний упоминает об алтарях "неведомых богов" — во множественном числе (1. 1, 4)). Ап. Павел в своей проповеди к афинянам (Деяния апостолов 17.23) утверждает, что, по-

клоняясь "неведомому богу", они, сами того не ведая, поклонялись богу, проповедуемому апостолами. По последним данным, в большинстве случаев эта анонимность носит табуирующий характер, и скрываются за ней богини мщения — Эринии (A. Henrichs. Anonymity and Polarity: Nameless Gods and Nameless Altars at the Areopagos, in: Illinois Classical Studies 19 (1994), 27-58.

4

с. 54. *Перикл (Фукидид)* — "История", II 38 (пер. Ф. Г. Мищенко — С. А. Жебелева под ред. М. Л. Гаспарова): "Ежегодными нашими состязаниями и жертвоприношениями мы даем душе многообразное отдохновение от трудов, равно как и благолепие домашнего уюта повседневною приятностью своею отгоняет уныние". Хотя этот отрывок из Надгробной речи, как кажется, в самом деле свидетельствует о настроении, которое сегодня мы могли бы именовать пессимистическим, ему очевидно противоречит сказанное здесь же чуть ниже (43): "Не щадить своей жизни — это удел не злополучных и отчаявшихся, а скорее тех, кому грозит перемена в жизни к худшему и кому от поражения перемена эта всего заметнее. Ведь для человека гордого унижение в трусости больней, чем смерть, ибо смерть нечувствительна, когда на нее идут с твердостью и с надеждой на общее благо".

с. 55. *словами Платона* — имеется в виду даруемое богами "безумие" (или "неистовство", от греч. mania), которое Платон сближает с поэтическим вдохновением и считает необходимым для творчества, — например, в диалоге "Федр" (пер. А.Н. Егунова) "величайшие для нас блага возникают из неистовства, правда, когда оно уделяется нам как божий дар"; эти блага суть: (1) прекраснейшее искусство прорицания, (2) неистовство как необходимое состояние перед очищением и посвящением в таинства, (3) поэтическое неистовство, посылаемое Музами (244a - 245a).

7.

с. 61. *"жить решительно"*— цитата из стихотворения Гете Generalbeichte (что можно приблизительно перевести как "Полная", или "Исчерпывающая исповедь"); процитированные слова (resolut zu leben) представляют собой немецкий парафраз знаменитой формулы Пьетро из Ареццо "il vivere risolutamente".

с. 61. *неужли же томительнейшей силой* — Гете, "Фауст", II 7438-7439.

Рождение трагедии из духа музыки

1.

с. 65. *в греческом искусстве существует стилистическая противоположность* — здесь и далее, на всем протяжении собственно "Рождения трагедии", А. В. Михайлов, как было отмечено выше, основывает свой перевод на тексте первого издания 1872 г. (разночтения отражены в KSA 7, Fr. 179). В дальнейших изданиях, в том числе и в издании 1886 г. (Die Geburt der Tragudie. Oder: Griechentum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik), текст которого молчаливо признается стандартным и традиционно кладется в основу переизданий и переводов, в том числе и перевода Рачинского, с начала фразы и до конца абзаца читаем следующее (цит. по изд. К. А. Свасьяна; немецкий оригинал — по KSA 14/45):

> С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов — аполлоническим — и

непластическим искусством музыки — искусством Диониса; эти два столь различных стремления действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко все новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только повидимому соединенных общим словом “искусство”; пока наконец чудодейственным метафизическим актом эллинской “воли” они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут наконец столь же дионисического, сколь и аполлонического произведения искусства — аттической трагедии.

с. 66. *согласно представлению Лукреция* — “О природе вещей” V 1161—82 (пер. Ф. А. Петровского):

Ну, а причину того, что богов почитанье в народах
Распространилось везде, города алтарями наполнив,
И учредился обряд торжественных богослужений,
Ныне в особых местах, совершаемых в случаях важных,
Также откуда теперь еще в смертных внедрен этот ужас,
Что воздвигает богам всё новые капища всюду
На протяженьи земли и по праздникам их наполняет, —
Всё это здесь объяснить не составит больших затруднений.
Дело ведь в том, что уже и тогда поколениям смертных
Дивные лики богов случалось и бодрствуя видеть
Иль еще чаще во сне изумляться их мощному стану.
Чувства тогда приписали богам, потому что, казалось,
Телодвиженья они совершали и гордые речи,
Шедшие к их красоте лучезарной и силе, вещали.
Вечной считалась их жизнь, потому что всегда неизменным
Лик оставался у них и всё тем же являлся их образ;
И тем не менее мощь почиталась их столь непомерной,
Что одолеть никакой невозможно, казалось, их силой.

И потому несравненным богов полагали блаженство,
Что не тревожит из них ни единого страх перед смертью.
И в сновиденьях еще представлялося людям, что боги
Много великих чудес совершают без всяких усилий.

с. 66. *в сновидении эллин-поэт познавал на опыте* — с этих слов и до конца абзаца — снова выбор в пользу первого издания; текст дальнейших изданий, в переводе Рачинского, звучит так (цит. по изд. К. А. Свасьяна):

... и эллинский поэт, спрошенный о тайне поэтических зачатий, также вспомнил бы обо сне и дал бы поучение, сходное с тем, которое Ганс Сакс дает в "Мейстерзингерах" (Акт 3, сц. 2, пер. К. А. Свасьяна):

Мой друг, поэты рождены,
Чтоб толковать свои же сны.
Все то, чем грезим мы в мечтах,
Раскрыто перед нами в снах:
И толк искуснейших стихов
Лишь в толкованье вещих снов.

с. 66. *Фридрих Геббель* (Hebbel, 1813-1863) — драматический и лирический поэт, эпиграммы которого весьма часто цитируются в набросках и фрагментах Ницше, относящихся к периоду работы над "Рождением трагедии".

с. 66. *Если же ощущение кажимости исчезает без следа* — отсюда и до слов "не одни только приятные и дружелюбные образы испытываем мы с той самой всеразумительностью" у Михайлова перевод по первому изданию; более поздний текст в переводе Рачинского (немецкий оригинал по KSA 7/ 46):

Философски настроенный человек имеет даже предчувствие, что и под этой действительностью, в которой мы живем и суще-

ствуем, лежит скрытая, вторая действительность, во всем отличная, и что, следовательно, и первая есть иллюзия; а Шопенгауэр прямо считает тот дар, по которому человеку и люди, и все вещи представляются временами только фантомами и грезами, признаком философского дарования. Но как философ относится к действительности бытия, так художественно восприимчивый человек относится к действительности снов; он охотно и зорко всматривается в них: ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни. И не одни только приятные, ласкающие образы являются ему в такой ясной простоте и понятности...

В рукописи А. В. Михайлова сохранились наброски к переводу этого варианта, которые можно прочитать следующим образом:

У человека философствующего есть даже предчувствие, что и за той действительностью, в какой мы живем и существуем, под нею, еще скрывается совсем другая действительность, так что и сама наша первая [?] — всего лишь кажимость, и Шопенгауэр даже считает признаком способности к философствованию дар видеть по временам и в людях, и во всех вещах не более, как сны и призраки. Но каково отношение между философом и реальностью существования, таково и между человеком художественно чутким и действительностью сновидения; такой человек охотно и внимательно всматривается в те образы, по которым толкует для себя жизнь, к тем событиям, по которым готовит он ее, упражняется к жизни. Не только приятные и дружелюбные образы испытывает он на себе с такой всевразумительностью, но и все суровые...

с. 67. *вся "божественная комедия" жизни, вместе с Inferno, проходит мимо нас* — в более поздних изданиях, в согласии с контекстом, первое лицо в этом месте и в дальнейшем заменяется на третье: "мимо него" (zieht an ihm vorbei).

с. 67. *вспоминаю, как среди всех ужасов* — вариант более новых редакций (в сохранившемся переводе А. В. Михайлова): “и, быть может, кто-нибудь, как и я, вспомнит, как...”

с. 67. *Аполлон, бог сновидений, вместе с тем и бог прорицаний и искусств* — вариант позднейших редакций (перевод А. В. М.): “Аполлон, бог всякой ваяющей образ силы (aller bildnerischen Kräfte), — это одновременно и бог-прорицатель...”

с. 67. *по корню своего имени он — сияющее божество света* — имеются в виду эпитеты Аполлона: Феб (греч. φοῖβος “сияющий, блестящий, чистый”) и Ликийский (одна из возможных этимологий указывает на корень *luc-, срв. лат. lux “свет”).

с. 67. *мира сновидений* (Traumwelt) — текст первой редакции; позднее заменен на “внутреннего мира фантазии” (inneren Phantasie-Welt).

с. 67. *благодаря которым жизнь обретает ценность и будущее становится настоящим* (die Zukunft zur Gegenwart) — первая редакция; новый текст (перевод А. В. М.): “жизнь становится и возможной, и достойной того, чтобы жить (lebenswerth gemacht wird)”.

с. 68. *иначе кажимость начнет не только вводить в заблуждение* — новая редакция (А. В. М.) “начнет обманывать нас, подобно самой неуклюжей действительности (als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde)”.

с. 68. *Его глаз... “солнцеподобен”* (sonnenhaft) — срв. Гете, Zahme Xenien III: “Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könnt es nie erblicken” (“Если бы глаз не был солнцеподобен, он не мог бы глядеть на Солнце”).

с. 68. *наш великий Шопенгауэр* — в дальнейших изданиях без “наш великий”; “Мир как воля и представление” цитируется у Ницше по Третьему изданию 1859 г.

с. 68. *доверившись утлому суденышку своему* — античный образ, восходящий, вероятно, к древней пословице и введенный в литературу Аратом ("Явления" 295-299):

> Круглый год непрестанно кипит под кормилами море:
> Словно нырливые чайки, нередко одну только воду
> С наших судов мы видим вокруг; мы ищем глазами
> Берег — но как далеко о него разбиваются волны!
> Тонкой доскою тогда отгорожены мы от могилы.

Он вызвал многочисленные подражания у последующих авторов, например, срв. у Сенеки ("Медея", 306-308), Ювенала ("Сатиры" XII, 57-59). См. также Диогена Лаэрция (I, 8, 103), Овидия ("Любовные элегии" II, 11, 25), Диона Хрисостома ("Речи", 64 II, 331), Сенеку Старшего ("Контроверсии" III).

с. 69. *наркотического питья* — скорее всего, имеется в виду индоиранский культ божественного напитка, вызывающего экстаз и дарующего бессмертие, мудрость и силу для подвигов ("сома" в древнеиндийской мифологии, "хаома" в иранской). Авестийский ритуал приготовления напитка "хаома", по-видимому, опирается на миф о расчленении божества Хаома другими богами и приготовлении из его растертого тела питья, преодолевающего смерть. Этот священный сок символизирует явление в мир Заратуштры, который посвящает хаоме особый гимн ("Ясна" 9).

с. 69. *Неразумно отворачиваться от таких явлений* (ist nicht rathsam... abzuwenden) — редакция первого издания; в дальнейших (А. В. М. с дополнениями) читаем: "Есть люди, которые <, из-за недостатка опыта или из тупости,> с насмешками или с сожалением отворачиваются..."

с. 69. *тем самым дают понять: они "здоровы"* — начиная с этого места и до конца абзаца в позднейших изданиях следующий текст (перевод А. В. М.):

> ...“здоровы”; бедняки и не подозревают, что за бледная немочь, что за призрачность эта их “здоровая” жизнь, — стоит только прошуметь рядом с ними всей пылкости [?] дионисийской толпы.

Примечателен и, пожалуй, превосходит своей яркостью и точностью наброски Михайлова перевод, который этому отрывку дает Г. А. Рачинский (цит. по редакции К. А. Свасьяна):

> бедные, они и не подозревают, какая мертвецкая бледность почиет на этом их “здоровье”, как призрачно оно выглядит, когда мимо него вихрем проносится пламенная жизнь дионисических безумцев (wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust).

с. 69. *как только подобный “Мастер Основа” внезапно предстает перед ними* — персонаж комедии Шекспира “Сон в летнюю ночь” (1596 г.), которого потом в своей отповеди Виламовицу вспомнит и Э. Роде. Сочетание “Мастер Основа” в русском языке звучит как германизм, видимо, сознательно сохраненный А. В. Михайловым в его переводе. В немецких переводах Шекспира так (Meister Zettel) передается наименование Bottom, a weaver (Основа, ткач) из оригинального списка действующих лиц. Среди других эпонимичных ремесленников, по сюжету пьесы занятых в “художественной самодеятельности”, Основа у Шекспира появляется, вероятно, ради игры слов в следующей реплике, произносимой к концу действия комедии (речь идет о намерении написать балладу о мнимом сне с превращениями, пережитом Основой): It shall be call'd ‘Bottom's Dream,’ because it hath no bottom (“она будет называться «Сном Основы», потому что в ней нет основы”). Вполне вероятно, что Ницше здесь держит в уме все эти коннотации данного образа.

с. 70. *“наглой модой”* — срв. Шиллер, An die Freude, 5-6: Deine Zauber binden wieder, Was die Mode streng geteilt; Ницше, разумеется, скорее имеет в виду Бетховена, а не непосредственно Шиллера; тот факт, что Бетхо-

вен в претворенных в финал 9-й Симфонии отрывках из "Оды к радости" перераспределил стихи между хоровыми и сольными партиями (так что цитируемое место, в отличие от указания Шиллера, поет также и хор), не остался незамеченным для Вагнера, а вслед за ним — и для Ницше (R. Wagner. Beethoven. Leipzig 1870, S 68-73; книга имелась в библиотеке Ницше и внимательно им изучалась — см. KSA 14/46).

с. 70. *"Ниц падете, миллионы?"* — "Ода к радости", 33; в позднейших изданиях Ницше добавляет и следующую строку (перевод А. В. М.): "Чуешь ли творца, о мир?"

2.

с. 71. *"подражанием природе"* — имеется в виду аристотелевское учение о "подражании действительности", составляющем сущность музыки: "Ритм и мелодия содержат в себе более всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и воздержности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств... Привычка же испытывать огорчение или радость при восприятии того, что подражает действительности, ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с действительностью" ("Политика" 1340 a 19-25; пер. С. А. Жебелева), а также слова Аристотеля о поэтическом искусстве как подражании (mimesis; см., например, "Поэтика" 1447 a 14-16: "сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, — все это в целом не что иное как подражания" (пер. М.Л. Гаспарова)).

с. 72. *бородатый козлоногий сатир* (bocksbeinige Satyr) — в дальнейших изданиях эта формула получает следующее распространение (перевод А. В. М.): "бородатый сатир, имя и атрибуты которого ссудил ему козел". Об атрибутах сатира см. комментарий к соответствующему месту из пер-

вого памфлета Виламовица, где он язвит по поводу неумения Ницше отличить сатира от Силена и Пана.

с. 73. *по сравнению с вавилонскими сакеями* — Сакеи — оргиастический вавилонский праздник, участники которого, "одетые в скифскую одежду... пьют и непристойно заигрывают друг с другом и с пирующими вместе с ними женщинами" (Страбон, "География", 11, 8; пер. Г. А. Стратановского); по сообщению Афинея (XIV, 44), во время сакей "рабы повелевали господами, причем одного из рабов выводили из дома облаченным в одежды, похожие на царские" (срв. с римскими сатурналиями).

с. 74. *Если музыка и была уже известна* (Wenn die Musik bereits... bekannt war) — текст первого издания; в последующих редакциях после слова Musik добавлено наречие scheinbar, что дает перевод (А. В. М.): "Если музыка кажущимся образом и была..."; перевод Рачинского в этом месте расплывчат (по-видимому, намеренно) и неточен: "Если музыка отчасти и была уже знакома ему..."

с. 74. *потрясающая мощь звучания и ни с чем не сравнимый мир гармонии* — в последовавших за первым изданиях книги после слов "мощь звучания" (Gewalt des Tones) вставлено: "непрерывный поток мелоса" (der einheitliche Strom des Melos), чем создается исчерпывающее перечисление трех традиционных составляющих музыки.

3.

с. 75. *на крыше и фронтоне здания* — текст первого издания; в более поздних — "на фронтонах" (Giebeln); см. полемику по поводу этого места в памфлетах Виламовица и Роде.

с. 75. *украшают фризы и стены* (Fries und Wände desselben) — в последствии просто "фризы" (seine Friese).

с. 76. *Силеном* — Ницше вряд ли мог не иметь здесь в виду, что Силен, помимо прочего, — это еще и личина Сократа; срв. слова Алкивиада о Сократе в платоновском "Пире" (пер. С. К. Апта): "Более всего, по-моему, он похож на тех силенов, какие бывают в мастерских ваятелей и которых художники изображают с какой-нибудь дудкой или флейтой в руках. Если раскрыть такого силена, то внутри у него оказываются изваяния богов" (215 b). Сравнение развивается дальше, и подобно тому, как безобразная личина скрывает за собой божественно прекрасную душу, обнаруживается, что сократовский рационализм таит в себе безумие экстаза: флейта сатира Марсия обладала завораживающей силой, доводя слушавших ее до неистовства; по мнению Алкивиада, Сократ достигает "того же самого без всяких инструментов, одними речами" (215 c).

с. 77. *Горгоны и Медузы* — в позднейших изданиях эта ступень в перечислении опущена; см. язвительные замечания Виламовица и ответ Роде.

с. 77. *тяжелодумы-этруски* — см. комментарий к этому месту в тексте первого памфлета Виламовица и реакцию Роде на этот комментарий.

с. 77. *все это преодолевалось греками* (wurde von den Griechen... überwunden) — в более поздних изданиях добавлены слова fortwährend von Neuem, что дает перевод (А. В. М.): "все это постоянно все снова и снова преодолевалось".

с. 77. *столь чутко-впечатлительный* (unendlich sensible) — текст первого издания; впоследствии заменено на so ungestüm begehrende: "столь бурно вожделеющий" (А. В. М.).

с. 78. *плач об Ахилле недолговечном, и о смене рода человеческого, растущего и опадающего как листва, и о гибели героического века* — имеются в виду хорошо известные гомеровские мотивы, например ("Илиада" 6, 146-149):

Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков:
Ветер одни по земле развевает, другие дубрава,
Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают;
Так человеки: сии нарождаются, те погибают.

См. также оплакивание судьбы Ахилла (Илиада 18, 86-90; 94-96; 463-466); сетования Ахилла на свою участь в загробном мире (Одиссея 11, 481-491); воспоминание о древних героях (Одиссея 8, 223-225: "Спорить они и с богами в искусстве своем не страшились").

с. 78. *Ах, сколь же редко* — в позднейших изданиях восклицательная частица заменена на противительный союз (aber).

4.

с. 80. *Аполлона, толкователя снов* — По большей части истолкования снов практиковались в святилищах богов-сыновей Аполлона, таких как Асклепий (где истолкование сна больного ложилось в основу его дальнейшего лечения). Сны могли поведать о будущем, но могли и обмануть, — в одной из дельфийских храмовых легенд характер оракулов Аполлона скорее противополагается характеру сновидений: первоначально в Дельфах был оракул Фемиды, охраняемый драконом Пифоном. После того, как Аполлон убил дракона и завладел оракулом, Фемида породила сновидения и посылала их гадающим о будущем; однако Зевс по просьбе Аполлона лишил сны достоверности и передал все полномочия и всю определенность оракулов Аполлону (Еврипид "Ифигения в Тавриде. 1260-1282 (пер. И. Ф. Анненского):

С тех пор, как там, сын Латоны,
От прорицалищ святых
Дочь отрешил ты широкогрудой
Земли Фемиду —

Сонных видений дружину туманную
Мать породила: былое, грядущее
Она в пещерах темных
Гадателям в ночи
Показывает спящим —
Из ненависти к Фебу,
Зачем отнять дерзнул он
У дочери вещанья. <...>
Царь кудрями встряхнул Зевес:
Вещания ночные он
Рассеял — больше нет
Вещаньям достоверности
Души, объятой дремою,
И Локсий вновь приял
Почет средь храма людного,
А человек гадающий
Уверенность обрел...

Срв. также комментарий Виламовица об “Аполлоне, толкователе снов” в его первом памфлете.

с. 81. *его “Пресуществления”* (seiner Transfiguration) — речь идет о последнем, неоконченном произведении Рафаэля, по-русски традиционно именуемом “Преображение Господне” (Ватиканская галерея), в котором, между прочим, руке самого художника принадлежит только верхняя половина, а нижняя исполнена после его смерти Джулио Романо, хотя композиция в целом задумана, конечно, Рафаэлем. Немецкий язык пользуется латинским названием (transfiguratio, калька с греческого μεταμόρφωσις), адекватной передачей которого по-русски служит именно слово “Преображение”. Термин “Пресуществление” относится к литургической практике и означает способ пребывания тела и крови Христовой в таинстве евхаристии; он представляет собой калькированный пе-

ревод с греческого μετουσίωσις, лат. transsubstantiatio. С точки зрения жанровой эволюции двойственность "Преображения" Рафаэля объясняется прежде всего стремлением выйти за пределы классического стиля Высокого Ренессанса, введением второго, параллельного сюжета представив основное событие картины в субъективном преломлении чувств его свидетелей (см. например Б. Р. Виппер. Итальянский Ренессанс. XIII-XVI века. М., 1977, с. 121-122).

с. 81. *самые возвышенные жесты Аполлона* (erhabensten Gebärden) — в последующих изданиях Ницше убрал превосходную степень определения.

с. 82. *"Познай себя" — и: "Не слишком!"* — Наиболее известные из изречений, высеченных в Дельфийском святилище Аполлона. По преданию, излагаемому Платоном в "Протагоре" (343 a8 - b3), они были посвящены Аполлону семью греческими мудрецами. Автором первого изречения античные источники чаще всего называют Хилона, реже — Фалеса или других мудрецов; по другим версиям эти слова принадлежат жрице Аполлона — пифии (Аристотель, "О философии", фр. 3 Ross) или самому Аполлону (Стобей 3, 21, 26); второе изречение приписывается Солону (Диоген Лаэрций, 1, 63).

с. 83. *противясь титанически-варварскому дионисийству* (Dionysusthum) — текст первого издания; в дальнейшем — "сущности дионисийского" (Wesen des Dionysischen).

с. 83. *царили над эллинской сущностью в своих* — в последующих изданиях дополнено: "во все новых своих..." (immer neuen).

с. 84. *распадается на четыре обширных художественных периода* (Kunstperioden) — в дальнейших изданиях заменено на "четыре... ступени" (Kunststufen).

5.

с. 84. *дает о себе знать эта пульсирующая точка жизни* (springende Lebenspunkt) — *та, что возвысится* (steigert) *впоследствии до трагедии* — текст первого издания, замененный впоследствии соответственно на "этот новый зародыш" (neue Keim) и "разовьется" (entwickelt)

с. 84. *Гомера и Архилоха, помещая рядом друг с другом на рельефах, геммах и т. д.* — вероятно, Ницше имеет в виду двойную гемму из Ватиканского музея (Galleria Geografica), о которой он упоминает в заметках о греческой лирике 1869 года. В настоящее время принято считать, что на ней изображен не Архилох (как определил Висконти в 1808), а Эсхил. Примечательно, что Висконти сопроводил свою атрибуцию комментарием, предвосхищающим мысль Ницше: Гомер изобрел эпос, а Архилох считался в древности отцом лирики, и хотя "он, в действительности, не был изобретателем драматической поэзии, ... в нем усматривали ее исток", помимо прочего, и из-за его опытов в хоровой лирике. Неизвестно, был ли Ницше непосредственно знаком с этим замечанием Висконти.

с. 85. *самим дельфийским оракулом* — очевидно, имеется в виду предание об оракуле, якобы данном пифией некоему Калонду, по прозвищу Коракс (Ворон), убившему Архилоха в одном из сражений, что им убит "священный служитель муз" (Plut. De sera numinis vindicta, 560 E; срв. idem, Numa 4, 6; Euseb. Praep. 33, 7-10 (где имя убийцы Архий); Суда (s. v.)).

с. 86. *"Чувство ... поэтическая идея"* — письмо Шиллера к Гете от 18.03.1796.

с. 86. *музыку, которую мы назвали повторением мира* — текст первого издания, категоричность которого Ницше в дальнейшем несколько смягчил: "...если только таковая по праву была названа..."

с. 87. *перед нами Дионис и Менады... в своих "Вакханках" Еврипид описывает такой сон* — соответствующий текст Еврипида (668-677) и замечания Виламовица см. в примечании 18 в первом памфлете, а также в комментариях к этому месту.

6.

с. 91. *Об Архилохе греческая история повествует нам* — так в первом издании; в дальнейшем заменено на: "В отношении Архилоха ученые изыскания обнаружили..."

с. 91. *ввиду такого деяния ему подобает* — в последующих изданиях добавлено: "по общей оценке греков" (in der allgemeinen Schätzung der Griechen); однако срв. всего через несколько строк (KSA 48/31): "по наивной оценке народа мелодия тоже гораздо важнее" (Sie ist auch das bei weitem wichtigere... in der naiven Schätzung des Volkes).

с. 91. *perpetuum vestigium* (лат.) — "вечный след"; возможно, здесь парафраз строк Горация (Epist.2, 1, 159-160): sed in longum tamen aevum manserunt hodieque manent vestigia ruris: "все же остались на долгие годы, / Да и по нынешний день деревни следы остаются" (пер. Н. С. Гинцбурга), тем более, что Гораций также имеет в виду исконную народную поэзию.

с. 92. *"Волшебный рог мальчика"* ("Des Knabes Wunderhorn") — составленный Клеменсом Брентано и Людвигом Ахимом фон Арнимом сборник немецких народных стихов, песен и баллад, собранных ими во время поездок по Германии, а также взятых из старинных книг; издан в 1806—1808 гг.

с. 92. *так, разумеется, и поступали торжественные эпические рапсоды на аполлинийских празднествах во времена Терпандра* — то есть в эпоху, когда

хоровая лирика только стала обретать свою классическую форму. Имя Терпандра, прославленного поэта-кифареда с Лесбоса, ассоциируется с музыкально-поэтической реформой первой трети 7 в. до н. э., целью которой было достижение гармонии между музыкой и словом. Терпандр считается учредителем вседорийского праздника Аполлона Карнейского (676/673 гг. до н. э.), создателем "кифародического нома", когда чисто музыкальная композиция превратилась в словесную, сопровождавшуюся аккомпанементом кифары, а также изобретателем классической семиструнной лиры; ему приписывается разработка богослужебной части гимна, как правило, предварявшего традиционный эпический текст.

с. 93. *между тем (между Гомером и Пиндаром)* — так в первом издании; впоследствии слова "между тем" (dass inzwischen) были удалены, а их расшифровка выведена за скобки.

с. 95. *тогда как глубочайшее ядро* (Kern) *музыки* — впоследствии "ядро" заменено на "смысл" (Sinn).

7.

с. 96. *хор... обязан обозначать* (bedeuten) *народ пред монаршей сферой* — впоследствии заменено на "представлять" (vertreten).

с. 97. *in praxi* — (лат.-греч.) "на деле, на практике".

с. 97. *признавать физическую реальность за фигурами, что движутся по сцене* — с этого места начинает вырисовываться ключевое расхождение трагической теории Ницше с теорией Аристотеля (см. выше). Ницше выстраивает механизм воздействия трагедии через некое "метафизическое утешение", т. е. обретение особого рода экзистенциального знания. Такой механизм требует отгорожения (при помощи хора) действия траге-

дии от обыденной действительности. Аристотель хотя и не предполагает непосредственной физической реальности фигур на сцене в восприятии зрителя, тем не менее в его объяснении механизма трагического воздействия ("Поэтика" 1449 b 24—28) зритель до известной степени входит в прямой контакт с действующими лицами на сцене, отождествляет себя с ними, и только так становится возможным ключевой момент этого воздействия — сострадание. В сравнительно недавнее время дополнительные аргументы (из сопоставления театра с кино) в пользу точки зрения Аристотеля высказал Вальтер Беньямин ("Произведение искусства в эпоху механического воспроизведения"): тогда как в театре аудитория отождествляет себя с актером, смотрящие кино попадают в положение, занятое камерой.

с. 98. *Ох уж эти греки! — вздыхали* (seufzten) *мы* — так в первом издании; в дальнейшем — настоящее время "вздыхаем" (seufzen).

8.

с. 104. *в амфитеатре их зрительного зала* — текст первого издания; в дальнейшем заменено на (А. В. М.): "в поднимающемся концентрическими дугами террасном строении" (bei dem in concentrischen Bogen sich erhebenden Terrasenbau); стоит отметить, что Ницше фактически описывает устройство уже довольно позднего театра, соответствующего эпохе, когда, согласно ему, трагедия уже умерла: в архаическую пору театр представлял собой деревянную конструкцию, в которой места для зрителей располагались прямыми рядами, боковые ряды появились, по-видимому, лишь к концу 5 в. до н. э.

с. 106. *распространяется эндемически* — в последующих изданиях заменено на "эпидемически".

с. 107. *уразуметь греческую трагедию как дионисийский хор, который все снова и снова разряжается аполлинийским миром образов* — следует отметить это место как формальную дефиницию трагедии в сочинении Ницше, с которой интересно было бы сравнить знаменитое позитивистское определение трагедии, как дает его Виламовиц во "Введении в греческую трагедию" (... [отдельно взятая] аттическая трагедия есть обособленное произведение героического эпоса и т. д.).

с. 108. *состоял из одних козлоногих* (bocksbeinigen) *сатиров* — впоследствии текст первого издания был чуть смягчен — до "козлообразных" (bocksartigen) сатиров.

с. 110. *"вечное море, чар череда, жаркая жизнь"* — слова Духа из "Фауста" (505-507); в переводе Б. Л. Пастернака они звучат так:

Я — океан,
И зыбь развитья,
И ткацкий стан
С волшебной нитью,
Где, времени кинув сквозную канву,
Живую одежду я тку божеству.

9.

с. 110. *отбрасываемый на темную стену светлый контур* — в основе метафоры — знаменитая символика пещеры из седьмой книги "Государства" Платона (514a - 517d), согласно которой тени — это явления здешнего мира, несущие в себе лишь слабый отблеск вечного мира идей; здесь Ницше использует этот образ мимоходом, без сколько-нибудь глубокого подтекста.

с. 112. *она дает нам понять, что скорбный герой достигает* — так в первом издании; в дальнейшем эпитет "скорбный" (der traurige) опущен.

с. 113. *коснется мифа, этой статуи Мемнона, возвышенно-ужасной, и вдруг зазвучит она* — в древности одна из двух колоссальных статуй, поставленных на берегу Нила близ египетских Фив, поврежденная землятресением, на заре, когда солнечные лучи начинали нагревать ее поверхность, издавала громкий протяжный звук, похожий на жуткий стон.

с. 113. *дерзкими речами своего Прометея* — цитата из самого знаменитого стихотворения Гете периода "бури и натиска" — "Прометей" (1774), которую А. В. Михайлов поместил в свой текст в известном переводе В. В. Левика.

с. 114. *предчувствие подлинных сумерек богов* — вагнерианская аллюзия.

с. 115. *истинному палладиуму всякой возрастающей культуры* — Палладиум (палладий) — общее название статуй богини Афины-Паллады, считавшихся великими святынями, обладание которыми составляло залог безопасности и благополучия общины (срв. легенду о троянском палладии, который упал с неба и хранился в особом храме; пока палладий был в Трое, город оставался цел и невредим; после того, как он был похищен Одиссеем и Диомедом, Троя пала (версии мифа см. Ovid. Fasti 6. 419—460; Verg. et Serv. Aen. 2. 162-179; Sil. Pun. 13. 36-70). Впоследствии слово "палладий" стало обозначать вообще предмет, вызывающий благоговение и приносящий могущество, славу и счастье.

с. 116. *вот как высказывается Хор ведьм* — Гете, "Фауст", I 3982-3985 (пер. Б. Л.Пастернака).

с. 118. *Вот твой мир! Вот это — мир!* — Гете, "Фауст", I 409 — срв. язвительные замечания Виламовица (в первом памфлете) по поводу этой цитаты.

10.

с. 119. *был растерзан титанами и в таком состоянии почитался как Загрей* — букв. "великий охотник", одна из архаических ипостасей Диониса; Загрею были посвящены орфические таинства (Cic. De nat. deor. III 58).

с. 119. *дионисийское* страдание, *равнозначно превращению в воздух, воду, землю и огонь* — из этих четырех стихий слагался космос большинства греческих рациональных космологий (и параллелью которым, по мысли Ницше, выступают иррациональные космологические мистерии дионисийства, полагающие основой мира кровь и плоть растерзанного Загрея).

с. 120. *прекрасное и искусство как радостная надежда* — так в первом издании; впоследствии — просто "искусство как радостная надежда".

11.

с. 123. *во времена Тиберия греческие матросы* — эту историю передает Плутарх (De def. orac. 419 B-C).

с. 123. *готовность Филемона немедленно повеситься, только чтобы навестить в преисподней Еврипида, — быть бы только уверенным, что покойник по-прежнему в своем уме* — фраза, о возможности двусмысленного толкования которой пишет Виламовиц в первом памфлете; выражение αἴσθησιν ἔχειν может значить как "обладать способностью восприятия, по-

нимания", так и "обладать способностью быть воспринимаемым"; отсюда возможный перевод: "Если бы мертвые и вправду сохраняли ясное сознание (или: если бы мертвых и вправду можно было бы воспринимать органами чувств), я бы повесился, чтобы увидеть Еврипида" (фр. 131 по изд.: T. Kock (ed.), Comicorum Atticorum fragmenta, vol. 2. Leipzig: Teubner, 1884). Филемон (2-я пол. 4 — 1-я пол. 3 вв. до н. э.) — наряду с Менандром выдающийся представитель новоаттической комедии, некоторые из его сочинений были переработаны Плавтом ("Купец", "Привидение", "Три монеты").

с. 124. *Еврипид Аристофановых "Лягушек"* — который так описывает свой вклад в развитие трагедии (939-943, пер. А. И. Пиотровского):

> Когда из рук твоих поэзию я принял,
> Распухшую от пышных слов, надутую от бредней,
> Сперва ее я подсушил, от тучности избавил
> Пилюлями истертых слов, слабительным из мыслей
> И кислым соком болтовни, настоянным на книжках.

с. 124. *он хвастался этим в своих прениях с Эсхилом* — в "Лягушках" Аристофана: "Витийствовать я научил вас всех" (954); "Умело их я обучил, / Пример для жизни показал, / В поэзию науку ввел / И здравый разум. Рассуждать / Теперь способны все про все, / И в государстве, и в домах..." (971-976; пер. А. И. Пиотровского).

с. 124. *характер речей определялся в трагедии — полубогом* — впоследствии: "получеловеком".

с. 125. *"старик легкомыслен, капризен"* — Гете, из "Эпиграфического", стихотворение "Надгробие", ст. 4.

с. 127. *весь мир чувств, страстей и состояний* (Zustanden) — последнее слово в последующем заменено на "опыт" (Erfahrungen).

12.

с. 132. *так описывает свою сущность в Платоновом "Ионе"* — "Ион", 535 с.

с. 132. *в высшей степени реальные и жизнеподобные* — в последующих изданиях: "реалистически воспроизведенные".

с. 135. *начало сочинения Анаксагора, первые слова которого таковы* — цитата из книги Диогена Лаэрция (II, 6 = DK 59 A 1).

с. 135. *божественный Платон* — представление о поэтическом творчестве как своего рода божественном безумии встречается в ряде платоновских диалогов, см., например, "Ион" (533 e - 534 d), "Менон" (99 c-d), "Федр" (244a - 245 a), "Законы" (719 c).

с. 136. *мы распознаем в Сократе врага Диониса — нового Орфея* — по-видимому, Ницше объединяет два разных мифа о враждебном неприятии Диониса: миф об Орфее из "Катастеризмов" Псевдо-Эратосфена и преследование Диониса царем Пенфеем из "Вакханок" Еврипида. Согласно Псевдо-Эратосфену (24; срв. Ovid. Met. XI, 1-84), Орфей сам пал жертвой разъяренных менад: "он не почитал Диониса, а величайшим из богов полагал Солнце, именуя его также Аполлоном... Разгневанный всем этим Дионис, как говорит поэт Эсхил, наслал на Орфея Бассарид, которые растерзали его и разбросали куски тела по сторонам, а Музы составили его тело и предали земле". Пенфей выступает ипостасью Орфея, но в отличие от мифического певца, он — действительно активный враг Диониса, пытающийся его уничтожить.

с. 136. *когда бежал он от Ликурга, царя эдонского, спасся в пучине морской* — эта версия мифа об изгнании со своей земли фракийским царем Ликургом младенца Диониса и его кормилиц изложена в "Илиаде" (VI, 132-137; пер. Н. И. Гнедича):

Некогда, дерзкий, напав на питательниц буйного Вакха,
Их по божественной Ниссе преследовал: нимфы вакханки
Фирсы зеленые бросили в прах, от убийцы Ликурга
Сулицей острой свирепо разимые; Вакх устрашенный
Бросился в волны морские и принят Фетидой на лоно,
Трепетный, в ужас введенный неистовством буйного мужа.

13.

с. 136. *от их, мол, влияния и зависит* — вариант первой редакции; впоследствии: "идет"

с. 137. *изречение дельфийского оракула, соединившего оба имени: Сократ — самый мудрый из людей, Еврипиду же подобает второй приз в соревновании мудрецов* — имеется в виду ответ пифии на вопрос, есть ли кто-нибудь мудрее Сократа (пер. М. Л. Гаспарова): "Хоть мудр Софокл, а Еврипид еще мудрей, / Но выше всех Сократ своею мудростью" (полностью в схолиях к "Облакам" Аристофана (Scholia Graeca in Aristophanem, ed. Dübner. Paris, 1877, ст. 144); Суда (s. v. σοφός); срв. Платон "Апология" 21 a; Диоген Лаэрций II 37). См. также дальнейшую дискуссию, разгоревшуюся вокруг этого оракула: примечание 41 в первом памфлете Виламовица, примечание 27 в памфлете Роде и последовавший за тем ответ Виламовица в его втором памфлете.

с. 139. *"Увы! Увы! Ты его разрушил, мир прекрасный, мощною дланью; рушится, гибнет тот мир!"* — цитата из "Фауста", I 1607-1609

с. 139. *уродство per defectum* — выражающееся в нехватке ч-л.

с. 140. *с каким, по описанию Платона, последний из участников пира оставляет в предрассветных сумерках пиршественный зал, чтобы начать*

новый день — срв. концовку платоновского "Пира": "Сократ же, оставив их спящими, встал и ушел... Придя в Ликей и умывшись, Сократ провел остальную часть дня обычным образом, а к вечеру отправился домой отдохнуть" (223 c-d; пер. С. К. Апта).

14.

с. 141. *в "возвышенном и достославном" трагическом искусстве, как называет его Платон* — см. "Горгий" (502 b).

с. 141. *Как и Платон, он отнес ее к искусствам льстящим, что изображают лишь приятное, но не полезное* — срв. "Горгий" (502 b; пер. С. П. Маркиша): "А это почтенное и дивное занятие, сочинение трагедий, — оно о чем печется? Не на то ли направлены все его усилия, чтобы угождать зрителям...?"

с. 142. *писатели-киники ... с максимальной путанной пестротой стиля, беспорядочно колеблясь между прозаическими и метрическими формами ... литературного образа "безумствующего Сократа"* — речь идет о рожденной в среде киников так называемой "Менипповой сатире" — жанре, свободно соединявшем в себе прозаическую диатрибу и поэзию во всем разнообразии ее метрических форм, мифологические сюжеты, бытовые детали и парадоксальные ситуации (и тем самым разбивавшем традиционные представления греков о единстве и чистоте стиля). Как известно, киники считали Сократа своим учителем и видели в нем образец для подражания; по сообщению Диогена Лаэрция, на вопрос: "Что представляет собой Диоген?" — Платон ответил: "Это безумствующий Сократ" (VI, 54; пер. М. Л. Гаспарова; срв. Ael. VH XIV, 33).

с. 142. *перевод дионисийского в жизнеподобный аффект* — более поздний вариант: "натуралистический".

с. 144. *у Софокла начинается некая смущенность* — так в первом издании; впоследствии: "наблюдается".

с. 145. *Еврипид, Агафон, новая комедия* — Агафон (ок. 447 — ок. 405) греческий трагик, как и Еврипид, сторонник обновления трагедии, хоровые песни в его трагедиях не имели непосредственной связи с действием. В новой комедии (с сер. 4 в. до н. э.; ее главными представителями являются Менандр, Дифил, Филемон) хор полностью утрачивает свое значение и исчезает.

15.

с. 147. *колесницы, да и кони ... направить в бездну всю такую упряжку* — платоновская аллюзия (см. "Федр" 246a -248b).

с. 148. *Сократ обладает положением такого возницы* — позднейшая редакция: "достоинством" (букв. достоинством такого положения).

с. 148. *светящихся лишь в кромешной тьме глаз Линкея* — в греческой мифологии мессенский герой, отличавшийся необыкновенной остротой зрения, видевший под землей и водой (см., например, Пиндар "Немейские оды" X, 61 сл.; Аполлодор "Мифологическая библиотека" III 10, 3). Образ "светящихся глаз", по-видимому, появляется благодаря смелой интерпретации Фридрихом Ницше греческого текста "Аргонавтики" Аполлония Родосского о том, что Линкей "без труда устремлял свой взор в глубины земли" (I, 154), где использован глагол αὐγάζεσθαι (производный от αὐγή "сияние, солнечный свет"), в поэтической традиции, как правило, означавший "ясно видеть, различать" в ситуации, когда некто видит нечто, и приобретавший значение "сиять, озарять", если речь шла о солнце или огне (см. LSJ, s.v.).

εἰ ἐτεόν γε πέλει, κλέος, ἀνέρα κεῖνον
ῥηϊδίως καὶ νέρθεν ὑπὸ χθονὸς αὐγάζεσθαι.

с. 149. *напоминает о ее призвании — делать существование постижимым, а потому оправданным* — = воздействию аполлонийского, его субститут.

с. 151. *какую грек-аполлиниец именовал Софросиной* — то есть "благоразумием, мудростью".

16.

с. 155. *только и знала что кормиться игрой теней* — более поздний вариант: "пастись среди".

с. 158. *выражается на языке схоластов: понятия суть universalia post rem, музыка дает universalia ante rem, а действительность — universalia in re* — имеются в виду латинские термины средневековой схоластической философии: "универсалии после вещей", "универсалии до вещей", "универсалии в вещах".

17.

с. 162. *могло в любой момент достигаться творцом-музыкантом* — вариант первой редакции: "должно было".

с. 162. *Греки, говорили египетские жрецы, — это вечные дети* — имеется в виду восклицание египетского жреца, обращенное к Солону (Платон "Тимей" 22 b, пер. С. С. Аверинцева): "Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца! ... Все вы юны умом... ибо умы ваши не сохраняют в себе никакого предания, искони переходившего из рода в род, и никакого учения, поседевшего от времени".

с. 162. *Упрямая устремленность духа музыки к своему откровению* — на полях рукописи перевода напротив слова "устремленность" помета "Ringen", т. е. субстантивированная форма инфинитива, использованная в подлиннике. Сомнения А. В. Михайлова вызваны недостаточной силой слова "устремленность" для передачи семантики глагола ringen — "домогаться".

с. 165. *с щедростью вора* (Diebes) *он расточительно пользуется* — так в первом издании, в дальнейшем — "щедрость разбойника (Räubers)".

с. 165. *могучую правду портрета* (Porträtwahrheit) — впоследствии заменено на "правду природы" (Naturwahrheit).

18.

с. 169. *наша поэтическая форма возникала из экспериментов с языком не родным, но, собственно говоря, ученым* — реверанс в сторону Вагнера.

с. 169. *сказавший однажды Эккерману о Наполеоне* — см. И. П. Эккерман, "Разговоры с Гете" (часть III, запись от 11 марта 1828 г.).

с. 172. *и вместе с Фаустом не воскликнул* — Гете, "Фауст", II 7438-7439.

с. 172. *как Мефистофель от соблазнительнейших Ламий* — Гете, "Фауст", II 7697-7810 (сцена из "Классической Вальпургиевой ночи"). Ламия — в греческой мифологии чудовище-вампир, змея с головой и грудью красивой женщины, бродящее по ночам и нападающее на детей и мужчин.

19.

с. 177. *Либо, говорит Шиллер, природа и идеал — это предмет печали* — Шиллер, "О наивной и сентиментальной поэзии".

с. 179. *плод оптимизма, который из глубин сократического миросозерцания восходит ввысь столпом соблазнительно-сладостных ароматов* — дельфийский образ, связанный с устройством прорицалища.

с. 181. *думаю при этом, например, об Отто Яне* — О. Ян (1813-1871) — филолог и археолог, один из учителей Виламовица, знаток истории музыки (в частности, ему принадлежит знаменитая биография Моцарта). Его лекции в Боннском университете Ницше посещал в 1864 г.

с. 181. *по учению великого Гераклита Эфесского, движутся по двойной орбите все на свете вещи* — то есть противоположности оборачиваются друг другом, между ними нет границ, срв. у Гераклита: "Сопряжения: целое и нецелое, сходящееся расходящееся, созвучное несозвучное, из всего — одно, из одного — все" (22 DK 10), "Путь вверх-вниз один и тот же" (22 DK 60) (пер. А. В. Лебедева).

20.

с. 185. *не означает ли это, что целая разновидность культуры* — вариант: "культурная тенденция"

с. 186. *Теперь-то Вы и должны быть трагическими* — вариант: "и смейте".

с. 186. *Диониса в его славном шествии из Индии в греки* — мифы рассказывают о странствиях Диониса по разным землям (Фракии, Индии, Си-

рии, Египту, Фригии) и о повсеместном утверждении им своего культа (Аполлодор "Мифологическая библиотека" III, 5, 1); в частности, описание "пышного шествия" Диониса и его свиты — "в плясках и хороводах неистовых"— на пути из Индии дается в поэме Нонна "Деяния Диониса" (XL, 250-293; пер. Ю. А. Голубца).

21.

с. 188. *любимцам богов суждено умирать рано* — аллюзия на популярную сентенцию античности, которая встречается уже у Гомера (судьба Ахиллеса).

с. 189. *музыка, отдаривая миф, наделяет его столь проникновенной и убедительной метафизической значительностью, какой, без незаменимой подмоги с ее стороны, никогда бы не сумели добиться слово и образ* — весь пассаж представляет собой описание композиторского метода Вагнера.

с. 190. *некоторые же, как, например, Гервинус* — Г. Г. Гервинус (1805-1871) — немецкий историк, автор книг о Генделе и Шекспире, пользовавшихся популярностью в свое время.

с. 191. *"бескрайнего простора мировой ночи"* — Р. Вагнер. "Тристан и Изольда", 3 действие, сцена 1 (Тристан).

с. 191. *где же взять нам разрешение такого странного противоречия?*— в последующей редакции: "такого противоречия".

с. 191. *"Напев старинный, что ж меня он будит?"*— Р. Вагнер. "Тристан и Изольда", 3 действие, сцена 1 (Тристан).

с. 193. *в смене гармоний, самым ненавязчиво-тонким образом симпатизирующих волнующему событию, происходящему на сцене* — фактически описывается вагнеровская техника лейтмотивов, разумеется, совершенно немыслимая в античном театре.

с. 194. *Тождество мелодической линии и живой человеческой фигуры, тождество гармонии и характерных для каждой фигуры отношений* — то же.

22.

с. 197. *В моря блаженства ...* — Р. Вагнер. "Тристан и Изольда", 3 действие, сцена 3.

с. 198. *характеризующие в качестве собственно трагического борьбу героя с судьбой, победу нравственного миропорядка или производимое трагедией разрешение от бремени аффектов* — Ницше имеет в виду наиболее влиятельные теории трагедии и трагического, появившиеся в Германии в 19 в.: о том, что трагическое par excellence — это выступление героя против судьбы, пишет Шеллинг в специальном разделе своей "Философии искусства", посвященном трагедии; Шиллер (Предисловие к "Мессинской невесте") считал сущностью трагического нарушение нравственного закона, тождественного законам космоса; трагедию как "разрешение от бремени аффектов", в результате которого конкретный человек нравственно преображается, рассматривал Г. Э. Лессинг в "Гамбургской драматургии" II (тем самым истолковывая Аристотеля ("Поэтика", 6) в просветительском ключе).

с. 199. *катарсис, о котором филологи так толком и не знают, причислять ли его к феноменам медицинским или моральным* — имеется в виду теория Якоба Бернайса (кстати, тоже ученика Ричля) о происхождении ари-

стотелевской концепции "трагического" катарсиса (как "очищения от страстей", см. "Поэтика" 1449 b 25) из представлений греческой медицины о механизме действия "физиологического" катарсиса (т. е. очистительных процедур), который, согласно античным медицинским учениям, изгоняет из организма враждебные влаги, являющиеся причиной недугов. Срв. комментарий Роде к этой теории в тексте его памфлета.

с. 199. *об одном знаменательном предвидении Гете* — из письма Гете к Шиллеру от 19 декабря 1797 г.

с. 199. *некий странный Квидпрокво* — quid pro quo (лат.) "недоразумение".

с. 200. *какое должно было бы захватить истинного слушателя* — впоследствии: "восхищать".

с. 201. *написанная Шопенгауэром притча о дикобразах* — "мораль" которой в том, что "потребность в обществе, проистекающая из пустоты и монотонности личной внутренней жизни, толкает людей друг к другу; но их многочисленные отталкивающие свойства и невыносимые недостатки заставляют их расходиться." Полностью текст этой притчи см. в издании К. А. Свасьяна.

23.

с. 205. *sub specie aeterni* — (лат.) "под углом зрения вечности".

с. 206. *sub specie saeculi* — (лат.) "под углом зрения века".

с. 207. *к сладостно-блаженно манящему призыву дионисийской птицы, которая качается себе на веточке над его головой и уж готова указать ему путь туда* — образ из вагнеровского "Зигфрида", 2 действие, сцена 3.

24.

с. 209. *во всем подобном перципируется нами некое высшее удовольствие* — в этом месте Ницше, как и Аристотель (например, в восьмой книге "Политики" — о наслаждении музыкой), дает гедонистическую по основаниям теорию.

с. 212. *Гераклит Темный сравнивает созидающую мир силу с играющим ребенком, который ставит и переставляет камешки и складывает и опять разрушает кучи песка* — см. Гераклит, фр. 52 DK: "Век — дитя играющее, кости бросающее, дитя на престоле"; срв. Плутарх "О Дельфийском Е", 393 E: "А не то [бог] окажется хуже гомеровского [см. "Илиада" XV, 362] ребенка, играющего на песке, собирая его и снова разбрасывая. Вот в такую игру [бог окажется] вечно играющим во Вселенной: слепил космос, которого не было, а потом снова разрушил" (пер. А. В. Лебедева).

с. 213. *тут приступит он к убиению драконов, уничтожению коварных карлов и к пробуждению Брюнгильды, — и само копье Вотана не остановит его на пути его!* — имеются в виду ключевые моменты сюжета вагнеровской оперы "Зигфрид": убийство Зигфридом дракона Фафнера (2 действие, сцена 2) и карлика Миме (2 действие, сцена 3) и пробуждение Брюнгильды (3 действие, сцена 3).

с. 213. *немецкий дух, лишенный дома и родины, в услужении коварных карликов* — как Зигфрид у Миме — вагнерианская аллюзия ("Зигфрид", 1 действие, сцена 1).

25.

с. 213. *"самого худшего из миров"* — иронически переиначенные слова Лейбница о Вселенной как "наилучшем из миров" ("Монадология", 90).

Полемические статьи

Материалы полемики, разгоревшейся после выхода в свет "Рождения трагедии", были с относительной полнотой перепечатаны (без каких-либо справок и пояснений) лишь однажды в книге, так и названной Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie", zusammengestellt und eingeleitet von Karlfried Gründer. 1989 Georg Olms, Hildesheim. В ней собраны были два первых реферата Роде (опубликованный и неопубликованный), обе "Филологии будущего" Виламовица, открытое письмо Вагнера и "Лжефилология" Роде. Наше издание дополнено двумя анонимными рецензиями и отзывом Г. Гурауэра, автор которого стремится осветить уже не только книгу Ницше, но и важнейшие позиции, заявленные в ходе вызванных ею споров. Уровень этих статей далеко не одинаков, причем ни одна из них не приближается к совершенству ни по тону, ни в том, что касается безупречности аргументации. Тем не менее значительно выше прочих — при всех юношеских издержках и выходах за грань допустимого — стоят центральные памфлеты собрания: две "Филологии будущего" Виламовица и "Лжефилология" Роде. Несмотря на неопрятность доводов и преизбыток с трудом поддающихся расшифровке намеков, оперирующих малоизвестными и зачастую спорными узкоспециальными вопросами, эти тексты искрятся подлинной энергией мысли и незаурядным полемическим темпераментом. Благодаря превосходному переводу и по мере сил подробному комментарию читатель, у которого достанет терпения проследить все хитросплетения взаимных уколов и обвинений в связи с собственно обсуждаемым предметом — греческой трагедией, — получит, надо надеяться, более ясное представление об этом запутаннейшем и труднейшем вопросе истории античной культуры, не говоря уже о возможности сформировать самостоятельное мнение о позициях сторон, запечатлевшихся в этом споре, — что, собственно, и составляло главную цель настоящей книги.

Краткая хронология событий

В канун нового 1872 года издатель начал рассылать свежеотпечатанные экземпляры "Рождения трагедии" по авторскому списку. Друзья Ницше, в том числе Вагнер и его окружение, встретили книгу восторженно, но кругом царило молчание: не было откликов ни в критической прессе, ни в частных письмах и разговорах коллег. Ни одним словом не обмолвился и учитель Ницше, Фр. Ричль. Наконец, месяц спустя Ницше не выдержал, и состоялся следующий знаменательный обмен письмами, позволяющими судить как об ожиданиях самого Ницше, так и о складывавшейся вокруг него обстановке:[1]

Базель, 30 января 1872 г. [Лейпциг, Фридриху Ричлю]

Глубокочтимый господин тайный советник!

Вы не станете винить меня ни за мое изумление от того, что мне не довелось услышать от Вас ни единого слова о моей недавно вышедшей книге, ни, смею надеяться, за ту откровенность, с которой я Вам мое изумление высказываю. Ведь эта книга — нечто вроде манифеста, и зовет она во всяком случае не к молчанию. Быть может, вы удивитесь, если я Вам скажу, какое примерно впечатление от нее, мой глубокочтимый учитель, я у Вас предполагал найти: я думал, что если Вам в Вашей жизни довелось встретить что-нибудь, внушающее надежду, то это должна была быть та самая книга, исполненная надежды для нашей науки о древности, исполненная надежды для немецкого духа — хотя бы для этого пришлось похоронить некоторое число индивидуумов. Ибо в том, что касается практического вывода из моих взглядов, *я*, по крайней мере, в долгу не останусь, а Вы, наверное, его угада-

[1] перевод по изданию Friedrich Nietzsche. Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von G. Colli u. M. Montinari. Bd. 3., de Gruyter, München 1986, S. 281-282., 541-542.

ете, когда я сообщу Вам, что я читаю здесь публичные лекции "о будущем наших учебных заведений". Я чувствую себя столь же вполне свободным — вы мне поверите — от личных целей, сколь и от чувства осторожности, и так как я ничего не ищу для себя, я надеюсь нечто совершить для других. Важнее всего для меня овладеть молодым поколением филологов, и я считал бы позорным знаком, если бы мне это не удалось. — Но вот почему беспокоит меня Ваше молчание. Не то чтобы я хоть на миг усомнился в Вашем сочувствии мне — в нем я убежден раз и навсегда, — но именно ради этого сочувствия я желал бы прояснить одно мое, так сказать, личное опасение. Чтобы рассеять его, я и пишу Вам. —

Указатель к rheinisches Museum я получил. Может быть, Вы отправили экземпляр моей сестре?

На запрос, не приму ли возможное приглашение в Грейфсвальд, я ни минуты не колебавшись ответил отрицательно.

Оставайтесь, мой глубокочтимый господин тайный советник вместе с Вашей госпожой супругой, ко мне благосклонны и примите сердечные приветствия

от Вашего
Фридр. Ницше

Лейпциг, 14 февраля 1872 г. [Фридрих Ричль — Ницше в Базеле]

Так как Вы, уважаемый господин профессор, были столь любезны, что распорядились о доставке мне Вашей книги через издателя, не надписав мне в сопровождение ее ни строчки, я в самом деле никак не думал, что с моей стороны Вы тотчас будете ждать личного отзыва. Вот почему "изумление", которое Вы высказываете в вашем недавнем письме, для меня явилось полной неожиданностью.

Ввиду того, однако, что я сейчас, вопреки Вашему желанию, все еще не ощущаю себя в таком положении, чтобы дать деталь-

ный разбор Вашего труда, да и в дальнейшем, наверное, так же не буду чувствовать себя в состоянии сделать это, Вы должны подумать о том, что я слишком стар, чтобы воспринять совершенно новый образ жизни и духа. В силу всей моей природы я принадлежу столь решительно — и это непреложный факт — к историческому направлению и историческому взгляду на человеческие деяния, что мне никогда не представлялось возможным найти разрешение загадки мира в той или иной философской системе, что, помимо того, я никогда не был способен естественное увядание той или иной эпохи или явления обозначить словом "самоубийство", что в индивидуации жизни я не мог признать шага назад, я не мог поверить, чтобы духовные формы и силы жизни единственного на редкость одаренного природой и историческим развитием, в известной степени привилегированного народа могли быть абсолютным мерилом для всех народов и эпох — и еще менее того, что одна и та же *религия* может отвечать, отвечала или будет когда-либо отвечать разным народным типам. — Вам нетрудно предположить, что для "александрийца" и "ученого" невозможно, чтобы он осудил *познание* и узрел преобразующую мир, спасающую и освобождающую силу *только* в искусстве. Мир есть разное для каждого, и так как мы столько же мало способны преодолеть нашу "индивидуацию", сколько растение, индивидуализирующее себя в листьях и цветах, может вернуться к своим корням, то и каждый народ в великом и общем устроении жизни должен прожить в соответствии со своими основаниями и своей особой миссией.

Таковы немногие общие мысли, которые навеял мне беглый просмотр Вашего труда. Я говорю "просмотр", потому что в мои 65 лет у меня, конечно, нет больше времени и сил, чтобы изучить непременную вожатую Вашего развития, шопенгауэровскую философию, и потому у меня нет о ней достаточного собственного суждения, чтобы я вообще мог правильно понять Ваши намере-

ния. Будь философия для меня доступнее, я мог бы с меньшими препятствиями порадоваться многообразным, прекрасным и глубоким мыслям и мысленным прозрениям, которые пока что по собственной моей вине остаются для меня недосягаемыми. Нечто подобное случилось со мной уже в молодые годы при чтении шеллингова *развития идей*, так что о спекулятивных фантазиях глубокомысленного "Северного мага" нечего уже и говорить.

Еще несколько недель прошли в напряженном ожидании. И вот в письме от 29 апреля 1872 г. к издателю Фрицшу, сопровождающем посылку фортепьянного сочинения в четыре руки некоего Джорджа Четэма (за этим именем скрывался сам Ницше), мы читаем следующий абзац:[2]

Наконец появился первый отзыв о *Рождении трагедии* — но где! В итальянской Rivista Europea, в апрельском выпуске, вместе с рекомендационной заметкой о Вашей музыкальной газете. — Не могли бы Вы содействовать мне в публикации берлинского *академического* вагнеровского общества?

Анонимный отклик, помещенный в издававшемся во Флоренции журнале La Rivista Europea (v. 3, quad. 2: апрель 1872, стр. 402), гласил:

Из Лейпцига поступил к нам изящно напечатанный стараниями издателя Э. В. Фрицша (главного редактора и издателя журнала Musikalisches Wochenblatt, или "Музыкальный еженедельник", который выходит 16 страницами в неделю и в Германии стоит 2 талера в год; последние его выпуски, какие нам довелось увидеть, от 30 декабря и 17 февраля, содержат среди прочего пространную биографию Рихарда Вагнера) весьма примечательный труд Фридриха Ницше, ординарного профессора классической

[2] Перевод по изданию Friedrich Nietzsche. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Briefe / 3. Band: Briefe der basler Zeit 1869-1873, hrsg. von Wilhelm Hoppe, C. H. Beck, München 1960, S. 230.

филологии Базельского университета, озаглавленный "Рождение трагедии из духа музыки". Автор, поклонник музыки Рихарда Вагнера, которому и посвящается его сочинение, исследует греческую трагедию в самых ранних ее истоках, коренящихся в религиозных празднествах, как довершение музыки и первое проявление эллинского идеала; в конце концов он приходит к выводу о необходимости вновь открыть путь для развития трагического мифа в единении его с музыкой. Откровенно говоря, на этих страницах, пожалуй, больше метафизики, чем истории, и мы опасаемся, что Ницше чересчур поддался иллюзии в своем представлении дионисийского и аполлинийского культов, которые можно разобрать на куда более материальные элементы, чем те, что предположил могоученый философствующий базельский профессор; это, однако, не только не снижает, но для определенного разряда читателей, напротив, еще увеличивает ценность данного произведения, которое, как нам представляется, новизной своих взглядов и их применения в любом случае заслуживает того, чтобы на нем задержалось внимание ученых.

На следующий день Ницше отправил Эрвину Роде письмо, в котором на фоне счастливой полноты существования в круге ближайших к Вагнеру лиц сообщается эта же новость и довольно подробно освещается атмосфера, сложившаяся вокруг него в профессиональной среде:

Появился также первый отзыв на мою книгу, и притом весьма удачный — но где! В *итальянской* Rivista Europea! Это и мило, и символично!

Напротив, у меня имеются указания на то, что собственным коллегам я теперь уже кажусь смешным, смешным и невозможным, почему, к примеру, даже в письмах со мною больше не соблюдают общепринятой учтивости. Вот уже вышел указатель к "Рейнскому музеуму" — представь себе только, что ни Ричль, ни Клетте ни словечком благодарности не обмолвились за эту дар-

мовую и собачью работу! Уже моя гомеровская статья (хотя и *не* напечатанная) послужила поводом для такого заявления: "еще один подобный шаг, и он погиб!" Пожалуй, даже подобает, чтобы постепенно делающийся все более наглым народец начал показывать зубы и мягко тыкался носами в вещи, которые своими близорукими глазами он разглядеть не может.

Между тем Роде, после того, как был отклонен первый его реферат "Рождения трагедии", призванный хоть сколько-нибудь популяризировать книгу, публикует в конце мая второй, более подробный обзор, помещая его для верности в провагнерианские "Северогерманские всеобщие известия". Через несколько дней и, конечно, независимо от этой публикации, молчание филологов прорывается: в свет выходит "Филология будущего!" молодого У. фон Виламовиц-Мёллендорфа. Этот памфлет, равно как и написанная Роде отповедь и новый ответ Виламовица используют – в одном случае для нападения, а в другом для защиты, – один и тот же прием: пытаться задавить противника нагромождением технических и узкоспециальных деталей, компенсируя таким образом нехватку истинных аргументов. Ситуация осложняется и тем, что многие из научных теорий, на которые опираются спорящие, в наши дни давно устарели и утратили актуальность, что также требует дополнительного комментирования. Поэтому нижеследующий комментарий главным образом ставит перед собой задачу разъяснить более значимые из этих технических доводов, сделать их прозрачными и достаточно наглядными. Однако даже в таком виде их содержание будет скорее доступно специалисту, чем всякому читателю настоящей книги. Поэтому большинство из последних спокойно могут пропустить как многие из этих взаимных выпадов, так и сказанное по их поводу в комментарии, и насладиться самим по себе полемическим блеском, который в равной мере демонстрируют обе стороны.

Эрвин Роде.
Два ранних отзыва на "Рождение трагедии"

1. Litterarisches Centralblatt für Deutschland, hrsg. Prof. Dr. Fr. Zarncke, Leipzig

Перевод немецкого анонса: Фридрих Ницше (ординарный профессор классической филологии Базельского университета). Рождение трагедии из духа музыки. Лейпциг, 1872. Э. В. Фрицш (IV, 172 стр.)

с. 222. *Любовь то? Или ненависть?*— из монолога Фауста к Солнцу (Гете, "Фауст", II 4709-4713, пер. Б. Л. Пастернака):

Мы светоч жизни засветить хотели,
Внезапно море пламени пред нами!
Что это? Жар любви? Жар неприязни?
Нас может уничтожить это пламя.
И вот мы опускаем взор с боязнью...

с. 227. *подписано* — греческой буковой "ро" (срв. лат. транскрипцию rho- и написание имени Rohde).

2. Norddeutsche Allgemeine Zeitung 1872 N. 21 Воскресенье 26 мая, стр. 1 слл.

с. 232. *как возвращаются посвященные из пещеры Трофония* — т.е. навсегда утратившие способность смеяться. Трофоний (по одной из версий мифа — сын Аполлона) был заживо поглощен землей и стал прорицателем, дававшим оракулы в Лейбадейской пещере в Беотии, причем и таинство прорицания, и сами оракулы были столь устрашающи, что узнавшие их до конца жизни погружались в состояние ужаса.

с. 232. *оно, идя с Востока, могучими волнами излилось на эллинскую землю* — восточное (фракийское или фригийско-лидийское) происхождение культа Диониса опровергается тем фактом, что имя Диониса как божества встречается на трех табличках из Пилоса и с о. Крит, содержащих тексты, написанные линейным письмом B, и датируемых приблизительно 1250 г. до н. э.; тем самым подтверждается, что культ Диониса (детали которого остаются неизвестными) уже в микенскую эпоху был одним из греческих религиозных культов. Представление о Дионисе как о негреческом восточном божестве, культ которого начал триумфально утверждаться в Греции с 8 в. до н. э., стало догмой после выхода второго тома монографии Роде "Psyche" (1894) и господствовало в науке вплоть до дешифровки в 1952 году Майклом Вентрисом упомянутых табличек; оно опиралось на широкую античную традицию (возникшую уже после 8 в. до н. э.), согласно которой Дионис воспринимался как "пришелец" из Фракии или Фригии (см., например, Аполлодор "Мифологическая библиотека" III, 5; Еврипид "Вакханки" 1-65, 235).

с. 233. *следует из некоторых высказываний Аристотеля в восьмой книге "Политики"*, — речь идет об учении Аристотеля об облагораживающем воздействии музыки на душу человека (срв.: "музыка способна оказывать воздействие на нравственную сторону души" (1340 b 12), "у гармонии и ритмики существует, по-видимому, какое-то сродство, почему многие из философов и утверждают, что душа есть гармония, а некоторые — что она носит гармонию в себе" (1340 b 17); "музыкой следует пользоваться ... и ради воспитания, и ради очищения" (1341 b 37) (пер. С. А. Жебелева). Согласно преданию, "Пифагор и Филолай полагали душу гармонией" (44 DK 23), срв. Платон "Федон" (86 b-c).

Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф
Филология будущего!

Немецкое заглавие:
Zukunftsphilologie! Eine Erwidrung auf Friedrich Nietzsches (ord. Professors der classischen Philologie zu Basel) "Geburt der Tragödie", von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, Dr. phil. Berlin, 1872. Gebrüder Borntraeger. Ed. Eggers

Среди мотивов, побудивших Виламовица выступить против "Рождения трагедии" публично, наряду с уже описанным выше школьным соперничеством немаловажную роль сыграло знакомство с Рудольфом Шёллем, о котором сам он рассказывает на страницах "Воспоминаний". Быстро возникшая дружба со старшим по возрасту Шёллем (1844—1893), видимо, льстила Виламовицу, тот же всячески поддерживал и поощрял гнев против сочинения Ницше, пылавший в душе его юного собеседника. Сам Виламовиц, как мы видим, объясняет предложение Шёлля опубликовать разгромную рецензию на книгу Ницше в "Göttinger gelehrte Anzeigen", респектабельном журнале по вопросам изучения классической древности (вскоре осторожно замененное советом печатать "Филологию будущего" как самостоятельный памфлет), склонностью берлинского ученого к шутке, однако, как показали недавние исследования, Шёлль был одним из претендентов в конкурсе на замещение базельской кафедры одновременно с Ницше и проиграл последнему только потому, что прежний его учитель, Ричль, вопреки всем канонам академических отношений с учениками, ради более весомой помощи Ницше не написал в его, Шёлля, поддержку ни одного слова (см. W. M. Calder III. The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: New Documents and a Reappraisal. Nietzsche-Studien 12 (1983), 220-221). Впрочем, этим и исчерпывается весь заговор берлинской "клики" против Ницше, о котором он и его друзья то и дело говорят в письмах друг другу.

Среди обстоятельств, вызвавших у него особое раздражение, Виламовиц называет выпад против Отто Яна в 19 главе "Рождения трагедии". Вопреки скепсису некоторых ученых, которые в этой фразе "Воспоминаний" усматривают всего лишь поиск запоздалого (и не слишком убедительного) предлога, оправдывающего ошибку юности (Silk & Stern, Op. cit. 104), для Виламовица с его юнкерским пафосом преданности друзьям (и тем более — учителю) такая реакция была совершенно естественной. В другом своем обвинении Виламовиц разделяет весьма распространенное и лишь недавно выясненное заблуждение: не Ницше последовал за Ричлем из Бонна в Берлин, когда последний оставил боннскую кафедру из-за продолжительной ссоры с Отто Яном, но, наоборот, Ричль принял предложение занять лейпцигскую кафедру спустя месяц после того, как Ницше по предложению своего друга Карла фон Герсдорфа самостоятельно решил переместиться в Лейпциг в надежде найти там более полное удовлетворение для своих *нефилологических* интересов (письмо от Герсдорфа к Ницше от 17 мая 1865; см. Janz, Op. cit. 154; Calder, Art. cit. 234-235). Качество статей Ницше, опубликованных в журнале "Rheinisches Museum", Виламовиц явно недооценивает; впрочем, он признает, что они стоят докторской (т. е., в нашей системе ценностей, кандидатской) диссертации, эквивалент которой они, по протекции Ричля, и составили в случае Ницше. Было бы любопытно узнать больше подробностей о встрече Ницше и Виламовица, который нанес молодому базельскому профессору визит в сопровождении Карла Петера. Однако кроме цитируемых ниже слов Виламовица, в нашем распоряжении есть только не менее сухое и немногословное упоминание этого события в одном из писем Ницше. В целом нельзя не признать, что в памфлете Виламовица недопустимо громок голос ревности. Это ощутимо уже в подзаголовке, с которого начинается настойчивое противопоставление своего Dr. Phil., которое в обычной нецеремониальной речи мы должны понимать как почти точный аналог нашего "к. ф. н.", ницшевскому титулу "ord. Professor"; чопорность обязательных указаний немецкой титулатуры использована для усиления саркастического эффекта. Об этом Виламовиц почти прямо го-

ворит и в начале второго своего выступления. Но особенно бросается в глаза резкость личных выпадов: Виламовиц пристально следит не только за программами объявленных Ницше лекционных курсов ("Г-н Н. объявил на текущий семестр объяснение "Хоэфор", но только читал ли он их?"), но с презрением намекает даже на семью и происхождение своей жертвы ("...остается призвать на помощь парнишку из школы пастора из Лаублингена").

"Воспоминания" написаны Виламовицем в конце жизни, когда многое в его взглядах изменилось и он успел признать величие Ницше, пусть чуждое ему самому. Более того, в своих научных взглядах он не мог не обнаружить гораздо большего сходства с воззрениями молодого Ницше, чем это показалось бы ему возможным в годы конфликта. Тем любопытнее взгляд в прошлое, которое престарелый princeps philologorum бросает на события своей юности (U. von Wilamowitz-Moellendorff. Erinnerungen 1848-1914. V: Intermezzo (Sommer 1871 bis Sommer 1872). Leipzig 1928, S. 128-130):

> Освежающим и поучительным оказалось общение с Рудольфом Шёллем, который в то время был приватдоцентом в Берлине; в скором времени ему предстояло уже в качестве профессора направиться в Грейфсвальд. Он, однако, побудил меня к преждевременному публичному выступлению — сам я об этом и не подумал бы. Появилось "Рождение трагедии" Ницше и привело меня в ярость. И Шёлль, более моего склонный к шутке, встретившись со мною, предложил мне написать рецензию, которую он мог бы поместить в "Геттингенских известиях". Я позволил увести себя на неверный путь и в Марковице, почти совсем без книг, написал "Филологию будущего". Шёлль остался более чем удовлетворен: пусть даже это не подходило для "Известий", но печатать надо было непременно. Вскоре я нашел издателя и сам оплатил расходы, покрытые из прибыли от продажи при выпуске еще и второй части, к которой меня вынудила "Лжефилология" Роде, когда я был уже в Риме, в ином, более чистом мире.

Ницше возбудил во мне нравственное негодование особенно своей бесстыдной нападкой на Отто Яна. Мне вообще казалось, что он подверг унижению все неприкасаемо священное, чем напутствовала меня Пфорта. Бывший ученик Пфорты не смел поднимать на это руку. Ницше считался чем-то исключительным, пусть и чудаком, и мы, младшие его товарищи, смотрели на него снизу вверх. Впрочем, не то чтобы совсем без оговорок: поговаривали, что Паулю Дейссену, хотя в дружбе их Ницше неизменно пользовался преимущественным авторитетом, приходилось помогать своему приятелю с греческим, где он готов был побить любого, а более всего с математикой, невосприимчивость Ницше к которой была общеизвестна. Он последовал за Ричлем из Бонна в Лейпциг (отсюда выпад против Яна) и благодаря его влиянию получил профессуру в Базеле и почетную докторскую степень. Я не понимаю, как кому-то придет в голову извинять такой непотизм, неслыханное предпочтение новичка, которое никоим образом не оправдывает то, что публиковал Ницше в "Рейнском музеуме", — вещи, в которых не так много даже было и верного, так что они соответствовали разве что хорошей докторской диссертации. Судить об этом я в ту пору не мог: Узенер высоко отозвался о них в своем семинаре, и первое, что ты чувствовал, была гордость за успехи соученика. Когда сразу после войны я посетил моего старого наставника, я засвидетельствовал мое почтение также и базельскому профессору, находившемуся тогда в Наумбурге. Несколько месяцев спустя появилось "Рождение трагедии". Насилие над историческими фактами и над филологическим методом в целом было столь очевидным, что подняло меня на бой за мою ввергнутую в опасность науку. Это было отчаянной наивностью с моей стороны. Никакое научное знание не полагалось здесь целью; в действительности речь шла вовсе не об аттической трагедии, но о вагнеровской музыкальной драме, к которой я лично большого почтения не питал. Еще раз грекам

в роли абсолютного образца художественного народа приходилось пережить, перечувствовать, создать именно то, абсолютное совершенство чего желала бы доказать современная теория. Аполлинийское и дионисийское — это эстетические абстракции вроде наивной и сентиментальной поэзии у Шиллера, и древние боги только дали звучное имя противопоставлению, в котором есть доля правды, каким бы множеством тривиальных глупостей ни приправляла эти слова полуобразованная заимствованная болтовня. Аполлон, не Дионис вдохновляет пророка и Сивиллу к ясновидящему безумию, и будящая экстаз музыка флейты, а не кифара бога властвует в его дельфийском культе. О Дионисе Ницше кое-что узнал от Эрвина Роде, ибо одной из главных заслуг этого выдающегося ученого было признание того факта, что вместе с чужим богом в Грецию проникла новая форма религиозного чувства и действия, чуждая древнему богослужению эллинов. Правда и то, что в пленяющих стихах, до которых Ницше позднее поднялся, веет дионисийский дух. Вот почему он всегда был не просто чужд, но враждебен ко всему истинно эллинскому.

Как бы ни было много детского в моем сочинении, заключительной фразой я попал в десятку. Он поступил так, как я от него требовал, оставил кафедру и науку и превратился в пророка своей нерелигиозной религии и нефилософской философии. На это дал ему право его демон; ему хватило для того духа и силы. Принесет ли ему самообожествление и хула против сократизма и христианства победу, покажет будущее.

Мою книжку не следовало печатать. Уже безвкусная орфография, в которую я, словно помешанный, вверг себя, послушавшись Якоба Гримма, должна была казаться карикатурной. Читатели непременно получали совершенно неверное представление о моей дерзости. Я был неопытным юнцом, совсем не отдававшим себе отчета в ложном характере своего выступления. Но для раскаяния у меня нет причин, ибо я следовал своему демону: с

честью и мужеством поднял я "меч, увитый миртовою ветвью", как велел девиз нашего бонпского кружка, за мою науку, над которой, верил я, нависла опасность.

В качестве *эпиграфа* Виламовиц выбрал малоизвестный отрывок из Аристофана, предположительно из несохранившейся комедии "Старость" (Kock i 423 = fr. 17 1-3 Meineke), частично процитированный также Диогеном Лаэрцием в рассказе о Полемоне (DL 4, 19): "был он настоящий и подлинный афинянин, чуждавшийся, по словам Аристофана о Еврипиде, «той остроты и пряности», которые, как выражается тот же поэт, «для мяса щекотание блудливое»" (пер. М. Л. Гаспарова). Приблизительный полный русский перевод этого фрагмента будет звучать так:

лук, маринады, пряности, коренья,
приправа, острый соус, мозги, майоран
для мяса доброго — противоестественное баловство
(букв. "анальная похоть").

Для ранней аттической комедии в высшей степени характерна полная свобода выражений и наглядная грубость метафор и сравнений; вряд ли можно сомневаться, что Виламовиц, переписывая эти строки, думал не о последнем слове, а о том, что ему предшествует: при помощи гастрономического сравнения комедиограф высмеивает неоправданную изощренность сюжета и стиля, какие Виламовиц находит и в предмете своей критики. Однако именно это последнее слово объясняет название Afterphilologie, найденное групповыми усилиями для ответного памфлета Роде (как кажется, письмо Ницше к Роде от 16 июля 1872 г. свидетельствует о том, что идея принадлежала Францу Овербеку) и на русский язык переводимое лишь условно из-за своей нарочитой многозначности: "Лжефилология" (After- = лже-, как в слове Afterrede, "клевета", срв. построенную по этому же образцу Шопенгауэром "Лжефилософию"), "Послефилология" (срв. Afterheu "вторая жатва"), наконец, "Задофилология" (буквальное значение After — "задний проход"). Удивительно, что иссле-

дователи творчества Ницше не обратили на это соответствие внимания (см. Kurt Paul Janz. Friedrich Nietzsche. Biographie, Bd. 1. S. 490; M. S. Silk, J. P. Stern. Nietzsche on Tragedy, p. 98; К. А. Свасьян даже называет последнее значение "маргинально-аутентичным вариантом прочтения" заглавия этой брошюры: см. Ницше, Сочинения в двух томах, М. 1990, т. 1 стр. 774), не смущаясь тем, что в этом случае оказывается, что Ницше и его друзья, а точнее, Роде, потому что в первую очередь он несет ответственность за свой памфлет, так странно и безвкусно "пошутили" без каких-либо на то оснований.

с. 242. *так переводит г-н Н. χόγξ ὄμπαξ* — бессмысленные слова, согласно Гесихию — "восклицания участников мистерий" (Hes. Lex. s. v.) (χόγξ — междометие, букв. значение — "плюх").

с. 242. *"Аглаофам"* — имеется в виду сочинение немецкого филолога-классика Х. А. Лобека (1781-1860) "Aglaophamus, sive De theologiae mysticae Graecorum causis" (1829).

с. 243. *или буддическими, это то же самое, с. 100 {18 н.}, 108* — во вторую ссылку у Виламовица, видимо, вкралась опечатка, так как в реальности Ницше говорит второй раз о буддийском в начале гл. 21 ("От оргиазма есть только один путь для народа — к индийскому буддизму"), тогда как в главе 19, на которую и приходится стр. 108, речь идет об опере как форме "александрийской", в терминологии Ницше, культуры.

с. 244 (2). *современные φλαττοθράτ — wigala weia, ставшие притчей во языцех* — бессмысленными словами φλαττοθράτ или φλαττοθράττοφλαττοθράτ Аристофан в "Лягушках" (1286, 1296) пародирует определенную тенденцию современных ему трагедий, в которых нагнетание "мистериальной" экстатической торжественности явно брало верх над смыслом; стоит также вспомнить, что это песнопение он вкладывает в уста Еврипида.

Wigala weia — срв. глоссолалическую реплику Воглинды, открывающую либретто к вагнеровскому "Золоту Рейна":

Weia! Waga! Woge, du Welle!
walle zur Wiege! Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

Болезненная реакция Вагнера (см. его открытое письмо) на этот укол со стороны Виламовица связана, между прочим, с его претензиями на роль воскресителя "подлинного" древнего немецкого аллитерационного стиха.

с. 245. *ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνατῷ* — "лучше всего для смертного здоровье" — слова из застольной песни, о которой упоминает Платон (Горгий 451 e: "тебе, наверное, приходилось слышать на пирушках, как поют круговую застольную песню, перечисляя так: всего лучше здоровье, потом — красота, потом, по слову поэта, сочинившего песню, "честно нажитое богатство" (пер. С.П. Маркиша)) и несколько куплетов из которой цитирует Афиней (XV Kaibel, 50, 34).

с. 246. *попасться на удочку πρῶτον ψεῦδος* — "первичная ложь", неверная исходная посылка — термин силлогистики; срв. у Аристотеля ("Первая аналитика", 66 a 16): "Ложный довод получается оттого, что ложно первоначально принятое" (пер. Б. А. Фохта).

с. 246. *трудами Готфрида Германа и Карла Лахмана* — Г. Герман (Hermann; 1772—1848) — с 1798 профессор в Лейпциге, крупнейший представитель эстетическо-формального понимания филологии, разработал четкую систему ее эстетической и критической терминологии. В основе его метода исследования — убеждение, что за отдельными фактами всегда может (и должен) быть обнаружен закон, определяющий их; для его нахождения необходимо тщательное описание факта. Выступая против расширения понимания науки о древности, Герман утверждал, что на-

стоящий филолог всегда знает, что должен был сказать поэт ("quod debuerit poeta dicere"). Крупный исследователь как греческих, так и латинских авторов. Осуществлял издания античных трагиков (в частности, Эсхила), занимался грамматикой и античной метрикой. Его работы, как и сама его личность, оказали большое влияние на развитие немецкой классической филологии.

К. Лахман (Lachmann; 1793—1851) — в 1818 профессор в Кенигсберге, в 1825 в Берлине, создал современную текстологию, основывающуюся на анализе текста, установлении подлинного авторского варианта и изучении его истории. Исходя из этих принципов, он издал произведения Катулла, Тибулла, Проперция, Лукреция и Новый завет. Считается основателем германистики.

с. 246. *легко ступающая Ата, ἣ πάντας ἀᾶται,* — Ата — в греческой мифологии дочь Зевса, божество, олицетворявшее помрачение рассудка, заблуждение; Гомер изображает ее быстроногой, ступающей по головам людей и несущей беды: "Дщерь громовержца, Обида, которая всех ослепляет, / Страшная; нежны стопы у нее: не касается ими / Праха земного; она по главам человеческим ходит, / Смертных язвя" (XIX, 91-94, пер. Н. И. Гнедича).

с. 247. *красоту пускай бы и без ἤθος'а* — из аристотелевского учения о том, что задача искусства — воспроизводить определенные нравственные состояния ("этосы") и тем самым выполнять функцию воспитателя души (срв., например, "Политика" 1340 a 36-38: "молодежи следует смотреть не на картины Павсона, а на картины Полигнота или на произведения какого-либо иного живописца или ваятеля, который умеет выразить нравственный характер (ἦθος) изображенного лица" (пер. С. А. Жебелева).

с. 248. *наградивший козлиными ногами* — силены (аттические демоны) — дикие лесные существа с лошадиными ушами, хвостом, копытами

(см., например, их изображение на знаменитой вазе Франсуа (ок. 570 г. до н. э.), в пелопоннесской мифологии им соответствовали сатиры. И те, и другие входили в свиту Диониса и уже в 6 в. до н. э. их начинают путать; кроме того, фиас молодых сатиров нередко противопоставлялся старику Силену, считавшемуся их отцом и воспитателем Диониса (срв. миф о мудром Силене, пойманном царем Мидасом, который Ницше пересказывает в гл. 3 "Рождения трагедии"). В эллинистическую эпоху сатиров стали ошибочно причислять к свите козлоногого и козлорогого бога Пана, и они обретают козлоподобные черты. Подробно о сходстве и отличиях сатиров и силенов Виламовиц пишет в специальной работе об аттической трагедии.

с. 248 (5). *дионисийский фиас* — (греч. thiasos) экстатическая свита Диониса, сопровождающая бога в его торжественном шествовании и состоящая из сатиров, силенов и менад.

с. 248 (5). *Вакхилид, фр. 2* — "Лучше всего для смертного — не родиться, не видеть лучащегося солнца" (Вакхилид "Эпиникии", 5, 160-162; пер. М. Л. Гаспарова). Действительно, у Вакхилида (жившего в кон. 6 — начале 5 в. до н. э.) эти слова произносит не Силен, а Геракл в ответ на рассказ Мелеагра, встреченного им в Аиде, о его злополучной судьбе.

с. 248. *"крыши и фронтоны", а подвиги их видящий изображенными на светлосияющих рельефах, украшающих "фризы и стены"* — см. Рождение трагедии, гл.3

с. 249. *воскликнет "бог искусства": ἦδη ποτ' ἐν μαχρῷ* etc. — то есть: "вот так же / И я промучился без сна всю ночь! Понять старался, / Что значит рыжий конь-петух. Ну что это за птица?" (пер. А. И. Пиотровского) — восклицает Дионис в "Лягушках" (931-932) Аристофана.

с. 249. *цитировать Мефистофеля* — (Гете, "Фауст", II 7749-7750) (пер. Б. Л. Пастернака); см. комментарий к соответствующему месту в гл. 18 "Рождения трагедии".

с. 250. *дельфийским оракулом ... νύχια χθὼν ... Λοξίᾳ* — см. изложение мифа и перевод цитируемого Виламовицем соответствующего места из трагедии Еврипида "Ифигения в Тавриде" (1260-1282) в примечании к гл. 4 "Рождения трагедии".

с. 250 (7). *все это по Артемидору большей частью ἐνύπνια, а не ὄνειροι* — в античности сны делились на несколько категорий; простейшей классификацией было деление на сны, которые имеют значение, и сны, ничего не значащие (см., например, в "Одиссее", XIX, 562-567 (пер. В. А. Жуковского):

> Создано двое ворот для вступления снам бестелесным
> В мир наш; одни роговые, другие из кости слоновой;
> Сны, проходящие к нам воротами из кости слоновой,
> Лживы, несбыточны, верить никто из людей им не должен;
> Те же, которые в мир роговыми воротами входят,
> Верны; сбываются все приносимые ими виденья.

(срв. Вергилий "Энеида" VI, 893-896). В терминологии Артемидора (автора известного "Сонника", вт. пол. 2 в. н. э.) ἐνύπνια могут быть отнесены ко второму разряду, это простые сновидения, вызванные впечатлениями дня, тогда как ὄνειροι — это вещие сны, требующие символического истолкования.

с. 250. *affirmanti incumbit probatio* — (лат.) "доказывать полагается тому, кто утверждает" (положение римского гражданского права).

с. 251. *ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων* — "всякий знает неизреченные имена богов" (фр. 781, 13 из несохранившейся трагедии Еврипи-

да “Фаэтон”, где как раз дается этимология имени “Аполлон” в связи с глаголом ἀπόλλυμι “губить”, причем Аполлон отождествляется с Гелиосом-Солнцем).

с. 251 (9). *пифагорейской этимологии ἀ-πολλων* — скорее всего, Виламовиц имеет в виду одно из толкований имени “Аполлон”, которое приводит Платон в диалоге “Кратил”: “Что же касается музыки, то нужно иметь в виду, что альфа [в начале слова] может часто значить то же, что “с”, “со-“ ... так и здесь, она может означать совместное вращение в небе того, что мы называем небесными полюсами (πόλοι), а в песенной гармонии — созвучием. Все это, по словам тонких знатоков астрономии и музыки, вращается вместе в некоей гармонии, а бог этот надзирает за гармонией... И как в словах “спутник” и “супруга” мы присоединяли альфу в значении “вместе”, так же мы зовем и этого бога Аполлоном вместо “Однополона”, прибавляя к тому же вторую ламбду, ибо иначе это имя будет звучать в точности, как тягостное слово “губитель” (ἀπολῶν)” (405 c-e; пер. Т. В. Васильевой).

с. 251. *Δῖνος βασιλεύει τοῦ Διὸς τεθνηκότος* — “царствует Вихрь, а Зевс умер”. Очевидно, имеется в виду насмешка над глупыми новациями в области традиционных представлений, — этим и занимается карикатурный Сократ, выведенный в комедии Аристофана “Облака” (срв. 823: “царствует Вихрь, прогнав Зевса”; 380: “Зевса больше нет, а вместо него нынче правит Вихрь”), вместо старых олимпийских богов утверждающий новых, представляя таковыми природные явления, заимствуя их объяснение из натурфилософских доктрин того времени и, тем самым, сводя их к нелепости.

с. 251 (10). *У Секста Эмпирика, adv. dogm. III 20. Arist. περὶ φιλοσοφίας 12 Rose* — “Аристотель говорил, что мысль о богах возникла у людей от двух начал — от того, что происходит с душою (ἀπό τῶν περὶ ψυχὴν συμβαινόντων), и от небесных явлений (ἀπὸ τῶν μετεώρων)” (Секст Эм-

пирик "Против ученых" IX, 20 (= adv. dogm. III 20 = Aristot. 10 Rose); пер. А. Ф. Лосева).

с. 252. *ἀγὼν Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου* — "Состязание Гомера и Гесиода", анонимное сочинение, в котором описывается поэтическое состязание между Гомером и Гесиодом и откуда, в частности, некритически черпались факты (как правило, вымышленные) биографий обоих поэтов.

с. 252 (11). *однако там сей философ по крайней мере декламирует Гомера* (см. гл. 3 "Рождения трагедии" и комментарий) — очевидно, Виламовиц имеет в виду слова Гомера из "Состязания Гомера и Гесиода" (78-79): "прежде всего, самое лучшее для людского племени — не рождаться, а если родились — как можно скорее сойти к вратам Аида".

с. 252. *Немилосердная Мойра...* и т. д. — см. гл. 3 "Рождения трагедии" в начале.

с. 252. *Тяжелодумы-этруски — см. Афинея, XII, 517* — срв. критику этой ссылки Виламовица на Афинея в статье Роде.

с. 253. *Горгоны и Медузы — χρῆσόν συ μάχτραν εἰ δὲ βούλει χάρδοπον* — "Кто ж соседа станет спрашивать: / Квашонку одолжи мне и корчажину?" (Аристофан "Лягушки", 1159; пер. А. И. Пиотровского) — т. е. речь идет об одном и том же предмете. Виламовиц высмеивает Ницше, который из одной Горгоны Медузы создает неопределенное множество Горгон и Медуз.

с. 253. *Илиаду B 101* — имеются в виду хрестоматийные строки из второй песни "Илиады", в которых излагается история знаменитого скиптра Агамемнона, включающая славную родословную Атридов и рассказ о постоянном покровительстве им олимпийских богов (100-108, пер. Н. И. Гнедича):

Говор унявши, как пастырь народа восстал Агамемнон,
С царственным скиптром в руках, олимпийца Гефеста созданьем:
Скиптр сей Гефест даровал молненосному Зевсу Кронилу;
Зевс передал возвестителю Гермесу, аргоубийце;
Гермес вручил укротителю коней Пелопсу герою;
Конник Пелопс передал властелину народов Атрею;
Сей, умирая, сталами богатому предал Фиесту,
И Фиест, наконец, Агамемнону в роды оставил,
С властью над тьмой островов и над Аргосом, царством пространным.

с. 253. *соответствующее место в "Лаокооне" Лессинга* — гл. XVI.

с. 253. *Вы отговоритесь тем, что просчитались на несколько сот лет* — очередной намек на посредственные успехи Ницше в школьной математике.

с. 253. *μηδεὶς ἀγεωμέτρητος ἐνθάδ' εἰσίτω* — "негеометр да не войдет сюда" — по преданию, эти слова были начертаны над входом в Академию Платона (Elias in Cat. 118.18; Io. Philop. in de An. 117.29).

с. 253. *хотя бы в такой форме — ἐνθένδ' ἐξίτω* (греч.) — "пусть убирается отсюда".

с. 254. *самый непробиваемый сторонник теории единства* — т. е. унитарий в гомеровском вопросе, приверженец теории о принадлежности "Илиады" и "Одиссеи" одному автору.

с. 254. *а г-н И. уже в секунде имел случай читать двадцать песен "О бедах Нибелунгов"* — намек на курс истории германской литературы в "Пфорте", причем сравнение "Эдды" с "Песнью о Нибелунгах" было избранной темой Valedictionsarbeit Виламовица, за которую он, как и Ницше, получил высшую оценку.

с. 255. *песнями из сборника "Волшебный рог мальчика"* — см. примечание к "Рождению трагедии", гл. 6.

с. 255 (14). *Критий —Aelian V.H., X, 13* — Критий (вт. пол. 5 в. до н. э.) — афинский государственный деятель, поэт, философ круга софистов и Сократа, один из Тридцати тиранов. Перечисляя темы поэзии Архилоха, Критий говорит, что если бы тот сам в своих стихотворениях не сообщил бы о себе столько плохого, то никто об этом бы и не узнал: "Нехорошим свидетелем оказался Архилох самому себе, стяжав и столь великую славу и и столь громкие толки".

с. 256. *Платон высказался вполне ясно: τὴν ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ* — "слова должны сопровождаться гармонией и ритмом" (Rep. III 398 d). Излагаемое Платоном в этом фрагменте "Государства" учение о музыке представляет собой следующее: "в мелосе есть три части: слова, гармония и ритм... Поскольку там есть слова, мелос здесь нисколько не отличается от слов без пения, то есть он тоже должен согласоваться с теми образчиками изложения, о которых мы только что говорили... И слова должны сопровождаться гармонией и ритмом... в поэзии не должно быть причитаний и жалоб" (пер. А. Н. Егунова).

с. 256 (15). *не станет причислять ямбы к θρῆνοι и ὀδυρμοί... отвечает ему "змей": τὸ μηδὲν εἰς οὐδέν ῥέπει* — θρῆνοι καὶ ὀδυρμοί "причитания и жалобы" (Pl. Rep. III 398 d); здесь также имеется в виду упомянутое выше учение Платона о музыке, а именно, о том, какой ритм (у Платона — какие музыкальные лады) подобает какой песне. Последние слова — цитата из неизвестной нам трагедии "змея" Еврипида (fr. 532): "ничто оборачивается ничем". Срв. критику такого истолкования Виламовицем платоновского учения о музыке в "Лжефилологии" Роде и ответ Виламовица на эту критику, данный в его втором памфлете.

с. 257. *традицию, говорящую нам о παρακαταλογή* (греч.) — "речита-

тив, мелодраматическое исполнение". Срв. замечания к этому месту в тексте памфлета Роде и во втором памфлете Виламовица.

с. 257 (16). *Выписка из Гераклейта у Диогена Лаэрция (IX, I) не неизвестна мне* — "Гомер стоил того, чтобы его выгнали с состязаний и высекли, да и Архилох тоже" (пер. А. В. Лебедева) (= DK B 42).

с. 257 (17). *Архилох в одном месте (περὶ ὕψους, 33, 5)* — в трактате Псевдо-Лонгина "О возвышенном" (I в. н. э.): "Так неужели Эратосфен в "Эригоне" (сочинении, во всех отношениях безупречном) как поэт выше Архилоха, устремляющего во множестве неупорядоченные [слова], и того потока божественного духа, который трудно подчинить закону?" (33, 5).

с. 257. *независимость Архилоха от первой κατάστασις* — речь идет о так называемом "первом установлении" (κατάστασις) — учреждении в 676/673 гг. до н. э. вседорийского праздника Аполлона Карнейского, которое приписывается поэту-кифареду с эолийского Лесбоса Терпандру, главной заслугой которого считалось создание "кифародического нома" (превращение нома из музыкальной композиции в композицию словесную, исполнявшуюся под аккомпанемент кифары). Ни годы жизни Терпандра, ни годы жизни Архилоха точно не известны; согласно вышеприведенному свидетельству Псевдо-Плутарха ("О музыке", 1132 c-d, 1134 b6), деятельность Терпандра относится к началу 7 в. до н. э.; время жизни Архилоха определяется по упоминаемому им (фр. 122) солнечному затмению (по современным данным, 6 апреля 648 г. до н. э.), а также упоминанию лидийского царя Гига (ум. 652 или 645 г. до н. э.) (фр. 19). Автор сочинения "О музыке" утверждает, что Терпандр был старше Архилоха (1132 e 6).

с. 258. *умозаключение, согласно которому если две величины равны третьей и т. д., слишком математично* — укол, напоминающий школьные —

еще сравнительно свежие в памяти Виламовица — неудачи Ницше с математикой (срв. цитату из "Воспоминаний" Виламовица).

с. 259. *Аполлон и Дионис — что Нерон и Пифагор!* — имеется в виду скандальное бракосочетание Нерона с неким Пифагором, о чем рассказывает Тацит в "Анналах" (XV, 37): "Сам Нерон предавался разгулу, не различая дозволенного и недозволенного; казалось, что не остается такой гнусности, в которой он мог бы выказать себя еще развращеннее: но спустя несколько дней он вступил в замужество, обставив его торжественными свадебными обрядами, с одним из толпы этих грязных распутников (звали его Пифагором): на императоре было огненно-красное брачное покрывало, присутствовали присланные женихом распорядители; тут можно было увидеть приданое, брачное ложе, свадебные факелы, наконец, все, что прикрывает ночная тьма и в любовных утехах с женщиной" (пер. А. С. Бобовича).

с. 259. *введение фригийской авлетики наталкивалось на сопротивление* — ощущение флейты как "чужого" инструмента, между прочим, нашло отражение в мифах об отказе Афины от флейты и о казни Аполлоном фригийского сатира Марсия, который своей игрой на флейте посмел соперничать с его кифарой. Срв. также изгнание Платоном флейты из его идеального государства (Rep., 399 d-e) и рассуждение Аристотеля об авлетике и фригийском ладе: "флейта — инструмент, не способный воздействовать на нравственные свойства, а способствующий оргиастическому возбуждению, почему и обращаться к ней надлежит в таких случаях, когда зрелище скорее оказывает на человека очистительное действие, нежели способно его чему-либо научить... Поэтому наши предки с полным основанием запретили употребление флейты..." ("Политика", 1341 a23-26 слл.; пер. С. А. Жебелева); "фригийский лад в ряду других занимает такое же место, какое флейта — среди музыкальных инструментов: тот и другая имеют оргиастический, страстный характер" (ibid., 1342 b1-8).

с. 259. *от культа матери богов, от культа Сабазия, Бенды и Котитто* — перечисляются оргиастические культы негреческого происхождения (фригийские: Кибелы-Великой матери богов, Сабазия, отождествлявшегося с Дионисом-Загреем; фракийские: Артемиды-Бендиды и Котито), которые, подобно культу Диониса, нашли распространение в Греции, хотя и в более скромных масштабах.

с. 260 (18). *перечитайте-ка "Вакханок", 677, 684... словами Мефистофеля: "Она — не первая"* — Действительно, Вестник замечает менад "в тот час, как солнца первые лучи греть начинают землю" (677), и они спят — "кто под спину веток ели подложив, а кто — в листве дубовой утопая" (683-685) (пер. И. Ф. Анненского). Язвительные слова Мефистофеля (об опрометчиво погубившей себя Маргарите) — из первой части "Фауста".

с. 260 (19). *жертвоприношениям сомой, а может быть, и о напитке, каким охмелял себя Один в обществе Гюннлод* — о божественном напитке сома см. примечание к гл. 1 "Рождения трагедии из духа музыки". Скандинавские мифы ("Младшая Эдда") рассказывают о священном напитке, дарующем мудрость и поэтическое вдохновение, — "меде поэзии", — который Один добывает у великана Суттунга и его дочери Гуннлед. Являясь экстатическим источником как мудрости, так и обновления жизненных сил, "мед поэзии" имеет несомненные функциональные параллели в мифологиях других индоевропейских народов, в том числе греческой (напитки бессмертия — "нектар" и "амброзия") и индийской (напиток "амрита", т.е. "бессмертный", и "сома" в ряде мифов — взаимозаменяемые понятия), так что удар Виламовица бьет мимо цели — и представление о напитке, обладающем божественной силой, и связанные с ним ритуалы, очевидно, восходят к общей индоевропейской основе и могут быть обнаружены у народов этой семьи.

с. 260. *в манере Сен-Круа и Крейцера твердить "о чудесных мифах мис-*

терий" — Г. Ф. Крейцер (Creuzer; 1771—1858) — неортодоксальный исследователь античной религии, представивший в своих работах символическую интерпретацию иррациональных аспектов верований греков. Г. Э. Ж. де Сен-Круа (Saint-Croix; 1746—1809) — французский историк, исследователь античных мистерий ("Mémoires pour servir a l'histoire de la religion secrète des anciens peuples" (1784), переизданы в 1817 году под заглавием "Recherches sur les mystères en paganisme").

с. 261. *изобретенный Олимпом νόμος πολυκέφαλος ([Plut.] de mus. 7)* — согласно преданию (Псевдо-Плутарх "О музыке", 1133 d-e), фригийский флейтист Олимп, сын или ученик Марсия, сочинял номы, посвященные как Дионису, так и Аполлону, и усвоенные греками; одно из его изобретений — "многоголовый ном", упоминаемый Пиндаром (Пиф. 12, 23), который приписывает его Афине, изобретательнице флейты. Что в точности представлял собой этот ном, неизвестно.

с. 261 (21). *учрежден агон в авлетике ... Уже на первых пифийских играх победил Сакад: Paus X, 7; Plut., l. l* — авлетические номы, т. е. композиции для флейты без участия голоса, входили в программу Пифийских состязаний с начала 6 в. до н. э.; к этому жанру принадлежит и знаменитый "пифийский ном", в котором средствами музыки изображалась битва Аполлона с Пифоном. Изобретателем этого нома считался Сакад (7/6 в. до н. э.), музыкант и поэт из Аргоса, о трех победах которого на Пифийских состязаниях сообщает Псевдо-Плутарх ("О музыке", 1134 a4) и Павсаний (X, 7, 4).

с. 261 (22). *флейта, как и эмбатерий спартанцев, сопровождает пэан ... Архилох, фр. 78* — Эмбатерий — маршевая мелодия или песня, которую пели спартанцы в строю (срв. сохранившиеся анапесты, приписываемые Тиртею). Пеан — торжественное (победное) песнопение в честь определенного бога (особенно — Аполлона), о котором и идет речь в упомянутом фрагменте Архилоха: "сам начав под флейту лесбийский пеан" (фр.

121 по изд.: Archilochi fragmenta, ed. M. L. West, Iambi et elegi Graeci, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1971 = Athen 5 Kaibel 9, 24).

с. 262 (23). *вакхическая гипорхема отказывается от услуг флейты ... Пратин, фр. 1* — по-видимому, описание такой гипорхемы (гимна, сопровождаемого танцем) находится в известном фрагменте Пратина (фр. 1 по изд.: D.L. Page (ed.), Poetae melici Graeci. Oxford: Clarendon Press, 1962 repr. 1967 = Athen. 14, 617 b), отводящем флейте подчиненное по сравнению с пением место: "песню Пиерида поставила царицей, а флейта пусть вступает позже и будет прислужницей"(фр. 1, 6-7). Пратин (нач. 5 в. до н. э.) — современник Эсхила, автор трагедий (несохр.), считается изобретателем сатировской драмы.

с. 262. *подумайте хотя бы о корибантиастах, кариатидах, пиррихистах* — т.е. о мистах-участниках хора во время соответствующих мистерий. Корибанты — участники экстатического фригийского культа Кибелы, Великой матери богов, ее спутники и служители. Пиррихисты — как правило, мальчики или юноши, исполнители пиррихи, культового военного танца с оружием (Спарта, Афины). Кариатиды — девушки, составлявшие хор в честь почитавшейся в Спарте Артемиды Кариатиды.

с. 262. *кто читал фрагменты Пиндара (особенно 53-й)* — т. е. фр. 53 Boeckh = фр. 74 Snell-Moeller; ср. фр. 45 B = 75 S-M.

с. 262. *под тем же самым наименованием у Филоксена предстает совершенно иной вид поэзии* — Филоксен (ок. 435—380 до н. э.), уроженец Киферы, дифирамбический поэт. Его творчество иллюстрирует принципиально новый этап в развитии дифирамба в сравнении с классическим дифирамбом, представленным Пиндаром и Вакхилидом: исчезает деление на строфы и антистрофы, вводятся инструментальные и вокальные соло, а также "миметическая" музыка; в результате этих новаций дифирамбический стиль проникает в песни и среднеаттическую комедию.

с. 263 (30). *о Фринихе, который был мастер орхестры. Ср. эпиграмму (Plut. Qu Symp. VIII, 9[3, B732F]* — Фриних — крупный афинский трагический поэт, старший современник Эсхила; славился лирическими партиями в своих трагедиях (см. Аристофан "Птицы"(748-751; пер. С. К. Апта): "Фриних, словно пчелка, амвросию звуков собрал. / Он, словно ношу, из рощ и лесов приносил / Песни свои золотые", срв. также: Аристофан "Осы", 220 ("сидонодревнесладкофринихов напев"), 269, 1490. Эпиграмма из "Застольных вопросов" Плутарха (VIII, 9, 3) приписывает Фриниху изобретение хореографических движений, воспроизводящих морскую бурю.

с. 263. *музыка не была главной областью деятельности, как для Фринида или Тимофея* — Тимофей (450-360 до н. э.) — автор дифирамбов и номов; стал соединять в одном музыкальном произведении различные ритмы, ввел хоровое пение в кифародический ном, расширил диапазон звучания струнных инструментов. Фринид — известный кифаред и поэт, современник и соперник Тимофея.

с. 264 (32). *мефистофелевских речей о ведьминой таблице умноженья* — Здесь Виламовиц адресует Ницше язвительный комментарий Мефистофеля на исступленный бред ведьмы, якобы декламирующей по своей книге "наук зерно":

О дорогой мой, погоди,
Все это лишь еще цветочки!
Еще что будет впереди!
Я книгу изучил до точки,
И все ж, представь, ни в зуб толкнуть.
Согласие противоречий
Для головы моей овечьей
Непроницаемая муть.
Веками ведь, за годом год,
Из тройственности и единства
Творили глупые бесчинства
И городили огород.

А мало ль вычурных систем
Возникло на такой основе?
Глупцы довольствуются тем,
Что видят смысл во всяком слове.

("Фауст", I 2568-2580; пер. Б. Л. Пастернака)

с. 264 (32). *Davos sum non Oedipus* — "Я Дав, а не Эдип". Следовало бы сказать: Milphio sum, non Oedipus, т.к. это парафраза реплики раба Мильфиона из комедии Плавта "Пуниец", обращенной к бестолковому собеседнику (443-445, пер. А. В. Артюшкова):

Раз не могу добиться, чтобы ты ушел,
Так сам уйду. В отгадчики словам твоим
Эдипа надо, Сфинксу он разгадчик был.

Путаница в именах легко объяснима: Дав — наиболее распространенное имя раба в плавтовских комедиях; срв. также выше цитату из "Воспоминаний" Виламовица, где, в частности, он признается, что "Филология будущего" была написана по памяти, "почти без книг".

с. 264. *почившей в бозе лирической трагедии* — "лирической трагедией" в 17-18 вв. называлась французская опера мифологического или исторического содержания (т. е. некомическая), испытавшая на себе сильное влияние классицистской трагедии (отсюда — возвышенно-патетический речитатив) и классицистских драматических постановок в целом (пышность представления). Огромное значение в спектаклях имели хоровые эпизоды разного характера — религиозные, пасторальные, сказочно-фантастические. Крупнейшие представители жанра — Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, К. В. Глюк.

с. 264. *πάθη τοῦ Διονύσου* — "страсти Дионисовы".

с. 264 (33). *называемые "Судой" заглавия* — Феспид в древности считался первым постановщиком трагедии и изобретателем трагических масок, но никаких достоверных сведений о нем не сохранилось. "Суда" (s. v.) относит его деятельность к первой половине 6 в. до н. э. и приписывает ему следующие трагедии: "Подвиги Пелея, или Форбант", "Жрецы", "Юноши", "Пенфей".

с. 264. *достаточно Dissertation upon the epistles of Phalaris* — речь идет о работе знаменитого английского филолога-классика Ричарда Бентли "Рассуждение о письмах Фаларида" (1697), посвященной проблеме подлинности писем сицилийского тирана 6 в. до н. э. Фаларида. Утверждая, что письма подложны, Бентли выступил против давно устоявшегося мнения на этот счет большинства современных ему филологов, причем аргументы, приводимые им (помимо язвительных выпадов против специалистов, оказывающихся "сущими детьми" в области своей деятельности), представляли собой не только исчерпывающее исследование вопросов хронологии и истории, но и рассмотрение проблем возникновения в греческой литературе трагедии, комедии и сатировской драмы (включая тщательный анализ источников и языка).

с. 266. *Если Ксеркс — это Дионис, отчего бы и его совету верных не состоять из сатиров* — иронически: в трагедии Эсхила "Персы" хор представляет собой персидских старейшин (см., например, ст.1: "Вот мы, Верных Совет, как доверенных слуг государя зовут..." (пер. В. И. Иванова)).

с. 266. *Сатир, οὐτιδανὸς καὶ ἀμηχανόεργος, сильно полюбился г-ну Н.* — Виламовиц цитирует Гесиода: "и племя негодных, никчемных сатиров" (fr. 10 a 18, в изд.: ed. R. Merkelbach and M.L. West, Fragmenta Hesiodea. Oxford: Clarendon Press, 1967).

с. 266. *хор сатиров выступает, ῥαψάμενος σκύτινον χαθείμενον ἐρυθρὸν*

ἐξ ἄκρου παχὺ τοῖς παιδίοις ἵν' ᾖ γέλως, — У Аристофана в "Облаках", где хор противопоставляет себя привычному комическому хору, эта строка начинается со слова οὐδὲν — "не", которое Виламовиц опускает, выводя на орхестру сатиров с их непременным атрибутом — фаллом: "твердой кожи плотный кусок <...> подвешен спереди, / Сверху красный, толстый, большой, детям на посмешище" (538-539, пер. А. И. Пиотровского).

с. 267. *Ohe jam satis est* — еще одна явно приведенная Виламовицем по памяти и потому слегка искаженная цитата, на сей раз из Теренция: ohe iam desine deos, uxor, gratulando obtundere (Ter. Heaut. 879): "эй, жена, довольно оглушать богов благодарностями".

с. 267. *τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ' ν μέσῳ σώζει πόλιν* — "род третий — серединный, опора государства и охрана закона в нем" (Еврипид "Молящие", 244-245; пер. С. В. Шервинского).

с. 268 (37). *ср., для объяснения, "Финикиянки", 535 слл.* — "...богиня, / Что равенством зовется на земле. / Среди людей она так мирно правит, / Друзей она и ратников роднит / И с городом связует город вольный. / В ней все: и справедливость и закон" (пер. И. Ф. Анненского).

с. 268. *"Молящие" относятся к тому времени, когда мрачно-суровый поэт дал увлечь себя гениальному "юному льву"* — речь идет об Алкивиаде (его сравнение со львом см., например, в биографии Алкивиада (2) в "Жизнеописаниях" Плутарха. В 424-420 гг., когда была написана упомянутая трагедия Еврипида, Алкивиад только вступил на политическую арену.

с. 269. *А когда у Филемона frg. inc. 40a некто хотел бы повеситься, чтобы увидеть Еврипида* — см. комментарий к соответствующему месту в гл. 11 "Рождения трагедии".

с. 269 (39). *"Облака I" Аристофана, Телеклейд, Каллий в интерполяции*

у Диогена Лаэрция, II, 18 — Диоген Лаэрций передает популярное в древности мнение о том, что Сократ помогал Еврипиду писать трагедии. Текста, который он приписывает Аристофану, в сохранившейся редакции "Облаков" нет, — это или ранний вариант, или, возможно, отрывок из одноименного сочинения Телеклида: "Для Еврипида пишет он трагедии, / В которых столько болтовни и мудрости" (пер. М. Л. Гаспарова). Там же — фрагмент из "Пленников" комического поэта 5 в. до н. э. Каллия: " — Скажи, с какой ты стати так заважничал? / — Причина есть; Сократ — ее название!" (пер. М. Л. Гаспарова). Помощь Сократа Еврипиду была объектом насмешки и в несохранившихся комедиях Телеклида (сер. 5 в. до н. э.), см. фр. 2-3, 39-40 (T. Kock (ed.), Comicorum Atticorum fragmenta, vol. 1. Leipzig: Teubner, 1880).

с. 269 (41). *дельфийский Аполлон в V веке говорил ямбами ... "аполлинийство" Архилоха тоже подтверждается у него дельфийским изречением* — о первом оракуле см. комментарий к соответствующему месту о дельфийском оракуле в гл.13 "Рождение трагедии"(там же приводится перевод греческого текста оракула); о словах пифии об Архилохе — см. комментарий к соответствующему месту в гл. 5 "Рождения трагедии".

с. 269 (41). *у Эномая убийца носит иное имя, чем в других текстах* — в рассказе Эномая, передаваемом Евсевием, убийца Архилоха назван Архием (Euseb. Praep. 33, 7-10).

с. 269 (41). *Как особенно, но без личного общения между обоими, в "Облаках" Аристофана (II — 1367)* — отсылка к началу второго агона комедии, где Еврипид назван представителем "новой мудрости" (1370), "мудрейшим из всех поэтов" (1377), тогда как Сократ в "Облаках" выведен наставником этой "новой мудрости".

с. 270. *отрывки "Пелиад" (fr. 604-619 Nauck) являют нам хотя бы одно: стиль Еврипида был тогда по меньшей мере столь же близок его "Медее", сколь стиль "Медеи" — стилю "Финикиянок"* — Постановка трагедии "Пе-

лиады" на афинских состязаниях в 455 г. до н. э. — первое выступление Еврипида как драматического автора; "Медея" была написана в 431, а "Финикиянки" — в 409 г. до н. э., за несколько лет до смерти Еврипида.

с. 270 (44). *Платон лишь холодно отзывается о нем как о великом трагике* — см. Платон "Федр" (268 с; пер. А. Н. Егунова): "А если бы кто-нибудь в свою очередь обратился к Софоклу и Еврипиду и заявил, что умеет о пустяках сочинять длиннейшие речи, а о чем-нибудь великом, наоборот, весьма сжатые и по своему желанию делать их то жалостными, то, наоборот, устрашающими, грозными и так далее ... — И Софокл, и Еврипид, думаю я, Сократ, осмеяли бы того, кто считает, будто трагедия не есть сочетание подобных речей, но связных и составляющих единое целое". Платон "Государство" (568 а; пер. А. Н. Егунова): "мудреное дело — сочинять трагедии, а ведь в этом особенно отличился Еврипид". Аристофан "Лягушки" (1413; пер. А. И. Пиотровского): "считаю мудрым этого <*sc.* Еврипида>, того <*sc.* Эсхила> — люблю".

с. 271. *замечать следы чтения у этого первого собирателя книг* — о Еврипиде как ценителе и собирателе книг см. Афиней 3а; Аристофан "Лягушки" 943; Еврипид фр. 369.

с. 271 (45). *Так, "Автолик", 34 несомненно написано не без воздействия Ксенофана (фр. 2)* — на зависимость здесь Еврипида (фр. 282 Nauck) от Ксенофана (фр. B 2 DK) указывает Афиней (X, 413 C); в указанных фрагментах обоих поэтов осуждается преклонение греков перед атлетами. Срв., например, у Ксенофана (15-22):

> Будь среди граждан хотя бы кулачный боец превосходный,
> Будь в пятибории кто или в искусстве борьбы,
> Будь хоть в скорости ног — а это ценится выше
> Всех состязаний, поди, в силе промежду мужей —
> Благозакония тем не станет в городе больше.

Радость невелика городу, ежели кто
Близ Писийских брегов в состязаньи одержит победу:
Ведь городская казна этим не станет жирней!

и у Еврипида (16-21):

Какую пользу городу родному,
Стяжав венок, доставил тот атлет,
Который или хорошо боролся,
Иль быстро бегал, или диск метнул,
Иль в зубы дал противнику отменно?
Сумеют ли они с врагом сразиться
Вооружившись диском, без щитов
Изгнать врагов ударом кулака?

(пер. А. В. Лебедева).

с. 271 (45). *"Елена", 1617 связано с известным изречением Эпихарма* — см. Еврипид "Елена" (1617; пер. И. Ф. Анненского): "Во всех делах разумное полезно недоверье"; срв. "Трезвым будь, стремись не верить, в этом сметка состоит" (Эпихарм, фр.13 DK; пер. А. В. Лебедева).

с. 271 (45). *отдельные верные замечания также у раннего автора περὶ χλοπῶν в книге VI "Стромат" Климента* — в "Стромthemах" (VI, 2, 9, 5-11, 1) Климента Александрийского приводится довольно обширное сопоставление схожих мест из трагедий Еврипида и других греческих авторов (Софокла, Гомера).

с. 271. *добродетели можно научиться ... "Молящие", 917 (прим. 46)* — "Можно обучить / и доблести, внушая детям слушать / И повторять, что незнакомо им. / Всю жизнь при нас — усвоенное с детства; / Воспитывайте тщательно детей" (913-917; пер. С. В. Шервинского).

с. 271 (47). *"Электра", 367* — в более широком контексте эта мысль выражена так: "Узнай поди, какая кровь течет / У человека в жилах, разберись / В сердцах людей средь этой ткани пестрой: / В семье вельмож растет негодный сын, / И добрые у злых выходят дети" и т. д. (367-370; пер. И. Ф. Анненского).

с. 271 (47). *"Гекуба", 569* — (о жертвоприношении Ифигении) "дева ж — последний луч — старается упасть пристойно (πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν)" (пер. И. Ф. Анненского).

с. 271 (45). *"Ипполит", 961* — указанный Виламовицем ст. 961 не имеет отношения к представлениям Еврипида о природных задатках человека; возможно, приводя нумерацию строк по памяти, он ошибся. Срв. в той же трагедии: "Ты человек. И коль начало доброе / В тебе сильней дурного, ты кругом права" (471 сл.; пер. С. К. Апта), также ст. 337-341, 937-942.

с. 272 (48). *"Ипполит", 374* — слова Федры из первого эписодия: "И мне сдается, не от неразумия / Несчастны мы бываем — ведь немало есть / Людей благоразумных, — нет, не в том беда. / Все дело в том, что, твердо зная лучший путь, / Мы избираем худший — то ли попросту / Из лени, то ли в поисках приятного / Забыв свой долг" (377-383; пер. С. К. Апта).

с. 272 (48). "*Хрисипп*" 838 — "увы, вот божественная кара для людей — если кто знает добро, но не прибегает к нему":

αἰαῖ, τόδ' ἤδη θεῖον ἀνθρώποις κακόν,
ὅταν τις εἰδῇ τἀγαθόν, χρῆται δὲ μή,

с. 272 (48). *оттуда же фр. 912* — "Тебе, кто заботится обо всем, совершаю жертвенное возлияние, Зевс, — или Аид, если ты хочешь так называться. Ты же прими от меня обильную безогненную всеплодную жертву. Ибо ты и среди небесных богов держишь Зевсов скипетр, и повелеваешь подземными богами в Аиде. Пошли на свет души умерших для тех, кто

хочет узнать, откуда произросли несчастья, каков корень бед, к кому из блаженных богов следует приносить жертву во избавление от страданий".

с. 273 (49). *μηδ' ἦν δοχῇς μὲν ἡ δὲ δόξα σου νοσεῖ φρονεῖν δόκει τι — "Вакханки", 311* — "И, если ум твой поврежден, покинь уверенность, что непреложно судишь" (пер. И. Ф. Анненского).

с. 273 (49). *Срв. 324, 332, 359, 480, 1304 — ἀχαλίνων στομάτων ἀνόμου τ' ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία* — "В честь бога пляска и седым идет" (324), "Теперь не здраво судишь ты, — ум затемнен в тебе пустым мечтаньем" (332-333), "Твое безумье бешенством сменилось" (359), "Глупец, кто мудро говорит с невеждой" (480), "Как вы, он бога не хотел признать" (1302); греческая цитата — "Необузданным речам и безверья слепоте злой конец определен" (ibid., 386-388).

с. 273. *трагедию эту Еврипид писал* — Еврипид писал "Вакханок", живя в Македонии при дворе царя Архелая, где провел последние годы жизни (ум. 407/406 до н. э.).

с. 273. *исправлять домашнюю работу г-на профессора Н. τὴν μὲν γὰρ ἐξαντλοῦμεν ἡ δ' ἐπεισρέει* (греч.) — "одну мы исчерпали, но нахлынула другая" — строка из неизвестной трагедии неизвестного автора (см.: Tragica adespota, fr. 89 Nauck), уже в античности ставшая поговоркой, обозначавшей непрерывную череду неприятностей.

с. 274. *в странствиях его по лабиринту троп, или же по μυρμήκων ἀτραποῖς* — букв. "муравьиные тропинки" (греч.), у греческих комедиографов — о музыкальном исполнении, осложненном трелями и арпеджио (см. Аристофан "Женщины на празднике Фесмофорий", 99-100: Еврипид [имея в виду выступление трагика Агафона]: "Молчи, он пение свое сейчас начнет". Мнесилох: "Хитросплетения тропинок муравья?" (пер. Н. Корнилова); срв. Pherecr. fr.145, 23).

с. 274. *Окнов труд* — Окн (букв. греч. "нерешительность") — персонаж известной в древности фрески Полигнота в Дельфах (см.: Paus. 10. 29.1), где он был изображен плетущим из соломы веревку, которую тут же поедает стоящий позади него осел; одно из возможных истолкований этой аллегории: тщетность всех трудов, совершаемых с нерешительностью. По местному преданию, сообщаемому Павсанием, Окн был трудолюбивым человеком, жена которого растратила все заработанные им деньги. Имя Окна вошло в поговорку как символ бессмысленной деятельности (срв. "бочка Данаид").

с. 275 (52). *ибо тот ("Поэтика", 1456 a 27) как раз одобряет обращение с хором у Софокла ... чья "Поэтика" в глазах самого Лессинга обладала доказательностью Евклидовых теорем* — речь идет о противопоставлении Аристотелем Софокла Еврипиду в вопросе о степени участия хора в общем действии: "Также и хор следует считать одним из актеров, чтобы он был частицей целого и участвовал в действии не так, как у Еврипида, а так, как у Софокла" (1456 a 25-27; пер. М. Л. Гаспарова). Как известно, Лессинг положил учение Аристотеля о трагедии в основу своей собственной эстетической теории драмы как средства нравственного воспитания человека, излагавшейся им в "Гамбургской драматургии".

с. 275. *И это ὁ μηδὲν εἰδὼς Οἰδίπους, которого Тиресий попрекает: σὺ καὶ δέδορκας κοὐ βλέπεις ἵν' εἶ κακοῦ!* — Речь идет о ссоре Эдипа с прорицателем Тиресием (Софокл "Эдип-царь"). Эдип — о своей победе над Сфинксом: "я пришел, Эдип-невежда, — и смирил вещунью, решив загадку" (397). Тиресий на это отвечает: "Хоть зорок ты, а бед своих не видишь" (413; пер. С. В. Шервинского).

с. 275. *ἐν τῷ μαθεῖν ἔνεστιν ηὐλάβεια τῶν ποιουμένων* — "лишь в знанье защита нам на жизненном пути" (Софокл "Эдип в Колоне", 115-116; пер. С. В. Шервинского).

с. 275. *ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος* — "тот, кого все называют славным Эдипом" (Софокл "Эдип-царь", 8).

с. 275. *καὶ τὸ γενναῖον τρίτον στέργειν διδάσκει* — "в-третьих, я от природы научен терпеть", слегка измененная цитата из трагедии "Эдип-царь" (στέργειν γὰρ αἱ πάθαι με χὠ χρόνος ξυνὼν μακρὸς διδάσκει, καὶ τὸ γενναῖον τρίτον, 7-8: "ибо терпеть научили меня страдания, долгие годы жизни и, в-третьих, моя природа").

с. 275 (53). *в параллельном варианте мифа Кера погибала от руки Коройба* — Коройб (Кореб, Κόροιβος) — герой ряда древнегреческих сказаний; буквально его имя означает "дурачок" (срв. Иван-дурак в русских сказках). Согласно одному аргосскому мифу, пересказанному Павсанием (I, 43, 7-8), Кореб убил посланное Аполлоном чудовище (Пойна, т. е. "Месть" — у Павсания; Кера, т. е. "Погибель" — в эпиграмме Палатинской антологии (VII 154)), убивавшее детей, и впоследствии получил прощение у бога в Дельфах. Очевидно, Виламовиц вспоминает эту историю из-за того, что имя ее главного героя-"глупца" может быть сопоставлено с соответствующим эпитетом "невежды" Эдипа.

с. 276. *"метафизически утешающей" трагедии, по каковой г-н Н. проводит свои занятия* — имеется в виду соответствующее истолкование Ницше роли хора сатиров в греческой трагедии (см. "Рождение трагедии", гл. 7: "метафизическое утешение, что жизнь в основе вещей несмотря на всю переменчивость явлений неразрушима, могуча и полна удовольствий, — это утешение и является физически недвусмысленным образом в облике хора Сатиров", и т. д.)

с. 276. *μῶν τάδε λεύσσεις φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ ... ἰήχοπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν...* — "это видит твой взор, блестящий Ахилл" (Аристофан "Лягушки", 992) — "Почто не спешишь на подмогу усталым?" (ibid., 1265, 1271) — см. примечание ниже.

с. 276. *δύο σοι κόπω Αἰσχύλε τούτω* — "Эсхил, тебе уже вторая подмога!" (Аристофан "Лягушки", 1268). Слова Диониса из сцены состязания поэтов, в которой Еврипид, желая высмеять тяжеловесное однообразие и бессвязность стихов в трагедиях Эсхила, то и дело чередует строки из его трагедий с придуманным им самим в "эсхиловском стиле" стихом "Почто не спешишь на подмогу усталым?", никак не связанным с их контекстом. Виламовиц иронически цитирует аристофановскую комедию, намекая, что Ницше, одержимый своими собственными идеями, безответственно смешивает их с представлениями Эсхила (в которых разбирается довольно плохо) и выдает за концепции, лежащие в основе греческой трагедии.

с. 276. *οὐκ ἔχω προσεικάσαι πάντ' ἐπισταθμώμενος / πλὴν Διὸς εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος / χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως* — Виламовиц цитирует слова хора из трагедии Эсхила "Агамемнон" (163-166), обращенные к Зевсу и явно не согласующиеся с утверждением Ницше о том, что греческая трагедия признавала Мойру высшей правительницей мира: "Кто бы ни был ты, великий бог, / Если по сердцу тебе / Имя Зевса, "Зевс" зовись. / Нет на свете ничего, / Что сравнилось бы с тобой. / Ты один лишь от напрасной боли / Душу мне освободишь." (пер. С. К. Апта). См. также примечание ниже.

с. 276 (54). *См. фрагмент "Гелиад" в издании Наука в разделе "Евфорион"* — очевидно, имеется в виду цитируемый эллинистическим поэтом-эрудитом Эфворионом (кон. 3 в. до н. э.) отрывок из несохранившейся трагедии Эсхила "Гелиады": "Зевс — эфир, Зевс — земля, Зевс — небо, / Зевс — это все, и он же — то, что превыше всего" (fr. 70 Nauck (TGF) = fr.105a в изд.: H. J. Mette (ed.), Die Fragmente der Tragödien des Aischylos. Berlin, 1959).

И. Наук (Nauck; 1822-1892) — филолог-классик, исследователь Гомера, Гесиода, Еврипида, Бабрия, Федра и Порфирия, крупный специалист в области конъектуральной критики текста, издатель фрагментов грече-

ких трагиков ("Tragicorum Graecorum fragmenta", 2-е изд. 1889); ординарный профессор греческого языка и литературы в Санкт-Петербурге, член Петербургской Академии наук (срв. лемму в словаре Брокгауза-Ефрона: "Наук (Johann Nauck; у нас Август Карлович)").

с. 276. *τρίτος Αἰσχύλε σοι κόπος οὗτος.*— "Эй, Эсхил! Это — третья подмога" (Аристофан "Лягушки" 1272, пер. А. И. Пиотровского). См. примечание выше.

с. 276. *Вот твой мир! Вот это — мир! — ликует г-н Н. Он и не подозревает о том, что это вопрос, который Фауст задает с горькой иронией* — в самом начале поэмы (I 409): "Таков твой мир! Твой отчий кров!" (пер. Б. Л. Пастернака).

с. 276. *τηλαυγὲς πρόσωπον* — "далекосияющий лик" (из гомеровского гимна "К Солнцу", 12-13)

с. 277. *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* — "Оставь надежду всяк сюда входящий" (Данте "Божественная комедия", "Ад", песнь 3, ст. 9)

с. 278. *В сердце — наполненье смысла, Форму — в духе сохранить.* — из стихотворения Гете "Прочное в сменах" (цикл "Бог и мир").

Рихард Вагнер
Фридриху Ницше

Немецкое заглавие:
Offener Brief in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung vom 23. Juni 1872 an Friedrich Nietzsche.

с. 281. *У. В. фон Мёллендорф* — sic, срв. в след. абзаце аббревиированую форму — Д-р философии У. В. ф. М. Трудно сказать, случайность это или издевка над словно нарочно таким трудным именем — ср. позднейшие экзерсисы Ницше и его друзей.

с. 284. *не след нарываться на разъяренного быка, и надо вместе с Сократом посчитать нелепым отвечать пинком на удар ослиного копыта* — этот анекдот о Сократе изложен у Диогена Лаэрция (II, 21; пер. М. Л. Гаспарова): "Так как в спорах он был сильнее, то нередко его колотили и таскали за волосы, а еще того чаще осмеивали и поносили; но он принимал все это, не противясь. Однажды, даже получив пинок, он и это стерпел, а когда кто-то подивился, он ответил: "Если бы меня лягнул осел, разве стал бы я подавать на него в суд?"

с. 285. *нечто подобное и производит на глазах у всех наш д-р философии на с. 18 своего памфлета* — во фразе, снабженной прим. 18.

с. 286. *Мальчишки-журналисты, включая даже "Аугсбургские всеобщие известия", издеваются надо мной* — главное побуждение всего открытого письма — в этой фразе.

Эрвин Роде.
Лжефилология

К освещению изданного д-ром философии Ульрихом фон Виламовицем-Мёллендорфом памфлета "Филология будущего!"

Послание филолога Рихарду Вагнеру

Немецкое заглавие:
Afterphilologie. Zur Beleuchtung des von dem Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff herausgegebenen Pamphlets: "Zukunftsphilologie!". Sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner. Leipzig, 1872.

Интенция памфлета — прежде всего дать филологическое обоснование тезисам Ницше, отчасти под видом резкой полемики, отчасти в сопровождении ее. Этим объясняются многие особенности памфлета Роде — прежде всего многословие и отдельные натяжки.

с. 289. *заглавие* — см. интерпретацию слова Afterphilologie в начале комментария к первой "Филологии будущего"; эта интерпретация находит себе безусловное подтверждение в авторском примечании под сноской 19 к настоящему памфлету и в соответствующем месте текста.

с. 289. *д-ра философии* — Роде в полной мере подхватил заявленный Виламовицем на его титуле мотив язвительных уколов бюрократической титулатурой: passim.

с. 289. *демонстрировать лисе из басни* — имеется в виду одна из известных басен Эзопова сборника (Corpus fabularum Aesopicarum, edd.

A. Hausrath et H. Hunger, vol. 1.1, Leipzig: Teubner 1970), один из вариантов которой (Fab. 15 a, "Лиса и виноград"), гласит: "Голодная лисица, увидев гроздья винограда, свисающие с обвившей дерево лозы, хотела добраться до них и не смогла. Бросив свои попытки, она сказала себе: эти ягоды — незрелые. Так и некоторые из людей, по слабости своей не умеющие справиться с делами, винят во всем обстоятельства".

с. 290. *старик Лихтенберг* — Георг Кристоф Лихтенберг (1742—1799), профессор математики и физики Геттингенского университета и автор нескольких сборников афоризмов в духе французских моралистов; афористический стиль мысли Лихтенберга, видимо, оказал свое влияние на писательскую манеру Ницше, во всяком случае, последний на него ссылается, в частности, в § 133 "Человеческого, слишком человеческого".

с. 290. *Еврипид скажет ему всю правду еще куда прямее* — "Вакханки", ст. 480; эта фраза (в переводе И. Ф. Анненского, приведенном в соответствие с макроконтекстом, звучащая как "Глупец, кто мудро говорит с невеждой") произносится Дионисом в ключевом для понимания трагедии диалоге с Пенфеем, который тщетно силится понять природу бога и смысл учреждаемых им мистерий, каждым вопросом словно приближая роковую для себя развязку. Точный перевод слов Диониса по-русски можно дать только прозой: "глаголящий мудрое неразумному покажется лишенным здравого рассудка" (δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εὖ φρονεῖν).

с. 291. *Аристоксен говорит ... крайне предосудительно* — цитата из сочинения Псевдо-Плутарха "О музыке" (1145 b2-4).

с. 291. *как гласит греческое изречение, — пусть лучше тебе завидуют, чем тебя жалеют* — срв. гному Эпихарма: "ничего не стоит тот, кому не завидуют. / Пожалел слепого — каждый, позавидовал — никто" (фр. 34 DK; пер. А. В. Лебедева).

с. 291. *из описанных Макиавелли трех générazioni dei cervelli* — "Князь", гл. XXII "О советниках князей": "Умы бывают трех родов: один все постигает сам; другой может понять то, что постиг первый; третий — сам ничего не постигает и постигнутого другим понять не может. Первый ум — выдающийся, второй — значительный, третий — негодный" (пер. Г. Муравьевой)

с. 292. *чтобы "оставить все надежды"* — см. окончание первого памфлета Виламовица.

с. 292. *на разъяснения нашего друга о том, что Еврипид погубил миф, отвечают указанием* — в "Филологии будущего" фраза с прим. 50.

с. 292. *д-р спешит заявить — "Но Прометей не создает людей"* — см. у Виламовица абзац между сносками 53 и 54.

с. 292. *пасквилянт продолжает, "возражая" ему: "да, Эдип думает..."* — абзац между сносками 52 и 53.

с. 292 (1). *Oidipus! — вот уж верно по-гречески! Иначе этот высокоученый муж и не поступает, и свой наиновейший газетный жаргон он тоже втиснул в узкий кафтан нарочитого старонемецкого правописания* — срв. выше, в начале комментария к "Филологии будущего". Сарказм Роде вызван тем, что окончание имени Эдипа выглядит на латинский лад (-us), тогда как точная транскрипция с греческого имела бы вид: -ous; в то же время начало слова — нарочито греческое (дифтонг oi; латинизация выглядела бы как oe).

с. 293. *безусловно верно сказано Аристотелем: каждому по праву то, что родственно ему по природе* — см. Аристотель "Политика" (1342 a 25): "Каждый получает удовольствие от того, что свойственно его природе" (пер. С. А. Жебелева).

с. 293. *прекраснейшим плодом своих штудий д-р философии угощает нас на с. 28* — см. текст между сносками 48 и 49.

с. 294. *откровенно пишет тут, что искусство навсегда останется...* — в последнем абзаце "Филологии будущего".

с. 294. *как Гетевский филистер и т. д.* — стихотворение "Дождь и радуга".

с. 297. *если воспользоваться словами Горгия, — свататься не к служанкам, но к самой светлейшей Пенелопе* — см. Горгий, фр. 29 (H. Diels and W. Kranz (edd.), Die Fragmente der Vorsokratiker, vol. 2, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1952 = Gnomol. Vatic. 743 n. 166 [ed. Sternbach Wien. Stud. X 36]): "Ритор Горгий говорил, что люди, усердствующие в общих науках, но пренебрегающие философией, подобны женихам, которые, сватаясь к Пенелопе, сожительствовали с ее служанками".

с. 298. *в устах Готамы Будды она как раз и означает относительное ничто и переиначена в ничто абсолютное лишь позднейшими мистиками* — имеется в виду учение мудреца Готамы (Гаутамы) Будды о путях достижения нирваны, зафиксированное в буддистских канонических текстах ("Ньяя-сутра", нач. н. э.).

с. 299. *слова Монтеня* — "Невозможно расставить по порядку части тому, у кого в голове нет образа целого".

с. 301. *имеет столь же мало общего с истинным вдохновенным антиковедением* — Alterthumskunde: хотя это слово у нас полулегальное, оно настоятельно требуется русскому языку и имеет столь же точную параллель в немецком.

с. 301. *доподлинно лжефилологией* — eine wahre Afterphilologie; по-настоящему накопление "дефиниций" в этой фразе понятно только в свете многозначности немецкого слова (см. выше): в некотором роде все виды искажений истинной филологии соединяются в этом "термине".

с. 301. *как то доказывает прежде всего платоновский "Филеб"* — о связи удовольствия со страданием см. Платон "Филеб", 47 e - 48 a.

с. 302 (2). *А благородный Витторио Альфьери пишет (Vita cap. 5): Quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell' atto del sentir musica o poche ore dopo* — "Почти все мои трагедии были замыслены мною либо в процессе слушания музыки, либо немного спустя." (итал.). Витторио Альфьери (1749—1803) — граф (срв. у Роде: "благородный"), итальянский драматург и поэт, автор многочисленных трагедий, в которых классицизм переплетается с романтизмом, комедий, трактатов и т. д.; среди его сочинений — мемуары "Жизнь Витторио Альфьери из Асти, рассказанная им самим" (1790—1803 изд. 1806).

с. 306 (3). *"Красота без этоса" — Аристотель, а "пускай себе" — из собственных припасов критика* — см. комментарий к соответствующему месту в первом памфлете Виламовица.

с. 306. *щедро розданные ордёвры* — hors d'œuvre (фр.) "закуска; блюдо, не входящее в основное меню".

с. 306. *Паррасий ... нарисовал Геракла таким, каким тот не раз являлся ему во сне* — речь идет об эпиграмме Паррасия (2 пол. 5 в. до н. э.) на изображение Геракла в Линде:

> Здесь он таким предстоит, каким ночною порою
> Множество раз его видел Паррасий во сне.
>
> (AP III, 21; пер. Д. Усова)

с. 306. *"почеглазое забвение"... ("Ифигения в Тавриде", ст. 1279) ... несомненно верное чтение — μαντοσύναν νυκτωπόν "почеокое прорицательство"* — полностью цитату из "Ифигении в Тавриде" (в переводе) и комментарий к ней см. в примечаниях к гл. 4 "Рождения трагедии".

с. 307. *Пасквилянт отвечает: "Нужно считать вполне доказанным...* — фраза со сноской 12.

с. 308. *Тут говорится так: "Аристарх и Лахман хорошо понимали...* — прим. 12.

с. 308. *точных и глубоких знатоков греческой мифологии, как Шёман, Преллер и Велькер* — Г.-Ф. Шёман (1793—1879) —немецкий филолог, специалист по классическим древностям (помимо прочих, ему принадлежит авторитетный труд "Griechische Alterthümer", 3-е изд. 1871—1873), славился обоснованностью выводов и детальной проработкой доказательств. Л. Преллер (1809—1863) — известный мифолог, автор капитальных трудов "Griechische Mythologie" и "Römische Mythologie".

с. 309. *"Возвышенная душа Демосфена! — смотри Афинея XIII, 592 F"*— имеются в виду пересказанные Афинеем истории о неблаговидных поступках Демосфена в его частной жизни.

с. 310. *рассчитана на читателей, у которых достаточно sale in zucca, чтобы разуметь ее cum grano salis* — "ума в голове" (итал.) ... "не вполне серьезно" (лат.).

с. 311. *простецкое и нелепое заверение д-ра философии* — следующая фраза после сноски 17.

с. 312. *по Аристотелю "из всех метров ямбический ближе всего к устной речи"*— из "Поэтики" (1449 a 25).

с. 312. *изложенные трохеическими септенариями трезво-кухонные сцены Плавтовых комедий все же исполнялись как cantica* — "кантики" — вокальные партии в римской комедии, характеризовавшиеся метрическим разнообразием, которые в отличие от декламируемого текста исполнялись под аккомпанемент флейты.

с. 312. *Пиндар же как раз ту самую написанную ямбами "олимпийскую победную песенку" Архилоха... называет "звучащей песнью"* — имеется в виду самое начало девятой Олимпийской оды Пиндара: "Архилохова песнь, звучащая в Олимпии..." (пер. М. Л. Гаспарова), где используется форма глагола φωνέω "звучать" (в том числе и о музыкальных инструментах).

с. 314. *Позднее, 400 A и D, он еще раз повторяет ту же мысль* — "надо обязательно сделать так, чтобы ритм и напев следовали за соответствующими словами, а не слова — за ритмом и напевом" (Платон "Государство" 400 a) и далее: "Ритмичность отвечает хорошему слогу речи, а неритмичность — его противоположности. То же самое и с хорошей или плохой гармонией, раз уж ритм и лад ... должны следовать за речью, а не речь за ними. — Действительно, они должны сообразоваться со слогом" (ibid., 400 d; пер. А. Н. Егунова).

с. 317. *к тому же Суда называет его "флейтистом"* — свидетельства в P. E. 1, 10 = Tyrt. Test. 19 (ἐλεγειοποιὸς καὶ αὐλητής); о Мимнерме см.: P. E. 1, 40 = Mimn. Test. 4 = Strab. 14, 1, 28 (αὐλητὴς ἅμα καὶ ποιητὴς ἐλεγείας).

с. 319. *в чтении "вечно светлого" Софокла продвинулся до четвертого стасима "Антигоны" и как раз в нем-то (ст. 695) и обнаружил упоминание Муз "в свите Диониса"* — правильно 965. В этих строках четвертого стасима Софокл излагает миф о том, как Диониса и его свиту преследовал фракийский царь Ликург, "изгонявший восторгом исполненных / Жен, загашавший огни Дионисовы, / С флейтою дружных тревоживший Муз" (пер. С. В. Шервинского).

с. 319. *с тем мифом о преследовании Диониса Ликургом* — см. комментарий к соответствующему месту в гл. 12 "Рождения трагедии".

с. 319. *отвергнуть наглую навязчивость простоватого мастера Основы* — см. комментарий к соответствующему месту в гл. 1 "Рождения трагедии".

с. 323 (14). *можно читать в "Поэтике" Аристотеля (4, 1449 a 20)* — "что же касается величия, то от мелких сказаний и от потешного слога [трагедия], развиваясь из сатировской драмы, далеко не сразу достигла своей важности" (пер. М. Л. Гаспарова).

с. 323 (14). *о чем ясно и достоверно говорит Филохор у Афинея, XIV 628 A* — см. примечание под сноской 14 Виламовица в его втором памфлете и комментарий к этому месту.

с. 325. *недвусмысленно высказывается Геродот* — тирану Сикиона Клисфену (нач. 6 в. до н. э.) приписывается учреждение праздника в честь Диониса с целью таким образом вытеснить культ местного (аргосского) героя Адраста, срв. у Геродота: "Среди других почестей, которые сикионцы оказывали Адрасту, они прославляли еще и его "страсти" [представлениями] трагических хоров. Вместо Диониса они таким образом почитали Адраста. Клисфен же передал теперь [трагические] представления Дионису, а остальной культ — Меланиппу" (5, 67; пер. Г. А. Стратановского).

с. 326. *весьма знаменательная запись Суды о поэте-дифирамбисте Арионе* — Суда (s. v. Ἀρίων) сообщает об Арионе: "считается, что он первый открыл трагический образ речи, выставил хор петь дифирамбы, дал песням хора названия и ввел сатиров, говорящих стихами" (пер. М. Л. Гаспарова).

с. 327. *таких сатиров, которые "говорили стихами", конечно, применял и Арион* — см. комментарий об Арионе выше.

с. 328. *фигура Хирона с телом коня ... "божественное животное", как нарицает его Пиндар* — см. Пиндар "Пифийские песни" 3, 5: φῆρ ἀγρό-τερον — "дикое чудо" в пер. М. Л. Гаспарова.

с. 328 (20). *он вовсе не смешивает Пана и сатиров* — об атрибутах сатиров (исконных и приписанных им ошибочно) см. комментарий к соответствующему месту в первом памфлете Виламовица.

с. 328. *тесно связанную с Дионисом Ариадну на Наксосе славили (Plut. Thes. 20)* — Плутарх рассказывает следующее: "Некоторые наксосские историки придерживаются также особого предания. По их рассказам, было два Миноса и две Ариадны. Одна из них вышла замуж на Наксосе за Диониса и была родоначальницей фамилии Стафила, младшая была похищена Тесеем и, покинутая им, приехала на Наксос вместе со своей кормилицей ... Ариадна умерла также здесь; но оказываемые ей почести не имеют по своему характеру ничего общего с почестями, оказываемыми первой: праздник в честь первой носит веселый, шутливый характер, жертвы в честь второй происходят в грустном, смешанном с унынием настроении" (пер. В. Алексеева).

с. 329. *славили одного бога: "развязывателя", "избавителя"* — имеются в виду эпитеты Диониса — Лиэй, Лисий (от греч. λύω "развязывать, разрешать от уз"), см., например, "Орфические гимны"(L), Анакреонт (XI, 48), Афиней (VIII Kaibel 64).

с. 329 (21). *что по-своему сообщают нам мифы о Пенфее, Ликурге, Икарии и т. д.* — о фиванском царе Пенфее, противившемся введению культа Диониса и растерзанным менадами, рассказывает трагедия Еврипида "Вакханки"; о Ликурге — см. выше, а также комментарий к гл. 12 "Рож-

дения трагедии". Икарий — человеческая ипостась Диониса; согласно мифу, он дал приют Дионису и получил от него в дар наставления в искусстве виноделия и мех с вином; аттические пастухи, отведав вина и опьянев, решили, что Икарий отравил их, и убили его; под именем Волопаса Икарий был взят на небо и помещен среди созвездий.

с. 330 (22). *Аристотель (фр. 37) ... в метрической форме встречается сначала у Феогнида ... стихи, сохранившиеся в "Состязании Гомера": ἀρχὴν μὲν μὴ φῦναι...* — Указанный фрагмент Аристотеля содержит изложение мифа о встрече и беседе царя Мидаса с Силеном, который — весьма близко к тексту оригинала — пересказывает Ницше (см. гл. 3 "Рождения трагедии"); срв. ответ Силена с сентенцией Феогнида (425-428 Bergk; пер. Л. Блуменау):

> Было бы лучше всего тебе, смертный, совсем не родиться,
> Вовсе не видеть лучей ярко светящего дня;
> Если ж родился — пройти поскорее ворота Аида
> И под землей глубоко в ней погребенным лежать.

О цитате из "Состязания Гомера" см. комментарий к соответствующему месту в первом трактате Виламовица (под сноской 11).

с. 331. *Лас Гермионский* — Лас из Гермионы (вт. пол. 6 в. до н. э.) — греческий лирический поэт и музыкальный теоретик, живший при дворе афинского тирана Гиппарха; он стремился внести в дифирамб музыкальное разнообразие. Ласу принадлежит первое в античности руководство по музыке (не сохранилось).

с. 332. *начиная с Меланиппида, в руках Кинесия, Фринида, Тимофея, Филоксена и т. д.* — Меланиппид (вт. пол. 5 в. до н. э.) — дифирамбический поэт, убравший из дифирамба деление на строфы и антистрофы. Кинесий из Афин (ок. 450—390 до н. э.) — дифирамбический поэт, в комедиях Аристофана (см., например, "Птицы" (1372 слл.), "Лисистрата" (860 слл.),

"Лягушки" (153), "Женщины в народном собрании" (330)) и других авторов выведен как типичный представитель нового дифирамба. О Тимофее см. комментарий к тексту, помеченному сноской 30, в первом памфлете Виламовица. Филоксен (435/434—380/379) — автор дифирамбов, подобно Тимофею известный своими музыкальными новациями.

с. 333. *эту же звукопись, совершенно чуждую музыке, подвергает насмешкам Аристофан, когда, пародируя в "Плутосе" дифирамб Филоксена, он заставляет свой хор блеять и мекать* — Аристофан, пародируя филоксеновский дифирамб "Киклоп", вводит в эту песню хора звукоподражательное слово βρεττανελο, воспроизводящее звучание кифары, а о "блеянье" и "меканье" только говорится: "Третанелло! Ну, а вот мы найдем тебя, Киклопа-то, / И, блея овцами, тебе уж причиним мы хлопоты!" (296-297; пер. В. Холмского)

с. 333 (25). *Тимофей изображал средствами музыки бурю (в своем "Навплии") ... Афиней VIII 338 A* — Афиней (8 Kaibel 19, 8-10) передает слова некоего Дориона, который, "потешаясь над [изображением] бури в тимофеевом "Моряке" сказал, что в миске с кипятком видал бурю посильнее" (греческое слово ναύπλιος, которое у Роде стоит в названии сочинения Тимофея, словарем Лиддела-Скотта признано lectio falsa для ναυτίλος "моряк"; впрочем, точное название этого произведения остается под вопросом).

с. 333 (26). *Платон имеет в виду музыкальные приемы новейшего дифирамба, (Rep. III 396 B. 397 A; срв. также "Законы" II 669 D)* — Роде ссылается на следующие слова Сократа из "Государства": "Станут ли они <sc. стражи государства> подражать ржанию коней, мычанию быков, журчанию потоков, гулу морей, грому и прочему в том же роде? — Но ведь им запрещено впадать в помешательство и уподобляться безумцам" (396 b), и далее, осуждая прием подражания в литературе: "у того, кто хуже ... тем больше будет всевозможных подражаний: этот-то ничем уже не побрез-

гает, всему постарается подражать всерьез, в присутствии многочисленных слушателей, то есть, как мы говорили, и грому, и шуму ветра и града, и скрипу осей и колес, и звуку труб, флейт и свирелей — любых инструментов — и вдобавок даже лаю собак, блеянию овец и голосам птиц. Все его изложение сведется к подражанию звукам и внешнему облику, а если и будет в нем повествование, то уж совсем мало" (397 a-b; пер. А. Н. Егунова).

с. 334 (27). *То же относится и к дельфийскому изречению* — см. комментарий к соответствующему месту в гл. 13 "Рождения трагедии" (там же приводится полный текст оракула), замечания на этот счет Виламовица (авторское примечание 41 в первом памфлете) и его же реакцию во втором памфлете на данный комментарий Роде. Явная ярость и многословие, которые демонстрирует здесь Роде, только дают услышать, что первый укол со стороны Виламовица почувствован и был по делу — срв. слова того же Виламовица в начале "Филологии будущего II": "значит, удары мои достигли цели".

с. 336. *пасквилянт высказывает следующее утверждение: "Г-н Н. смеет дерзко утверждать...* — между сносками 45 и 46.

с. 336. *Позднее (на с. 29) д-р философии противопоставляет...* — фраза со сноской 50.

с. 336 (28). *пасквилянт не мог бы отговориться даже и тем, что он (с. 27) думал о словах на с. 76 {14 н.} книги нашего друга: "Помыслим себе"* — Виламовиц говорит о зачине 14-й главы "Рождения трагедии" не на стр. 27 (между сносками 43 и 47), а на стр. 29-30 (фраза со сноской 52) "Филологии будущего I".

с. 328 (29). *"Поэтика" 6, 1450 b 16 слл.; 26, 1462 a 10-12* — "сила трагедии сохраняется и без [сценического] состязания, и без актеров" — "тра-

гедия и без движений делает свое дело не хуже, чем эпопея, ведь и при чтении бывает видно, какова она ... Далее, наглядностью она обладает как при чтении, так и в действии" (пер. М. Л. Гаспарова).

с. 339. *толкование Бернайса ... место в 8 кн. "Политики" ... "как если бы они испытали врачебное исцеление и катарсис"* — о теории Я. Бернайса см. комментарий к соответствующему месту в гл. 22 "Рождения трагедии". Имеется в виду следующее место из "Политики" Аристотеля: "энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые люди, впадающие в него ... под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на душу и приносят как бы исцеление и очищение" (1342 a 5-10; пер. С. А. Жебелева).

с. 340. *место из "Агамемнона", где очень осторожно говорится о том, что с Зевсом не сравнить ничего кроме самого же Зевса* — имеются в виду слова хора (Эсхил "Агамемнон", 160-165; пер. С. К. Апта):

Кто б ни был ты, великий бог,
Если по сердцу тебе
Имя Зевса, "Зевс" зовись.
Нет на свете ничего,
Что сравнилось бы с тобой.

с. 342. *совет мудрого Гераклита: Лучше скрывать свое неведение, чем выставлять его на люди* — фр. 110 DK.

Анонимные отклики

I

Рецензия в "Центральной литературной газете", № 7 (15 февраля 1873 г.)

Издание: Litterarische Centralblatt hrsg. Prof. Dr. Fr. Zarncke, Nr. 7. (15. Februar 1873.)

с. 347. *единственному музыканту-профессионалу среди всех великих немецких мыслителей (он сам был и композитором, и пианистом-виртуозом!)* — автор рецензии, разумеется, не имеет представления, до какой степени его слова справедливы и по отношению к Ницше.

II

Рецензия в "Филологических известиях", март 1873 г.

Издание: Philologische Anzeigen, hrsg. von Ernst von Leutsch Marz 1873, S. 134-139.

с. 350. *заглавие* — в орфографии, кем бы ни был автор рецензии, он следует тем же правилам, что и Виламовиц.

с. 353. *С позиций филологии не понятно ... решительно на все смотрит сквозь вагнеровские очки* — см. "Опыт самокритики".

с. 355. *подписано: — л* — как подсказывает рукописная немецкая запись на полях оригинала (принадлежащая руке А. В. Михайлова или его

корреспондента), автором рецензии, возможно, был сам главный редактор — видный филолог Э. ф. Лейч, так как в обычных случаях в данном издании рецензии, как правило, подписываются полным именем или хотя бы заглавным инициалом; впрочем, возможно, это сокращение не фамилии, а имени или чего-то вроде эпонимической клички — например, der "Lyriker" (см. изд. Παροιμίαι αἷς Ἀλεξανδρεῖς ἐχρῶντο, ed. E.L. von Leutsch and F.G. Schneidewin, Corpus paroemiographorum Graecorum, vol. 1. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1839 repr. Hildesheim: Olms, 1965: 321-342).

Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф
Филология будущего!
Выпуск второй

Немецкое заглавие:
Zukunftsphilologie! Zweites Stück.
Eine Erwidrung auf die Rettungsversuche für Fr. Nietzsches "Geburt der Tragödie". Berlin, 1873.

с. 356. *Qui est ce donc que l'on trompe ici* — "Так кого же здесь стараются обмануть?" (Бомарше).

с. 356. *целые три луны проповедовалось евангелие миру* — см. выше: Полемические статьи. Краткая хронология событий — об отсутствии какой-либо реакции в филологических кругах на выход "Рождения трагедии" (январь 1872 г.) и о том, что первым откликом на книгу в немецкой прессе стала статья Эрвина Роде (Э. Р.) в газете "Северогерманские всеобщие известия" от 26 мая 1872 г. (по прошествии почти четырех месяцев со времени выхода книги).

с. 357. *воскресное приложение к "Северогерманским всеобщим известиям"* — где был опубликован отзыв Э. Роде, см. примечание выше.

с. 357. *не профессор, ординарный или экстраординарный* — вновь подхваченный мотив титулов; выпад одновременно и против Ницше (ординарного профессора), и против Роде (экстраординарного профессора) — срв. выше отзыв Роде о Виламовице: "первый встречный д-р философии".

с. 357. *столь солидно возведенное строение* — ироническая отсылка к заключительной части статьи Роде "Лжефилология" ("столь гармонично сложенное здание" — о книге Ницше).

с. 357. *первый встречный д-р философии* — как постоянно — ядовито-презрительно — именует Виламовица Роде.

с. 357. *"воображаемая гениальность и наглость..."* — Виламовиц цитирует свою предыдущую статью о "Рождении трагедии".

с. 357. *я хотел бы побудить многих уверовать* — выделенные слова — из "Лжефилологии" Роде ("неслыханная наглость, с которой <*sc.* Виламовиц> выставляет свой товар, понося противника, самое зеленое невежество, побудит многих уверовать в филологическую порочность автора <*sc.* Ницше>, на которого нападают с такой яростной энергией").

с. 357. *начали анонимно рассылать его из баварской горной деревушки* — т. е. из Байрейта.

с. 358. *мог решиться с дерзновенной твердостью выйти* — из послания Вагнера Фридриху Ницше.

с. 347. *объясняется логикой будущего ... Кому ведомо будущее?* — ироническая перекличка с "Лжефилологией" Роде.

с. 359. *получил известные впечатления, от которых хотел бы теперь освободиться* — цитата из открытого письма Вагнера.

с. 360 (1). *кадя друг другу до полного умопомрачения* — слова из послания Вагнера.

с. 360 (2). *у меня нет его гимна* — т. е. второго из ранних отзывов Роде.

с. 360. *sacrificium intellectus* (лат.) — "жертвоприношение разума".

с. 362. *échauffement* (фр.) — пыл, рвение.

с. 362. *как Фауст Мефистофелю* — "Фауст", I 3072 , срв. прозаический перевод этой строки: "Ты прав — главным образом, потому что я вынужден с тобой согласиться".

с. 364 (4). *объяснение Афины через Нейт, Меркурия — через Вуотана* — такое наивное объяснение явлений незнакомой культуры через отождествление их с внешне сходными явлениями своей родной культуры было свойственно, в частности, античным историкам. Нейт — в египетской мифологии богиня войны и охоты, наделенная множеством разнообразных функций; ее атрибутами были щит и две перекрещенные стрелы; с Афиной богиню Нейт отождествлял Геродот (II, 59). Вотан — верховный бог западных германцев, соответствует Одину скандинавской мифологии; Тацит в "Германии"" (9) описывает его под именем Меркурия.

с. 364 (4). *nec scio nec scire laboro* (лат.) — "не знаю и не хочу знать".

с. 364. *битвы титанов, у которых, однако, те же корни, что у битвы Индры против Марутов, битвы Тора с Хримтурсами* — перечисляются сражения верховных богов разных мифологий (Индра — бог грома и молнии в древнеиндийских мифах, Тор наделен аналогичными функциями в скан-

динавских сказаниях), имеющих общую индоевропейскую основу, против богов (враждебные олимпийскому космосу титаны, демоны бури и ветра Маруты, "инеистые великаны" Хримтурсы), олицетворяющих силы хаоса.

с. 364. *posteri negabitis* — "дети, не поверите!" (Гораций "Эподы" 9, 11; пер. Н. С. Гинцбурга).

с. 367. *не признав своей грубой, непростительной ошибки в понимании слов Платона о ῥῆνοι и ὀδυρμοί,* — см. авторское примечание 15 в памфлете Виламовица, а также критику Виламовица Эрвином Роде в его "Лжефилологии".

с. 369. Χαμαιλέων δὲ καὶ μελῳδηθῆναί φησιν и. т. д. — "Хамелеонт говорит, что полагаются на музыку не только творения Гомера, но и сочинения Гесиода, Архилоха , а также Мимнерма и Фокилида".

с. 373. *чего-то гераклейтического: συνάιδοντα διάιδοντα συμφερόμενα διαφερόμενα* — имеется в виду fr. 10 (DK) Гераклита: "Сопряжения: целое и нецелое, сходящееся расходящееся, созвучное несозвучное, из всего — одно, из одного — все" (пер. А. В. Лебедева).

с. 374. *новорожденный демон, будучи μειράκιον* — "юнцом" (греч.)

с. 375 (10). *заговаривает о споре, возникшем между двумя поэтами по наущению Муз* — "Не так же ль и Музы / Двух мирных за пальму поссорят певцов?" ("Андромаха", 476; пер. И. Ф. Анненского).

с. 375 (10). *дает волю своему недовольству нападками комических поэтов ("Меланиппа плененная", фр. 476, — должно быть по той причине, что "Меланиппа мудрая" была встречена не слишком благожелательно)* — текст сохранившегося фрагмента содержит, по-видимому, рассуждение Мела-

ниппы о том, что мужчины постоянно и понапрасну бранят женщин; стоит также вспомнить комедию Аристофана "Женщины на празднике Фесмофорий", в которой комедиограф всячески высмеивает Еврипида и в конце концов заставляет его переодеться в женское платье.

с. 375 (10). *поэзия поддерживает его силы в дряхлом возрасте ("Геракл", ст. 675)* — "Нет, не покину, Музы, алтарь ваш; / Вы же, Хариты, старца любите! / Истинной жизни нет без искусства... / Зеленью плюша белые кудри / Я увенчаю" (Еврипид "Геракл", 674-679; пер. И. Ф. Анненского).

с. 376 (10). *по-настоящему воздействует только поэзия, вышедшая из радостно-беззаботной души поэта ... ("Молящие", ст. 180)* — "А песнопевцу, при стихов рожденье, / Быть надо полным радости, — иначе / Как, будучи угрюмым самому, / Других пленять? Несправедливо это" (Еврипид "Молящие", 180-183; пер. С. В. Шервинского).

с. 376 (10). *когда, находясь в Македонии, ... завершает словами: ὅτι καλὸν φίλον ἀεί ("Вакханки", ст. 900)* — имеются в виду слова хора из третьего стасима трагедии "Вакханки", одной из последних трагедий Еврипида, которую он создал, живя при дворе македонского царя Архелая: "Когда ж над вражьей головой / Держишь победную руку ты, — / Это ль не мудрость? / Это ль не дар от богов нам прекраснейший? / А что прекрасно, то любо всегда!" (899-901) и "Счастлив пловец, что в бурю / В гавань вошел и спасся" (902-903; пер. И. Ф. Анненского).

с. 376 (11). *Вейль походя заметил....* — H. Weil, Sept tragédies d'Euripide, 3 éd. Paris, 1899—1907.

с. 376 (11). *и любящего Ἔρως διδάσκει κἂν ἄμουσος ᾖ τὸ πρίν* — "Эрот обучит и того, кто прежде был обделен музами" (полностью этот фрагмент звучит так: "Что ж, Эрот обучит поэзии даже того, кто прежде был обделен музами" — Еврипид, фр. 663, по изд.: Euripides, Fragmenta, ed.

A. Nauck, Tragicorum Graecorum fragmenta. Leipzig: Teubner, 1889 repr. Hildesheim: Olms, 1964].

с. 376 (11). *нет ничего прекраснее любви, если только это не безудержная страсть.* — Срв. "Благо тому, кто из чаши чар / Каплю за каплей умеет пить / Светлый дар Афродиты: / Жало безумья не жжет его" ("Ифигения в Авлиде", 543-546; пер. И. Ф. Анненского). — "Когда свирепы Эроты, / Из сердца они уносят / Всю сладость и славы людям / Вкусить не дают" ("Медея", 627-630; пер. И. Ф. Анненского). — "И несметные беды людям несет / И великую пагубу нам сулит / Поступь грозная бога <sc. Эрота>" ("Ипполит", 542-544; пер. С. К. Апта).

с. 376 (11). *В иных случаях радости и печали любви неразлучны* — Срв. "Что разумеют люди, говоря — "любовь"? / — И сладостный восторг и боль жестокую" ("Ипполит", 347-348; пер. С. К. Апта). — "Разной бывает Афродита, / Ибо она приносит смертным и великую радость, и великую боль. / О, если бы мне встретить ее благосклонною" ("Эол", фр. 26).

с. 376 (11). *Остается еще любопытный фрагмент 889* — далее Виламовиц дает почти дословный перевод фр. 897 Еврипида (по изд. A. Nauck, Tragicorum Graecorum fragmenta. Leipzig: Teubner, 1889 repr. Hildesheim: Olms, 1964), предлагая исправить καί γαρ ἄλυπον "ибо он беспечален" на καὶ παρὰ λυπῶν τέρψιν τιν' ἔχων εἰς ἐλπίδ' ἄγει "и от печалей он, исполненный наслаждения, ведет к надежде". В издании Наука завершение фрагмента имеет вид: χρῆσθαι δ' ὀρθῶς, ὅταν ἔλθῃ ("правильно вести себя [с ним], когда он явится"). — ἀγρίους τρόπους (ibid., ст. 8) "неотесанность". — qui dulcem curis miscet amaritiem — слегка измененная цитата из Катулла: "тот, что умеет беде сладости горькой придать" (68, 18; пер. С. В. Шервинского).

с. 377. *приписать пифийской жрице сочинение иамбических триметров на аттическом диалекте* — см. выше комментарий к соответствующему

месту о дельфийском оракуле в гл.13 "Рождения трагедии"(там же приводится перевод греческого текста оракула).

с. 377. *если уж были друзьями Павел и Сенека* — предание о дружеских отношениях апостола Павла и Луция Аннея Сенеки выросло из позднеантичной подложной переписки между ними, в подлинность которой (и, следовательно, в тайное христианство Сенеки) верили такие крупные церковные мыслители, как блаженный Августин (Epist. 153) и Иероним (Vir. ill. 12).

с. 378 (13). *кариатиды и пиррихи* — см. комментарий к "Филологии будущего" I.

с. 378 (13). *показательно, что к пляскам кариатид примыкает дорический μῖμος, не говоря уж о дейкелистах и прочих подводящих к комедии играх в масках* (прим. 13)— "Мим" — разновидность представлений народного театра, возникшая в дорийских колониях греков на о. Сицилия, представляла собой сценки на фривольные темы, импровизировавшиеся одним или двумя актерами без масок. Дейкелисты — актеры, исполнявшие сценки бурлескного характера.

с. 378. *Однажды объявляется даже и наскребанная цитата* — см. авторское примечание Роде под сноской 14.

с. 379 (14). *ὡς Διωνύσοι' ἄναχτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας* — "дифирамб, прекрасную песнь царя Диониса, умею начать, оглушив разум вином" (Архилох, фр. 120 по изд. M. L. West (ed.), Iambi et elegi Graeci, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1971).

с. 379 (14). *Афиней XIV 629 a: οἱ παλαιοὶ σπένδοντες οὐκ αἰεὶ διθυραμβοῦσιν, ἀλλ' ὅταν σπένδωσι, τὸν μὲν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθῃ, τὸν δ' Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως* — "древние, совершая возлияния, не всегда поют

дифирамбы, но, когда посвящают возлияния Дионису, то опьяняют себя вином, а к Аполлону обращаются с должным спокойствием" (Ath. XIV, 628 a). Срв. перевод этого текста у Роде (примечание под сноской 14).

с. 380. *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη* — "что же касается величия, то от мелких сказаний и от потешного слога [трагедия], развиваясь из сатировской драмы, далеко не сразу достигла своей важности" (Аристотель "Поэтика" 1449 a 19; пер. М. Л. Гаспарова).

с. 381 (15). *У Диоскорида маску κούριμος на могиле Софокла держит в руках Σκίρτος ὁ πυῤῥογένειος* — имеется в виду эпиграмма Диоскорида (малоизвестного эллинистического автора, подражателя Асклепиада и Каллимаха) из Палатинской антологии (7. 707); κούριμος — трагическая маска "плакальщика", которую держит "рыжебородый Скирт" (один из сатиров, его имя значит "прыгун").

с. 381. *создало идеал Медузы и т. д., включая прим. 16* — судя по всему, Виламовиц помещает здесь все эти рассуждения о памятниках искусства только в ответ на упоминание у Роде картины Дженелли (Виламовицу, естественно, неведомой — ведь она висела у Вагнера дома).

с. 383. *что им до изображений этрусских зеркал* — изображения на зеркалах (наряду с фресками) стали одним из важнейших источников для реконструирования религиозных представлений этрусков.

Генрих Гурауэр. Рецензия в "Ежегоднике по филологии и педагогике", № 44 (1874 г.)

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Von Friedrich Nietzsche, ord. Prof. der class. Philol. an der Univ. Basel. Leipzig, verlag von E. W. Fritzsch. 1872. IV u. 143 s. gr. 8.

Г. Гурауэр (Guhrauer) — филолог и музыковед, автор трудов по истории древнегреческой музыки (напр.: Der pythische Nomos (1875-1876, in: Fleckeisen, Jahrbücher fur klassische Philologie); Zur Geschichte der Aulodic (1879); Der Nomos Polykephalos (1889)).

Источник: Jahrbücher für class. Philologie 20 Jahrgang (bzw. Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik) 44 (1874) S. 49—63

Нетрудно убедиться, что рецензия Гурауэра сильнее анонимов и аналитичнее ранних отзывов Роде, но гораздо слабее центральных памфлетов, составляющих сердцевину полемики.

с. 389. *Мешает или по меньшей мере утомляет манера Н. вводить новые мысли по образцу латинских несобственно относительных придаточных* и т. д. — важные и одни из первых (если вообще не первые) характеристики ницшевского стиля; точно подмечено, что определяющим влиянием в становлении некоторых из них — как и у бессчетного числа европейских философов (хотя бы у Беркли) — было чтение античной прозы, главным образом латинской (в силу большей совместимости латинского стиля с возможностями современных языков, чем у греческого). Срв. признания о работе над собственным латинским стилем, в особенности о влиянии Саллюстия, в "Ecce Homo" ("Почему я так мудр", 1).

с. 402. *Однако последуем за автором дальше* — следует довольно точное, при сжатости, изложение трагической теории Ницше.

Оценить итоги полемики Виламовица с Ницше и его друзьями непросто даже сегодня. С одной стороны, отчасти преодолевая, отчасти развивая взгляды, отраженные в двух его памфлетах, Виламовиц впоследствии создал основополагающие труды по истории греческой трагедии и религии, как, впрочем, и по практически всем иным отраслям антиковедения. Именно его "Введение в греческую трагедию" ("Einleitung in die griechische Tragödie", 1889) по сей день служит отправной точкой в новых исследованиях. Методологический пример этого научного труда оказался плодотворен и при изучении театра иных эпох и народов. Так, например, Вальтер Беньямин в своей работе о происхождении трагедии немецкой ("Ursprung des deutschen Trauerspiels", 1925) следует по стопам Виламовица и критикует ницшевские мысли о роли трагического дионисийского хора и дионисийских слушателей (W. Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd I 1. Frankfurt a. M. 1980, 278—284). С другой стороны, книга Ницше настолько полна блестящими прозрениями, что остается только пожалеть, как могли современные ему критики пройти мимо этих столь многообещающих идей. Во многих спорных точках даже чисто филологическая правда оказалась не на стороне Виламовица. Во-первых, он с презрением прошел мимо сделанного Ницше открытия — открытия, при всей неуместности современного термина, греческого пессимизма, темной стороны греческой культуры. Эта идея принесла богатые научные всходы не только в работах Э. Роде, но и стимулировала появление целой научной школы — т. н. "кембриджских ритуалистов" во главе с Джейн Харрисон, которые пытались последовательно интерпретировать греческую трагедию как экземплификацию различных этапов и вариантов дионисийского обряда. Недооценил Виламовиц и тонкого наблюдения Ницше, согласно которому участники дионисийских обрядов в определен-

ный момент способны терять самоидентичность. Виламовиц, как мы видели, в "Воспоминаниях" восхваляет Роде за признание позднего и азиатского происхождения дионисийского культа, и Ницше в ряде контекстов в "Рождении трагедии" следует воззрениям своего друга, однако непосредственная интуиция, как показывает гл. 2, подсказывала ему более верное, как нам известно теперь, решение: только после дешифровки микенских текстов в середине XX века стало очевидным присутствие Диониса в религии этой древнейшей, догомеровской формы греческой цивилизации. Не обратил Виламовиц должного внимания и на хронологическую новацию Ницше, имевшую серьезнейшие последствия для всех отраслей антиковедения: именно в "Рождении трагедии" в истории Греции впервые выделяется архаический период, ставший в XX столетии одним из главных предметов исторического, археологического и антропологического исследования. Немалое значение, наконец, имела сделанная Ницше переоценка некоторых разделов античной доксографической традиции. Согласно древним источникам, философы до Сократа посвящали себя изучению природы; великая новость была привнесена в философию Сократом, обратившимся к изучению человека. Ницше в рамках общего своего преклонения перед греческой архаикой ставит это представление с ног на голову, оставаясь, таким образом, невольным пленником косной доксографической схемы; однако тем самым впервые был поколеблен схематизм в истории греческой философии как таковой (см. Mansfeld, Art. cit. 51).

Что касается позднейших откликов на полемику начала 70-х гг. у самого Ницше и его суждения о Виламовице, то единственным потенциально подходящим сюда местом в его произведениях считается глава "Об ученых" из второй части "Заратустры": "Пока я спал, овца принялась объедать венок из плюща на моей голове, — и, объедая, она говорила: "Заратустра не ученый больше". И, сказав это, она чванливо и гордо отошла в сторону. Ребенок рассказал мне об этом. — и т. д." (пер. Ю. М. Антоновского).

Петер Слотердайк

Мыслитель на сцене

Материализм Ницше

Дитмару Кампери,
с чувством душевного родства

Предлагаемый текст представляет собой опыт прочтения раннего сочинения Ницше —"Рождение трагедии из духа музыки". Это этюд на тему одного из фундаментальнейших текстов современности, *случайная,* в самом прямом смысле этого слова, работа, возникшая с подачи Готфрида Хоннефельдера.

Кроме того, настоящий труд, достаточно вольно развивая отдельные интуиции Ницше, — это попытка схватить в едином мыслительном контексте понятия просвещения и понятие драмы.Такая модификация понятие просвещения привела к известному перевесу комментария по отношению к оригиналу — перевесу, который, как мне кажется, оправдывает публикацию этих размышлений не в качестве послесловия к тексту Ницше, как то первоначально планировалось, а отдельно от него, что — помимо всего прочего — напоминает читателю о том, сколь плодотворным и вдохновляющим может быть внимательное чтение ницшевской книги о трагедии.

Когда мы осмысляем драматическую структуру просвещения — или, другими словами, когда рациональное мышление

включает в число объектов рефлексии собственные событийные характеристики, то рассеивается досадный теоретический самообман, присущий философии Нового времени. Только такое сознание, которому учит нас драма, позволяет, я думаю, избежать уродливого разрастания ничем не связанной теории и параллельной ей бесконтрольной практики, — не говоря уже о бастардах, порождаемых их диалектическим взаимодействием. В драме сознающей себя экзистенции встречаются друг с другом не теория и практика, а тайна и транспарентность, событие и интуиция. Когда совершается просвещение, происходит не установление диктатуры прозрачности, а драматическое самопрояснения человеческого бытия.

Эти интуиции влекут за собой следствия, исключительно важные для самопонимания философии. Как только философия обретает драматическое самосознание, она перестает поставлять миру одни лишь голые умозрения. Универсальное понятие философского мышления взрывается в том процессе процессов, в котором мир миров поэтически сотворяется, переживается, завоевывается, претерпевается, обусловливается, осуществляется и мыслится. Поэтому философия не есть то, во что ее пыталось превратить псевдо-просвещение, — холодное, механическое следование мысли за вечно ускользающим от нее бытием. И коль скоро она означает соединение универсальной поэзии и страстной вовлеченности в приключение, называемое познанием, то, быть может, ей еще удастся заново заслужить свое имя.

“Не совсем так, — сказал Заратустра, — ты из опасности сделал себе ремесло, а за это нельзя презирать. Теперь ты гибнешь от своего ремесла; за это я хочу похоронить тебя своими руками”.

Предисловие Заратустры
(пер. Ю. М. Антоновского)

I. Кентаврическая литература

> Поэтому высшая культура должна дать человеку двойной мозг, как бы две мозговые камеры: во-первых, чтобы воспринимать науку и, затем, чтобы воспринимать не-науку...
>
> *"Человеческое, слишком человеческое"*
> (пер. С. Л. Франка)

Классические тексты — это тексты, которые переживают свои интерпретации. Чем больше их разымают на части, тем неприкосновеннее они кажутся. Чем настойчивее домогательства разума, тем леденее их взор поверх голов метафизических претендентов. Чем глубже герменевтическое высвечивание и филологическая реконструкция внедряются в ткань классического текста, тем сильнее он противится напору истолкования.

Достаточно ли при объяснении превосходства выдающегося произведения над его интерпретациями сказать только то, что эпигонам никогда не достичь оригинала, или что комментарий никогда не исчерпывает всей полноты оригинала? Пожалуй столетия назад, когда гуманитарные науки лежали в пеленках, еще допустимо было верить, что таким образом удастся обосновать сопротивление великих текстов. Эта наивная герменевтика была

сущностно связана с эпохой, когда классики, словно земные боги, несомые культурой страстного почитания и недоступные в своей героической ауре, парили над миром позднее рожденных. Их произведения могли достаточно убедительно претендовать на то, чтобы интерпретаторы — как профессиональные служители смысла, — размахивали своими кадильницами над классическими текстами, дабы перевести их вечные истины в более скромные формулы исторически определенного понимания.

Все это сегодня уже не так. Интерпретатор уже не идет к классику как верующий к мессе. Филологическим наукам давно надоело псевдо-теологическое служение букве оригинала. Интерпретаторам становится все труднее верить в свое особое предназначение и комментировать классиков во имя некоего вечного смысла. Вместо погружения в торжественные глубины в поисках истинного смысла предания, они все больше замыкаются в методологически рафинированном безразличии по отношению ко всем транслированным традицией притязаниям на смысл. Вот текст, а вот мы. Словно хладнокровные, равнодушные до мозга костей варвары стоим мы перед классической находкой и озадаченно вертим ее в руках. Пригодна ли она еще хоть для чего-нибудь? Что ни говори, а сегодня уже и речи быть не может об априорной вере в жизненную важность великих текстов. Их значимость в лучшем случае обнаруживается лишь там, где амбициозное критическое Я использует работу с материалом из страсти к самовозвышению, или где какая-то конкретная задача заставляет надергать из исторических источников пару-тройку нужных цитат.

Однако только теперь и начинается драма: лишь когда отрезвление сделало свое дело и унаследовавшая традицию интелли-

генция (пусть и ставшая более зрелой, более циничной, но, во всяком случае, менее притязательной и скептичной) научилась с этим наследием жить, — открывается то важное, что содержат в себе великие тексты. Когда им больше не верят, они начинают говорить по-новому. Когда их кредит оказывается полностью исчерпан, они начинают поразительнейшим образом нас обогащать. Когда им не дают никаких авансов, они незаметно сами начинают тянуться к нам. Когда мы полагаем, что окончательно отвернулись от них, что раз и навсегда от них отделались, они начинают медленно, но неуклонно двигаться вслед за нами — не как преследователи или докучливые учителя, а как не требующие к себе внимания предки или ангелы-хранители, на чье великодушие и такт мы, собственно, уже отвыкли рассчитывать. Когда мы приняли решение впредь заниматься только собственными насущными проблемами, а по отношению ко всему остальному готовы произвести экзистенциальную редукцию и сбросить балласт, вот тогда-то в том, что осталось, мы вдруг начинаем распознавать голоса классики: здесь — абсолютно незаменимое предложение, там — прелестный пассаж, порой родственное душевное волнение, и повсюду — россыпь драгоценных слов, от которых невозможно отказаться как раз тогда, когда решено говорить только о своем, не слушая больше жужжания масс-медиа, институтов и отчужденной информации.

Так сегодня можно прийти к Ницше. Так его следует читать: учитывая и принимая его возвращение, его новое присутствие в нашем мире — присутствие автора, которому дозволено вернуться, ибо с ним когда-то уже было покончено; мыслителя, с которым приходится постоянно сталкиваться, ибо предмет его,

даже после тотальной чистки, все еще здесь — досадный, восхитительный, дразнящий, театральный — и во всем столь же неисчерпанный, как и наш собственный. При этом нас совершенно не должен волновать официальный статус этого мышления, его принадлежность или не-принадлежность классике. Слишком поздно ломать голову над тем, нужно ли было возводить в ранг классиков именно Ницше и правильно ли был сделан выбор, когда — не без помощи целой армии интерпретаторов — Ницше-человеку, Ницше-мыслителю было определено особое место в пантеоне мысли. История восприятия чаще всего не утруждает себя типологизацией исторических и человеческих величин: так, причудливая смесь восхищения и неточности сообщает Ницше черты классического автора, хотя применительно к нему уже давно пора говорить не о гармоничной классике буржуазной культуры, а о дикой классицистичности модерна с ее темным духом критицизма и жгучей *dysangelia*.

Тем не менее стало привычным делом утверждать в связи с Ницше, что есть два типа мыслителей: те, чье творчество можно изучать в отрыве от их биографии, и те, у которых история жизни и история мысли составляют единое целое; к этой последней категории следует-де причислять и Ницше. Подобная формулировка несет в себе известную угрозу несправедливости, которая может быть причинена автору, когда его записывают в классики. В такой мере Ницше от нас не далек. То, что он мертв, не придает ему дополнительного авторитета. Живая и изорванная аура Ницше — даже если забыть на мгновение почти нечеловеческий блеск его поздней прозы — не имеет ничего общего с раздражающей высокопарностью и благородной скукой, которые частенько бывают присущи атмосфере классического.

Но почему Ницше актуален сегодня — во всяком случае, актуален в такой степени, что предупреждения относительно его учения вновь становятся общим местом? Что снова делает его проблематичным, охотно цитируемым и образцовым? Только ли в том дело, что современные неврозы ищут философского покровителя? Или же причина в том, что после многих десятилетий господства социал-либерального и неохристианского морализма дух времени вновь взыскует более суровых истин и ликующего освобождения от всякого рода сдерживающих принципов? Не привело ли ставшее всеобщим сомнение в прогрессе к необходимости прислушаться к иным, альтернативным толкованиям феномена Нового времени — толкованиям, которые бы дистанцировались от монстров истории и призраков обобществления? Ни одно из этих предположений не является полностью ложным. Но ни одно из них не объясняет, почему именно имя Ницше всплывает всякий раз, когда встает задача понять фундаментальное самосомнение, присущее модерну, и нащупать след, который привел бы нашу мысль к истокам чрезвычайно сложного, амбивалентного характера современности.

Теперь, прежде чем мы несколько углубимся в один из великих текстов этого автора, я бы хотел выдвинуть гипотезу относительно природы письма Ницше. Смысл ее в том, что новое присутствие Ницше объясняется не столько его (бесспорной) культурно-критической, психологической и философской компетенцией, и сегодня не утратившей своей просветительской мощи, сколько его слабостью, еще более неотразимой для нас, чем любая сила. И если сегодня Ницше в известном смысле среди нас, то причина тому — в меньшей степени его превосходство над людьми сегодняшними, а в большей — общие с ними недостат-

ки. Самым серьезным из них, определившим связь Ницше с современностью, была его неспособность стать специалистом в какой-то определенной области. Он никогда не довольствовался просто профессионализмом в той или иной сфере; он никогда не мог всего лишь идти навстречу ожиданиям. И не то, чтобы при этом он не был способен отвечать требованиям дисциплины, в данный момент его занимавшей. Как раз напротив. Начало и конец всех бед Ницше — в его неспособности сделать искусством один и только один предмет. Конечно же, он был виртуозом: выдающимся филологом, блестящим критиком своей эпохи, фундаментальным аналитиком нравственности (не говоря уже о других областях). Но прилежно и систематично (чтобы не сказать больше) занимаясь какой-то из этих дисциплин, он в то же время практиковал, по меньшей мере, еще одну, что вызывало подозрения в его принципиальной бессистемности. Поэтому на первый взгляд может показаться, что Ницше во внешней жизни пал жертвой двойственности своего дара. Именно с этим, возможно, связано почти необъяснимое отсутствие успеха, преследовавшее Ницше при жизни (чему его беспомощная капризность в общении с издателями не может служить достаточной причиной), а также взрывной характер его посмертного влияния. И хотя любого из его дарований, отдельно взятого и развитого до профессионализма, вполне хватило бы для солидной карьеры — об этом свидетельствует путь Ницше как филолога, — но, очевидно, сплетение различных сил, бушевавших в этом человеке, предопределило то, что его жизнь была мрачным существованием маргинала на окраине организованной культурной жизни. Впрочем, даже выражение "сплетение сил" не совсем корректно, ибо в случае Ницше отсутствует известный феномен много-

сторонней одаренности. На самом деле, дарования Ницше — не набор отдельных, рядоположенных способностей; между ними нет настоящего водораздела, они не просто со-существуют друг с другом. Более того, в этом авторе всякий раз одна сила действует через другую, и поэтому он не был, подобно многим художественным личностям, одновременно писателем и музыкантом, поэтом и философом, практиком и теоретиком и проч.: он был музыкантом *как* писателем, поэтом *как* философом, практиком *как* теоретиком. Он не занимался двумя вещами сразу — делая одно, он именно *тем самым* делал другое.

Такое пластическое сращение языков и сил и сегодня требует от публики непосильного напряжения. Ницше, как никому другому, удалось сыграть с читателем, соблазнившимся возможностью легкого понимания, злую шутку. Совершенно очевидно,что нельзя понять Ницше, держась только того, что в его текстах стоит черным по белому и что в состоянии передать любой пересказ. Профашистский читатель Ницше — и вчера и сегодня — это прежде всего читатель, обнаруживающий неуклюжесть и дремучее невежество в своем отношении к смыслу, неспособность включиться в затеянную Ницше великую игру по ту сторону семантики, в его постметафизическую музыку жестов. Возможность по-настоящему приблизиться к смыслу ницшевского предприятия существует лишь для того, кто видит, чем в действительности занят этот гонимый внутренним беспокойством, "многострунный" и тонко настроенный автор, когда он пишет одно слово за другим. Справедливо подметил Томас Манн: конченый человек тот, кто воспринимает Ницше буквально — в смысле фиксации на содержании и семантической редукции. Сам Ницше остро чувствовал неоднозначность и синтетический характер

своего письма и на протяжении жизни ни разу не попытался опровергнуть утверждение, что он, по сути говоря, композитор, которого случайно "прибило" к литературе. Иногда он думал о себе и так: бедняга, отошедший от человеческого и занесенный в другое, художественно-божественное измерение ("всего лишь дурак", "всего лишь поэт"). Когда его уверенность в себе росла, он воспринимал себя как некое экспрессивное многомерное событие, судить о котором берутся исключительно обыватели сообразно своим убогим литературным, филологическим и философским меркам. Он ощущал себя философствующим двойником Рихарда Вагнера, так же как и он не способным удовлетворить свой эстетический гений работой в одном жанре и потому пришедшим к идее целостно-многомерного произведения, через которое Вагнер намеревался, используя различные средства и эффект синестезии*, представить на сцене всю полноту собственной личности.

Своеобразие Ницше состояло в том, что в его собственном литературно-сценическом действии ему приходилось обходиться без вагнеровских оперных синестезий. Свою игру он вынужден был доверять только письму — хотя игра эта не была чисто литературной. Достаточно рано друзья и современники Ницше, близко его знавшие, заметили, что в психическом мире великого стилиста действуют и иные силы — энергии музыканта и пророка, претензии цезаря и основателя новой религии, влечения психагога, реформатора, воспитателя и демагога от искусства. У самого Ницше в связи с Вагнером имелась теорийка о "перемещен-

* От греч. "synaisthanesthai" (воспринимать одновременно) — соединение данных различных органов чувств.

ных талантах", и он однажды проницательно заметил, что в Вагнере есть нечто от актера, который за отсутствием подходящей сцены для осуществления своих безумно грандиозных планов пришел к мысли создать собственную музыкально-драматическую вселенную. Однако если Вагнер в своем развитии от композитора-бунтаря до композитора-реформатора культуры постоянно саморасширялся, то Ницше — "как филолог и человек слов" — должен был ограничить весь спектр своих импульсов пространством письма.

Итак, мы подходим к первому сочинению Ницше —"Рождение трагедии из духа музыки". Это совершенно обязательная книга для каждого, кто хочет сохранить искусство неспособности быть всего лишь ученым. Такое искусство, *nota bene*, не является дисциплиной, приберегаемой "про запас" учеными-неудачниками, отупевшими филологами или пребывающими в прострации философами. Напротив, речь идет о *philosophie et demi,* об окрыленной филологии, о науке, которая благодаря предметной интенсивности поднимается на уровень подлинно философской рефлексии. Как мы покажем далее,"Рождение трагедии из духа музыки" знаменует одновременно и рождение "веселой науки" из духа избыточности — хотя в отношении Ницше к этой "веселой науке" еще проступает его юношеское упоение серьезностью.

Постараемся восстановить реальный ход событий. В 1869 году, когда Ницше едва исполнилось 25 лет, он, не имея ни одного публичного выступления, только на основании рекомендации своего академического наставника Фридриха Ричля, считавшегося "Папой" лейпцигских филологов, а также благодаря вели-

кодушно антибюрократическому жесту администрации, получает кафедру классической филологии в Базеле. В рекомендательном письме Ричль так отзывается о своем протеже: "Я еще не знавал молодого человека, которого мне так хотелось бы поддерживать в моем предмете, и который столь рано и в столь юном возрасте отличался бы такой зрелостью, как этот Ницше... Если, Бог даст, он проживет долго, то — предсказываю — когда-нибудь он будет стоять в первых рядах немецких филологов... У нас в Лейпциге он является кумиром и, сам того не желая, образцом для целого круга молодых филологов, которые ...ждут-не дождутся услышать его как доцента. Вы скажете, я описываю Вам уникальный феномен; но он, собственно, таков и есть, и при том симпатичен и скромен. А еще он — одаренный музыкант, что, впрочем, к делу уже не относится."

Вот в последнем, Ричль, пожалуй, ошибался. Музыкальность Ницше имела гораздо большее отношение к его бытию в качестве филолога, чем хотел сказать его учитель, патетично, но все же лишь дескриптивно рекламирующий этого не облеченного никакими научными регалиями аутсайдера. То, что в письме обозначалось как не относящееся "к делу", — то есть к назначению на должность, — сразу же обнаружило себя как решающий момент базельского периода Ницше. Инстинктивно чувствуя "феноменальность" этого человека, Ричль тем не менее не ухватил того, что составляло суть феномена Ницше — двойственность его музыкально-теоретической природы. Причем, "музыкальность" нельзя здесь понимать в узком смысле — как сочинение и исполнение музыкальных произведений; сюда следует включить всю подвижную массу грандиозно-невысказанного, переполнявшую душу юного филолога; нудительность и острую потребность

в самовыражении, делавшие его излишне притязательным, самоуверенным и амбициозным. Необходимо также вспомнить о страстном желании Ницше сделать слышимым голос пророка и реформатора, в котором, даже не затевая скрупулезный анализ и не впадая в психологизм, все же можно различить голос его рано умершего, отчаянно любимого и идеализируемого отца, протестантского пастора Карла Людвига Ницше. И конечно же, случай Ницше подпадает под общие формулы типа "Церковь отпускает своих детей" или "Если мы очнулись и поняли, что чересчур воспитанны".

Так или иначе, музыка уже в первых научных изысканиях молодого профессора занимала далеко не последнее место. Встреча с Вагнером развязала язык человеку науки, и в филологе взыграл музыкант. То, что было позаимствовано этим необычайным дарованием у Шопенгауэра, Вагнера и греков, — это тончайшее восприятие современных резонансов античности, метафизического содержания музыки и трагического одиночества великой личности. Здесь, в первом литературном предприятии уникального ученого все мотивы впервые зазвучали в единой риторической оркестровке. Кентаврический гений начинает открывать для себя свой личный язык или, лучше сказать, языки выражения.

Вот каковы ауспиции, при которых зимой 1871—72 годов состоялся дебют Ницше — дебют столь же блестящий, сколь и катастрофический. Блеск его навеки остался в истории культуры, об этом напоминают нам переиздания. Катастрофичность же основной своей причиной имела тот факт, что ницшевское видение рождения греческой трагедии содержало в себе много больше, чем мог ожидать от него самый доброжелательный читатель, и даже больше, чем на данной стадии своего развития был спо-

собен осознать сам автор. Определенный свет на ситуацию проливает написанное в жанре самокритики предисловие 1886 года; впрочем, оно многое и утаивает, поскольку поздний Ницше не желает признавать превосходства Ницше раннего, хотя и не писавшего еще тогда так "мужественно". "Самокритика" демонстрирует не только достижения Ницше в области стиля, но и его самоотречение: истина раннего Ницше — интуиция пра-боли — вытесняется "истиной" позднего Ницше — идеей воли к власти. В этой связи почти неизбежно возникает аналогия с Фрейдом, принесшим свою раннюю истину — теорию соблазнения — в жертву более поздней "истине" — теории влечений.

При таких обстоятельствах проба таланта, без сомнения, была совершенно уместна. Что может быть понятнее потребности автора доказать, что назначение его на должность, несмотря на наличие более квалифицированных кандидатов, обусловливалось не одной только сказочной привилегией, но и объективным соображением, а именно, справедливым предпочтением неординарного ученого и мыслителя. На повестке дня, таким образом, стояли: саморепрезентация, доказательство своего превосходства и подтверждение слишком легко доставшегося академического статуса. Он желал большего — он был способен на большее. Как только ему выпал случай блеснуть перед широкой читающей публикой, мгновенно обнаружилась стесненная избыточность его личного видения по отношению к требованиям предмета. Даже спустя сто лет она все еще поражает. Ведь кому, в сущности, могут быть интересны мельчайшие подробности возникновения греческой трагедии? Кого, кроме одного-двух классических филологов, безучастных ко всему остальному, способен взволновать античный хор сатиров или душевное состояние аттического зри-

теля во время дионисийских представлений? В том, что сегодня никто всерьез не станет ставить подобные косно-дилетантские вопросы, — заслуга Ницше. Своим гениальным вторжением в филологию, которое отчасти придало ей творческий импульс, отчасти вынудило выйти за собственные границы, он создал условия для превращения объектов специально-филологического интереса в объекты философско-психологического познания человеческой природы, — если, конечно, в сегодняшнем дискурсе еще позволительно без смущения употреблять такие выражения, как "человеческая природа".

Часто говорят, что первая книга Ницше в основе своей — один большой диалог с Рихардом Вагнером, домогательство его отеческой дружбы и восторженное самоотражение в вагнеровском героико-имморальном царстве искусства. В самом деле, без влияния Вагнера невозможно помыслить "Рождение трагедии" — начиная со зловещей божественной диады Апполон—Дионис, которую *pro domo* уже использовал Вагнер, и заканчивая критикой классической оперы и идеей нового немецкого ренессанса под знаком вагнерианского искусства спасения. Ницше однажды кокетливо заметил, что эту книгу сам Вагнер мог бы написать лучше. Однако простого признания влияния Вагнера на Ницше недостаточно, чтобы постичь подлинную суть события, совершившегося в "Рождении трагедии". Можно в какой угодно последовательности и пропорции соединять вагнерианство, шопенгауэровскую метафизику и элементы классической филологии, но так и не прийти к тому, к чему пришел Ницше. Ведь чем бы ни являлась эта комбинация различных источников и образцов, решающим в ней было событие кентаврического рождения, то есть высвобождение бесконечно богатого следствиями и двойствен-

ного по своей природе художественно-философского красноречия, в котором таланты Ницше впервые соединились в живое и плодотворное целое. Так писать способен лишь тот, чьи воображаемые читатели остались далеко позади и кто уже не заботится о том, придет ли он когда-нибудь к читателям реальным. Отсюда сомнамбулическая самоуверенность Ницше при совершении того, что с профессионально-научной точки зрения можно расценить как *faux pas*. Несмотря на всю свою экзотерическую браваду, он — проповедник горнего мира, где обитают великие и внутренне родственные друг другу духи; и горе тем, кто там, наверху, не чувствует себя дома. "Да помилуй Бог моих филологов, если они теперь не захотят ничему научиться", — пишет он в сопроводительном письме к посвященному Вагнеру экземпляру своей книги в январе 1872 года. Подобные замашки Ницше рано или поздно должны были спровоцировать диагноз: "мания величия". Собственно, Ричль и был первым, кто произнес эти слова. Вагнер, напротив, реагировал восторженно; по свидетельству Козимы, мэтр плакал от счастья над книгой молодого профессора. В это нетрудно поверить, если учесть, что из ницшевского текста Вагнер вычитывал только то, что зеркально отражало его собственные мысли, и не давал себе труда задуматься, не кроется ли за подобным отражением еще и вызов, бросаемый ему другим самосознанием. Сам Ницше, безусловно, именно так и считал, когда пытался понять свое становление через диалектику самоотвержения и самообретения: почитание чужого ему представлялось сущностно необходимым условием для высвобождения собственного. Уже вскоре после публикации "Рождения трагедии" Ницше своей теорией состязания в эпоху античности выказывает своенравное нежелание без остатка раство-

риться в культе Вагнера. "Вот в чем суть греческой идеи состязания: она ненавидит безраздельное господство и страшится его опасностей; для *защиты* от гения она желает второго гения. Всякое дарование должно развиваться в борьбе — так учит греческая народная педагогика" ("Гомеровское состязание", 1872). Этот культ гениальности ("гениализм"), несмотря на всю свою курьезность и предосудительность, будет для нашего дальнейшего рассуждения весьма значимым — по причинам психологического свойства. Во времена Ницше лишь в атмосфере гениально-художественной вседозволенности могли произойти кентаврические зачатия, впоследствии разрешившиеся кентаврическими родами. На свет появились конструкции с двойным разрушительным потенциалом искусства и теории, возбуждающие сплавы фундаментального и случайного. Уже в феврале 1870, получив профессуру в Базеле и под освобождающим влиянием Вагнера сделав первый риторический шаг в сторону обновления филологии, Ницше нашел выражение своим предчувствиям этих кентаврическо-литературных тенденций. Эрвину Роде он в то время писал: "Наука, искусство и философия растут теперь во мне в таком тесном переплетении друг с другом, что когда-нибудь я непременно разрожусь кентаврами".

Очевидно, что только под щитом "гениализма" Ницше был способен противостоять требованиям цеха, ограничив профессиональное самовыражение сферой общепринятого и вынеся так называемый экзистенциальный остаток в сферу приватного. Поэтому в "гениальниченье" этого автора можно усмотреть также указание на вполне понятное нежелание и симпатичную неспособность, а именно — на нежелание уродовать себя в угоду академичности и неспособность к профессиональному кретинизму.

Вполне естественно, хотя в равной мере и ошибочно, было бы попытаться привязать литературных кентавров Ницше к жанру "эссе", то есть разрешить цивилизационную драму, скрытую за конкретным жанровым обозначением, средствами определенного — пусть и чрезвычайно широкого — языкового установления. В самом слове "эссе" есть известный оттенок недоброжелательности, оно звучит чуть ли не как мольба о снисхождении к тому, чьи интеллектуальные силы невелики. Открытая форма, нестрогая аргументация, риторические вольности, свобода от необходимости быть доказательным — все это указывает на особые, более мягкие, по сравнению с общепринятыми, условия. В большинстве случаев послабления мы невольно ассоциируем с регрессом, а вольности — с движением в ложном направлении. Коль скоро подобная "расслабленность" порой свойственна и мощному интеллекту, дух, подчиняющийся требованиям профессионализма и серьезности, вынужден согласиться с существованием некоей резервации, которую он называет "эссе", и в которой, как предполагается, точность необязательна.

Однако с письмом Ницше дело обстоит иначе: когда он дает себе волю, уровень письма растет; когда он открывает все шлюзы, его требования радикализируются; когда он следует своему настроению, его самодисциплина становится жестче, чем прежде. Именно по этой причине ницшевские кентавры всякий раз идут "не туда" — и потому ведут ввысь!

Проблема, которая начинает здесь вырисовываться, столь масштабна, что уместно, пожалуй, попытаться сформулировать ее еще раз другими словами. Разве нельзя предположить, что в рамках некоторого целостного существования — что бы последнее ни означало — познание мира и самовыражение могут быть

очень тесно взаимосвязаны, теснее, чем это имеет место в современном мире. Разве свойственная нашему времени специализация дарований не привела к тому, что психические установки, на которые опирается научное знание, в перспективе оказались враждебными самовыражению, тогда как установки, традиционно ассоциируемые с самовыражением, в свою очередь обнаружили явные антинаучные тенденции? А коли так, то не являются ли сциентизм и эстетизм дополняющими друг друга идиотиями, типичными для нашей эпохи? И разве в данных обстоятельствах отношения между когнитивной современностью, организованной в форме науки и техники, и современностью эстетической, утверждающей себя в сегодняшнем искусстве, не должны неизбежно быть натянутыми до предела — или, может, надлежит просто сухо констатировать их явную враждебность друг другу?

Если реальность в самом деле такова, как следует из подобного вопрошания, что же остается тогда тем, кто вопреки духу времени все еще верит в гетевский союз наук и искусств? Что станет с теми интенсивно живущими наивными индивидами, кто с самого начала *не понял*, что целостность, обещаемая современностью, не более чем надувательство? Как быть восторженным натурам, мягко говоря, не соответствующим нынешним циничным стандартам интеллектуальной специализации? И наконец, возвращаясь к автору "Рождения трагедии", спросим себя: для того ли молодой Ницше сполна вкусил пфортовского гуманизма, шопенгауэровского аскетического пафоса и вагнеровского "гениализма", чтобы затем уже в собственных профессиональных и публицистических предприятиях подчиниться идее разделения интеллектуального труда и требованиям профессиональ-

ной тактики? "*The whole man must move at once*" — выражение Аддисона, которое Лихтенберг как-то сочувственно занес в записную книжку, мог бы выбрать своим девизом и Ницше. Человек должен выражать себя как целое.

Повышенная чувствительность сегодняшних интеллектуалов к "жесткому излучению" Ницше, наверное, имеет своей основой то обстоятельство, что он напоминает им об одной навязчивой идее современности: Ницше позволял себе — пусть и дорого за это заплатив — быть художником-ученым и ученым-художником. Что нас сегодня так завораживает — так это не смелость, а самоочевидность такого решения. Правда, благодаря своей весьма эффектной двуприродности исследующего эстета и эстетствующего исследователя, этот автор попал в разряд не поддающихся классификации курьезов; он нигде не дома, ибо его дом может быть где угодно. Эксцентричностью своей позиции Ницше привлекает внимание к культурно-психологическому скандалу, связанному с ложным восприятием: приветствуем мы или проклинаем стремление Ницше к нарушению границ (которое, казалось бы, естественно вытекает из здорового отвращения к ограничениям), но нас ведь поражает как исключение именно то, что для любого беспристрастного ума должно было быть само собой разумеющимся. В свете сказанного можно, не колеблясь, развести в разные стороны ницшевский гениализм и ницшевское наследие. То, что некогда могло существовать, видимо, только в форме аристократического культа гениальности, сегодня проявляет себя как спокойное неуважение к границам. Между тем, чтобы противостоять всякого рода сциентогенным кретинизмам и бездуховному разделению интеллектуального труда, можно обойтись и без какой бы то ни было сверхизощренной

теории депрофессионализации. Такое противостояние в экспертизе не нуждается. Зачем Критическая Теория, если достаточно простой бдительности. Последняя же есть прежде всего литературная добродетель. Быть может, чтобы легче перенести нынешний дефицит критической теории, надо всего лишь перестать воспринимать литературу в качестве изолированного эстетического мира, превратившегося по причине своей особости в вещь-для-себя или еще один диалектный словарь. Быть может, литература в самом широком смысле — это лишь универсальная компонента в феномене кентаврического? Но тогда она могла бы играть роль *lingua franca* для свободных умов, для тех, кто пересекает границы обособленных друг от друга сфер и отстаивает идею их взаимосвязи. Свидетельств тому уже давно накопилось предостаточно. Всегда, когда автор достигает двойного эффекта благодаря использованию не одного, а множества "языков", задействованным оказывается литературное красноречие ума, который готов признать ценность границы только как рубежа, зовущего к преодолению. От Э. Т. А. Гофмана до Зигмунда Фрейда, от Серена Киркегора до Теодора Адорно, от Новалиса до Роберта Музиля, от Генриха Гейне до Александра Клуге, от Поля Валери до Октавио Паса, от Бертольда Брехта до Мишеля Фуко, от Вальтера Беньямина до Ролана Барта — всякий раз наиболее коммуникативные умы являют нам различные темпераменты и варианты кентаврического гения.

Что касается собственно "Рождения трагедии", то появление этого архетипически кентаврического произведения состоялось в ситуации очевидного культурного вакуума и сопровождалось поразительным молчанием публики. Между тем, событие это

было отнюдь не частным эпизодом или скромным комментарием к культу Вагнера. Отдельные читатели, конечно, почувствовали, что на страницах этой небольшой книги развертывается нечто многообещающее, однако в целом непосредственное впечатление публики свелось к тому, что, по выражению профессора Узенера из Бонна, автор "мертв как ученый". И даже те, кто в этом компактном патетическом опусе заметили ростки будущего, вряд ли смогли бы сказать, о чем на самом деле шла речь. Лишь позднее, когда "Заратустра" принес Ницше всемирную известность, стало понятнее, на что намекала его ранняя работа. Ницше выстроил себе культурную сцену, на которой должно было состояться нечто большее, чем байрейтский ренессанс. Это была сцена для беспрецедентных разоблачений, для актов суровой культурной переоценки и для неслыханной интервенции психодинамики в гуманизм. Кентаврический филолог, от которого окружающие, казалось бы, могли ожидать, что он, как подлинный ревнитель античности, станет развивать веймарско-греческий культ индивида, поднял занавес над сценой, на которой буржуазный индивид вынужден предаваться наиопаснейшему и в то же время наиточнейшему самоанализу. Античность внезапно перестала служить верным зеркалом для гуманистических самостилизаций, гарантом разумной умеренности и образцово-буржуазной безмятежности. Одним ударом было покончено с автономностью классического субъекта. Безличные величины сверху и снизу, из сферы нуминозного и анимального, прорываясь сквозь традиционную оболочку личности, превращали ее в арену темных безудержных энергий, в оркестр анонимных мировых воль. На протяжении всей истории развития буржуазной культуры восхищение Грецией составляло сущностную часть инди-

видуализма, а классическая филология выступала в качестве институциональной опоры гуманистического культа человеческой личности. Отныне эта самая солидная из всех дисциплин представляет наибольшую угрозу для современной веры в автономию субъекта.

Неудивительно, что научное сообщество заняло по отношению к Ницше настороженно-сдержанную позицию. Только один человек подавил свою озадаченность возмущением, замаскировав нежелание понимать под большее понимание, — Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф, докторант с хорошо подвешенным языком и замашками профессора, оберегавший свое академическое наследство еще до того, как вступил в обладание им. Он действительно впоследствии сделает карьеру, оперируя именно теми ценностями, которые он в свое время пытался уберечь от разрушительного воздействия Ницше. Выражение "филология будущего", которым Виламовиц — с презрительной аллюзией на вагнеровское искусство будущего — наградил книгу Ницше, было насмешкой, обернувшейся пророчеством, хотя, конечно, и не в том смысле, что ницшевское эссе могло указать новый путь для исследования классических языков и культур. Истинность это издевательское выражение обрело потому, что его значение поменялось на прямо противоположное. Не филологическое стало живее, а живое филологичнее. Ницше действительно произвел на свет филологию будущего, ту филологию, которая способна отслеживать ошеломляющие соответствия между человеческим бытием и языком.

II. Филология экзистенции, драматургия сил

Не есть ли оскорбленное тщеславие мать всех трагедий?

...Хорошими актерами находил я всех тщеславных: они играют и хотят, чтобы все смотрели на них с удовольствием, — весь дух их в этом желании. Они исполняют себя, они выдумывают себя; вблизи них я люблю смотреть на жизнь — это исцеляет от тоски.

"Так говорил Заратустра, ч.II, О человеческой мудрости."
(пер. Ю. М. Антоновского)

Существует тип серьезных эстетических теорий, отличительная черта которых состоит в том, что они не могут говорить о феномене, не вовлекая в рассуждение в качестве активно действующих факторов те или иные элементы обсуждаемого. "Рождение трагедии из духа музыки" не только манифестирует полярность двух художественных начал: дионисического и аполлонического, но и само оно есть результат столкновения вскипающих и сдерживающих, опьяняющих и точных энергий. Оно не просто трактует возникновение дионисийской религии искусства в эпоху

античности, но в неорелигиозном экстатическом жесте *инсценирует* некое посвящение или священнодействие вокруг фигур старых и новых героев. Оно не только говорит о том, что истоком трагедии являются выраженные в музыке человеческие страдания, но самое себя представляет как риторический ноктюрн, в котором идеи, слишком суровые, чтобы внимать им без отчаяния, все же могут быть высказаны благодаря смягчающему действию благозвучных фраз и заклинаний о мужестве.

Эта речь об искусстве, сама граничащая с искусством, сделала раннее произведение Ницше образцом для многого, что с тех пор было произведено в рамках теории эстетики. В этой речи субъекты-ученые напоминают себе о своей вненаучной экзистенции. Здесь Ницше-филолог под прикрытием теории античности обращается к собственному бытию и актуальным проблемам своего времени. На ничейной территории между эстетикой и наукой возникает новое искусство — искусство косвенных признаний.* Ведь что еще, как не свою собственную психодраму разыгрывает автор, когда в беспечном превосходстве забыв об историко-фактическом, задает новый образ древнегреческой культуры с ее трагическим душевным укладом, — образ, несущий на себе черты позднего романтизма и обнаруживающий пафос *fin de siècle* (как если бы речь шла всего лишь о переводе греческой мифологии на язык метафизики буржуазного пессимизма и о том, чтобы выразить страдания античных героев через типичный для

* "Мало-помалу для меня выяснилось, чем была до сих пор всякая великая философия: как раз самоисповедью ее творца, чем-то вроде mémoires, написанных им помимо воли и незаметно для самого себя..." ("По ту сторону добра и зла, № 6", пер. Н.Н. Полилова).

Нового времени жест внутренней разъятости!). Однако решающей здесь является не историческая точность изложения, а интенсивность его возможных проекций на современность. На пути самопознания современный филолог натыкается на следы античности, которые уже невозможно расшифровать средствами филологии. Подобно Шлиману, сумевшему извлечь реальность своих детских грез из-под горы обломков, тысячелетиями скрытых от людских глаз, Ницше своими филологическими раскопками освобождает от поздних археологических наслоений истории тот слой образов, чья истина древнее и терпче всех исследований античности и всех разновидностей современного индивидуализма. В обоих случаях дело идет о разработке богатых психо-археологических залежей. Хоревты, в галлюцинаторной античности Ницше преступающие границы сцены, представляют не столько архаических сатиров в состоянии оргиастического экстаза, сколько образцовых современных субъектов с их пагубной благовоспитанностью и культурной неудовлетворенностью.

Впрочем, имеем ли мы право и дальше употреблять такое выражение, как "современные субъекты"? Разве результат ницшевских раскопок наших культурных *Varkhai* не сводился именно к субверсии нового субъекта силами старой драмы? И вообще, разве речь не идет о чем-то более радикальном, нежели субверсия или разрушение субъекта в психоаналитическом смысле, — то есть скорее об онтологической дереализации, о половодье безличных энергий, об отступлении субъекта, о превращении его в некий эффект антагонистических сил и разнонаправленных "художественных влечений Природы"? С этой точки зрения человеческое *Я* (вместе с конститутивной для него иллюзией автономности) есть лишь окоем большого поля, где происходит стол-

кновение сил витально-сексуального Диониса и созерцательно-мечтательного Аполлона. Субъективность представлена здесь как побочный продукт взаимодействия неких без-субъектных космических величин, как призрачный интервал между тенденциями самосохранения и самоуничтожения в рамках ежесекундно вспенивающегося, ни на что конретно не нацеленного природного процесса.

Естественно встает вопрос: что это за филология, явно не испытывающая трепета перед святая святых современности — перед моральной догмой автономности субъекта? Присваивая себе право интерпретировать теорию драмы так, что она фактически расширяется до праистории субъекта, Ницше демонстративно помещает себя на подмостки, принципиально не совместимые ни с его профессорской кафедрой, ни с его прежней буржуазно-академической ролью.

Какова же сцена, на которую вступает филолог будущего?

Ее культурный статус, далеко не однозначный в эпоху Ницше, неоднозначен и по сей день. Всякая спешная попытка связать решение этого вопроса с глубинной психологией или психоанализом едва ли правомерна, ибо последние суть лишь иллюзорно-позитивные имена для того, что по природе своей принципиально неоднозначно, уклончиво и негативно. Однако в любом случае речь идет о *сцене.* На ней современные индивиды разыгрывают драму, которую можно было бы (разумеется, вновь рискуя стать жертвой псевдо-позитивных именований) обозначить как поиск себя. Возведение на эту сцену делает теорию драматургически пористой и радикально зависимой от экзистенциальных влечений теоретизирующих. Здесь и филология, вначале такая приличная, может обернуться приключением. Теория уже

не дискурсивный механизм, обслуживанием и перестраиванием которого заняты функционеры мысли, а сцена, на которой жизнь превращается в "эксперимент познающего субъекта".

Вступающий на сцену стремится привлечь внимание весьма специфическим образом — саморазоблачением. Делает он это, однако, для того, чтобы в свете рампы предельно заострилась и в конечном счете пришла к саморазоблачению дилемма, маской которой он себя ощущает. Экзистенциально разорванное мышление нацелено не на оскорбление так называемого серьезного исследования (хотя последнее — в силу своей безнадежной неповоротливости — чаще всего воспринимает дело именно так); речь скорее идет о его витальном расширении. Кто решается мыслить подобным образом, делает это не для того, чтобы меньше работать, а для того, чтобы больше рисковать. Кто поднимается на сцену как мыслитель и, говоря от имени некоей экспериментальной экзистенции, ставит на карту собственное бытие, тот отныне и навсегда принимает полную ответственность за непосредственную и опосредованную истинность своего представления. Одновременно он получает право на то, чтобы все, произносимое им, могло быть использовано "в суде" против него (или же, наоборот, в его пользу) — а это много значит для того, кто радикальным самопожертвованием поставил себя по ту сторону убогой оппозиции "за" и "против".

Выражение "в суде" указывает на наличие еще одной сцены, где действует уже не лично теоретик-авантюрист и герой мысли, а его критики, приверженцы и вообще все, кто благодаря собственной открытости суггестиям мыслителя-первопроходца получили право возложить на него ответственность за брошенный вызов.

Образ двухъярусной сцены, где на одном ярусе идет самоэкспонирование и саморазвитие мыслителя, а на втором мыслящие "вместе с ним" и "за ним" проверяют истины протагониста на самих себе, лучше всего характеризует специфику отношения между творчеством Ницше, с одной стороны, и его современными и будущими читателями, с другой.

Коль скоро драматизированная рефлексия в самом деле есть "эксперимент познающего", то знание, обретенное в ходе такого экспериментального предприятия, очевидно, должно свидетельствовать о самоосуществлении мыслителя, а ошибки — о неудаче самопостижения. Мышление на сцене производит истину, следуя скорее архаической модели состязания или божественного решения, нежели современной схеме дискурсивного вывода из базисных принципов. В полном согласии с аптекарским понятием истины, истинным здесь является не то, что наиболее убедительно доказывается теорией, а то, что максимально оправданно с точки зрения жизненного успеха. Если мыслитель на сцене производит истинное суждение о себе, он *eo ipso* показывает себя в становлении тем, что он есть. Когда же он ошибается, то, подобно греческим героям, он раскрывает истину о себе и своей гипотезе, становясь жертвой собственной дилеммы и попадая в тупик из-за неспособности понять самого себя.

Однако что бы мы ни думали о Ницше, в одном отношении он, несомненно, вызывает уважение даже у своих опонентов — в готовности рисковать экзистенциальными истинами это был самый смелый мыслитель новой эры. За свое "опасное" мышление он, как никто другой, заплатил всем, что имел. В сценической акции, задуманной как рождение нового дионисийского героя, он в конечном счете оказался героем своего времени — ге-

роем самоопровержения. Позируя и рефлексируя на открытой сцене, он подчинил себя закону безжалостного саморазоблачения. В попытке стать тем, кем он был, он втянул себя в мучительнейшую комедию: стать, чем он не был — героем, сверхчеловеком, "суперменом". Его самое большое открытие, результат героических поисков истины, было невольным: он показал, что истина героизма есть продолжение фундаментального насилия*.

Первой жертвой, которую Ницше пришлось *принести* за выход на сцену истины, стала его научная репутация. Надо хоть немного знать рутину классической филологии, повседневную практику критического метода с его самоотречением и зависимостью от предмета, с его конъектурами и мелочным педантизмом, чтобы оценить гротескность дистанции между рывком Ницше и традициями его дисциплины. То, что совершил Ницше, — не просто переход от филологии к философии. Это самоубийство Ницше-ученого. Отныне он уже никогда не станет говорить об античности языком исследователя. Теперь даже когда он отсылает к грекам, то делает это как современный мистагог и предводитель оргий, непрерывно из некоего внутреннего пространства синхронности сообщающийся с древнегреческими таинствами. Теперь Дионис, Аполлон, Ариадна, Сфинкс, Минотавр, Силен — лишь мифологические имена для стихий сегодняшнего

* Это не простое "самоизнасилование", как ошибочно полагает психологизирующий субъективизм модно-критического толка. Во всяком случае, речь идет об активном принятии "заброшенности" в бытие-уже-изнасилованным. Здесь отчасти намечается то, что относится к характеристикам психо-онтологического феномена мужественности. Весьма продуктивные рассуждения на эту тему см. в кн.: Günter Schulte, *"Ich impfe euch mit dem Wahnsinn" — Nietzches Philosophie der verdraengten Weiblichkeit des Mannes*, Fr.a.M-P, 1982.

дня, аллегории острой боли. Современность уже не только обозначение вулканического процесса отталкивания некоего неопределенного настоящего от прошлого; она служит Ницше и почти случайной отправной точкой для того, чтобы заново открыть фундаментальные истины греков. (По своему интеллектуальному складу, поколение спустя, самым верным из косвенных учеников Ницше оказывается Зигмунд Фрейд, также пытавшийся сформулировать свои психологические воззрения на языке некоей современной мифологии, искореняющей время.)

Но как возможна подобная актуальность? Как может современный индивид, вопреки всем законам исторического сознания, желать перемещения на одну временную плоскость с теми, кто культурно и исторически столь далек от него? По какому праву мыслитель Нового времени стирает дистацию в два с половиной тысячелетия, говоря о древнегреческой драме как о собственном интимном опыте? Два замечания, касающиеся искусства Ницше двигаться по сцене мысли, помогут ответить на эти вопросы.

Первое. Еще до того, как Ницше впервые обронил несколько слов по поводу рампы, он уже созрел для сцены, ибо давно решил выступить однажды "с чем-нибудь великим" на тему античности. То, что выше было названо "гениализмом", означает не только психическую диспозицию автора, но также и принятое им в ту пору методологическое решение относительно исторического материала. Подобно Фаусту, взывавшему к духу Земли, Ницше обращается к греческому гению: "Как один дух говорит с другим?" И сам отвечает себе: свои глубочайшие тайны античность поверяет главным образом одному базельскому профессору, который из-за своей скандальной близости с античной дамой

по имени "Истина" в один прекрасный день окажется профессором бывшим и опозоренным. Ницшевский радикальный "актуализм" представляет собой, таким образом, выражение его "гениализма" по отношению к греческой мысли и поэзии. "Гениализм", однако, по сути своей есть "конгениализм", и следовательно, убеждение в том, что исключительное познается только равным ему, то есть великое — великим, глубокое — глубоким, страдающее — страдающим, героическое — героическим. Вместе с тем, в проповеди "конгениализма" Ницше заходит так далеко, что культурная история Европы представляется ему лишь духовным странствием великих умов по пути, ведущему от Гомера и Гераклита, Канта и Шопенгауэра к Вагнеру и Ницше. Надо ли говорить, что этот путь лежит через одинокие горные вершины, где, кроме самих мыслителей, могут жить одни орлы.

Вторая предпосылка актуалистического заклинания эллинизма связана с философско-историческими притязаниями Ницше. Когда он появляется на сцене в качестве пророчествующего эллиниста, он надевает маску не только конгениального героя мысли, но и философа истории — или, лучше сказать, мифолога истории. Заручившись такими полномочиями, он с пафосной беззаботностью запросто связывает прошедшие два с половиной тысячелетия в одно простое волновое или циркулярное движение: изначальная глубина древнегреческого трагического сознания утрачивается и уступает место вульгарно-оптимистическому мировоззрению, утверждающему себя в форме сократического "просвещения". Безнадежная пустота последнего говорит сама за себя, что рано или поздно неизбежно приводит к возрождению трагического сознания. Духовная история Европы в этой интерпретации выглядит как усиление и затухание одного-

единственного мотива, циркулирующего между расцветом, упадком и возрождением. Ницшевской конструкции истории присуща цикличность мифа. То, что вовлечено в круговорот, — это героический пессимизм, который рождается и умирает, словно живое существо, но неминуемо возрождается. Мы видим перед собой архаическую триаду: рождение трагедии из духа греческой музыки; смерть трагедии в оптимистическо-опошляющей программатике так называемого просвещения; возрождение трагедии из духа немецкой музыки (Ницше имеет в виду современную ему немецкую музыку, находившуюся под влиянием Вагнера.*).

Тот, кто мыслит в таких мифологических формулах, перестает как историк повествовать о вещах, имевших место в действительности. Он покидает запыленный архив и вступает на арену или, лучше сказать, в родильную палату, где европейская культура заново рождается в качестве культуры трагической. Здесь мифология истории превращается в повивальную бабку события, которому суждено не сегодня-завтра появиться на свет во второй раз. Но и этого мало. Ницше не может удовольствоваться ролью трагического гинеколога, просто сидящего в ожидании у родильных путей духа. Он тайком, будто не в силах противостоять некой тяге, начинает сам играть роль возрождающегося. В пылу благовестия он становится одновременно роженицей, гинекологом и божественным дитятей. Да, Ницше-проводник Ренессанса, конечно

* Насколько сознательно Ницше проводил мифологически-историческую параллель между вагнеровской современностью и дионисийской античностью, показывает следующее замечание: "Для меня феномен Вагнера, взятый в его живом, телесном измерении, объясняет (сначала негативно), что мы до сих пор не понимали греческий мир; (и наоборот), что именно там мы найдем единственные аналогии нашему феномену Вагнера" (Werke, IX, 232).

же, ссылается на мусического водителя оргий Вагнера, поднявшего современную музыкальную драму до прежних трагических высот, но эта ссылка нужна ему, чтобы вписать самого себя в этот контекст как исполнителя, как воплощение Логоса и, наконец, как истинного сына, которым маэстро мог бы быть доволен.

При этом Ницше заостряет внимание не на эпической, а на драматической структуре современной философии истории. Существующее на уровне великого не вспоминается как наррация, а инсценируется*. В каком бы нейтральном тоне ни формулировались философско-исторические положения, речь всегда идет о драматическом вмешательстве говорящего в событие, понимаемое как событие мировой истории. Кто декларирует теорию прогресса, тот неизбежно включает себя в драму прогресса в качестве участника, носителя и кульминационного пункта. Кто защищает теорию упадка, тот представляет себя как лицо, каким-то образом этим упадком задетое — и не важно, жалуется ли он при этом, возмущается или же просто пытается стойко держаться. Кто ставит диагноз возрождения или эпохальных перемен, тот включается в игру как повивальная бабка, как проводник перемен или даже как претендент на инкарнацию. Кто выступа-

* Мне хочется связать это утверждение со знаком вопроса после тезиса Лиотара о том, что ситуация постмодерна характеризуется радикальной потерей доверия ко всем историческим "метанаррациям", то есть ко всем разновидностям философии истории. Что если бы у философии истории не было никакой — или же только внешняя — нарративная форма? Быть может, история не эпический феномен, а театральный — сравнимый не с романом, а с комедией дель арто, в которой действие движется от сцены к сцене благодаря импровизационному таланту актеров труппы. Будь это так, тогда привычная полемика вокруг любого философско-исторического усилия была бы борьбой с критическими ветряными мельницами.

ет пророком упадка, тот объявляет себя *moribundus*, ангелом смерти, плакальщицей или, наконец, пожирателем отходов умирающей культуры. Так это было в случае Шпенглера, который, не удовлетворившись простой констатацией заката Европы, представлял себя примером фатально-проницательного позднего варвара, цинически-стоического стража, наблюдающего за агонией европейской цивилизации.

В этом свете философско-исторические речевые акты суть речевые акты культурной ориентации *par excellence*. Описание собственной исторической позиции говорящего определяет качество его исторической позы. Но где еще должны осуществляться эти речевые акты, как не на той драматической сцене мысли, на которой ангажированные актеры вмешиваются в судьбы своей культуры? На примере Ницше мы яснее, чем где бы то ни было (единственным исключением, равным ему по масштабу, был Ленин), видим, что великие философско-исторические построения заставляют говорящего выпаливать свое сообщение как *force majeure*, причем построение интенсифицируется до предела, становясь самоосуществлением говорящего как его самопровозглашение — не без теснейшей связи с тенденцией и потенциалом настоящего момента. Тот, кто говорит как современный мифолог истории, делает это всегда еще и потому, что так велит ему его внутреннее время. Поэтому такой, направляемый неслучайной возможностью, выбор слов всегда представляет собой и кайрологический феномен, то есть в высшем смысле слова своевременно произошедшее сгущение обстоятельств в событийную вербализацию и персонификацию. Мыслитель на сцене не просто лепечет как глупец на свой страх и риск, но, преследуя собственный интерес, он говорит от лица мирового

момента, который через него приходит к своему истолкованию. Субъективность говорящего благодаря современности возвышается, очищается от элементов самомнения и превращается в событие. Однако всякий исторически существенный момент, как подметил Вальтер Беньямин, есть "момент опасности". Опасность — это то, что опосредует любую субъективность. Можно сказать и так (правда, при условии хоть малейшего вкуса к темным формулировкам): не мыслитель действует и думает, а опасность действует и думает в нем.

Итак, зафиксируем следующее: первоначальная маска гениализма и поза ревностного мифолога истории позволила Ницше неограниченно актуализировать античность. Исторические ссылки нужны ему теперь только как театральный реквизит для постановки в высшей степени современных спектаклей. Правда, сюжет, на котором Ницше испытывает себя, отличается архетипической простотой — он столь же элементарен, как древнейшая философия, и столь же монотонен, как архаическая музыка. Что есть человек? Что есть мир? Почему мир заставляет человека страдать — и как можно избавить человека от страданий? Эти вопросы покажутся плоскими и поверхностными, если сравнить их с тем невероятным по силе шоком, который испытывает единичный субъект, пробуждающийся к самосознанию и с ужасом открывающий факт своей индивидуации. После такого открытия он может быть только одним — волей к пониманию того, что означает его самость. Кто есть я? Какова моя участь? Почему я есть *Я*? Других вопросов нет.

В начале своего выступления Ницше еще сравнительно далек от сведения всего предприятия к такой первичной конструкции.

Что, впрочем, не мешает ему уже действовать в ее рамках — несмотря на его греческий декор, шопенгауэровский вокабуляр, на кокетство риторическим иллюзионизмом и на образцово буржуазную драпировку. Все это не отменяет того факта, что в первой ницшевской книге (как и в его более поздних произведениях) фундаментальная драматическая структура поиска подлинной самости начинает работать с поразительной отчетливостью. Гонимый волей к самовыражению, мыслитель делает шаг на сцену с уверенностью в том, что идеи, вдохновлявшие его до сего момента, способны обеспечить ему эффектный выход — какие бы препятствия ни предстояли. Актер, конечно, покуда не знает, во что выльется его порыв, и вполне осознает, что последнее слово о нем еще долго не будет сказано. Вместе с тем ощущение того, что в нем растет нечто великое, убеждает его в том, что он имеет сказать нечто исключительной важности — ибо что еще может говорить человек, уверенный в том, что величайшая личность его времени, Вагнер, признает его как равного. Игра начинается так, будто бы актер хочет сказать: "Я здесь — но я еще не я сам; поэтому я должен стать собой. Держу пари, что в моем представлении откроется то, что я действительно имею сказать". Возможно, именно так звучит основной посыл мышления, определяемого динамикой поиска самости и самоизбавления.* Мыслитель еще не обладает собой в такой мере, чтобы представить себя миру жестом *Ecce homo*. Однако он обещает себе, что с помощью радикального самоисследования ему удастся все наверстать *coram*

* Лу Андреас-Саломе ставит импульс самоизбавления — и, я думаю, справедливо — в центр своей психограммы. См.: Friedrich Nietzsche in seinen Werken, 1894.

publico. В целом создается впечатление, будто тень говорит идущему: если я буду преследовать тебя достаточно интенсивно, я в конце концов до тебя доберусь. Или, наоборот, идущий говорит тени: мне придется вначале перепрыгнуть тебя, чтобы добраться до себя.

Как бы парадоксально все это ни звучало, удваивание *Я* (я-ищущее и я-искомое, я-спрашивающее и я-отвечающее, я-сегодняшнее и я-грядущее) есть неотъемлемая часть структуры страстного экзистенциального стремления к истине. (О парадоксальном характере стремления к истине как бегства от истины, будет сказано более подробно в третьем разделе настоящей работы).

Итак, чтобы открыть истину о себе, первое, что должен сделать мыслитель, это совершить радикальный выход из себя. Иначе, за исключением беспредметного влечения, у него не будет ничего, что он мог бы найти. Как и все творчески мыслящие личности, Ницше должен вначале испробовать, что ему есть сказать, прежде чем узнать, что он носит в себе. Последнее заставляет вспомнить известную остроту: как я узнаю, что думаю, до того, как услышу, что говорю? Во всяком случае, ясно одно — приведенная острота обладает большей дескриптивной силой, нежели серьезное допущение, будто"мысль" предшествует своему выражению. На самом деле, эта острота представляет собой кратчайшую иллюстрацию истины относительно структуры стремления к истине. Поэтому тот, кто ищет истину о себе в некоем позитивном представлении, должен сначала позитивно себя осуществить, чтобы в своем осуществлении иметь нечто, что можно будет найти. Пока это не происходит, дело обстоит так: из-за отсутствия выражения нельзя ничего

найти, поскольку ничто не может быть выражено по причине отсутствия поиска.

Допустим, мы теперь в состоянии должным образом следовать за выступлением Ницше в роли провозвестника иной античности. Что же он говорит о греках и через греков — о себе?

В какой мере новый взгляд на психологию народа и искусства Древней Греции может одновременно раскрыть истину отважной греческой науки?

Основные мировоззренческие утверждения Ницше, с которыми мы сталкиваемся в его сочинении о трагедии, можно, мне кажется, резюмировать в виде двух положений. Первое. Повседневная человеческая жизнь — это ад страданий, брутальности, низости и путаницы обстоятельств, для которого нет более подходящей оценки, чем темная мудрость дионисического Силена: наилучшее для человека — не родиться вообще, второе по достоинству — быстро умереть. Следующее. Выносимой жизнь делают только опьянение и сновидение — двойной путь экстаза, открытый индивидам для самоизбавления. "Рождение трагедии" в большой мере представляет собой парафраз этого второго положения и фантазию о возможности соединить два типа экстаза в одном-единственном религиозно-художественном феномене — том феномене, который Ницше отождествляет с греческой трагедией. Путь опьянения перепоручается богу Дионису и его оргиастическим манифестациям; путь сновидения — богу Аполлону, любящему ясность, визуальность и прекрасное ограничение. Миру Диониса принадлежит музыка с ее наркотической и катартической силой; миру Аполлона — эпический миф с его блаженной наглядностью и легкостью видений. Таким образом, у

индивида, придавленного мукой жизни, есть два пути, позволяющих возвыситься над собственным убожеством, — два пути, которые могут слиться в единый царский путь трагического искусства (конечно, при условии, что человек правильно выбрал себе время рождения и в своей инкарнации стал либо архаическим греком, либо современным вагнерианцем). И тот, и другой путь, каждый по-своему, имеет отношение к преодолению индивидуации — источнику всех страданий. Так, если в опьянении Ницше видит силу, с помощью которой индивид выходит за границы своего *Я* и растворяется в океане космического единства боли и радости, то сновидению он приписывает способность преображать индвидуализированных субъектов в необходимые формы бытия, подчиняющиеся закону меры, границы и прекрасного образа. Трагическое произведение искусства рождается из слияния дионисического и аполлонического начал. Это слияние стоит для Ницше под знаком опьянения, ибо аполлонические элементы драмы — эпическое действие и мифологическая судьба героя — представляются ему лишь сновидениями экстатического хора, созерцающего в видимых судьбах героев объективации страдающего бога Диониса.

Книгу Ницше о трагедии почти всегда привязывают к ее внешнему содержанию и читают как манифест дионисийства. Однако весьма вероятно, что драматургическое прочтение приведет нас к противоположному результату. То, что Ницше показывает на сцене, есть, собственно, не столько триумф дионисического начала, сколько его принуждение к аполлоническому компромиссу. Такое прочтение тоже содержит в себе элемент скандальности по отношению к классическому образу греческой культуры, ибо оно уже не признает просветленное господство Аполло-

на как естественную данность, а учит понимать его как тяжелую победу над противостоящим ему миром тьмы и разнузданности. В то же время сказанное не отменяет того факта, что в драматургическом отношении Ницше оставляет последнее слово за аполлоническим миром иллюзии — даже если отныне эта переливающаяся бесконечно глубокими оттенками иллюзия и будет танцевать перед нашим взором. Дело обстоит так, как если бы от гуманистически настроенных поклонников Древней Греции внезапно потребовали признать, что этот прекрасный аполлонический мир мужчин на самом деле представляет дионисический театр трансвеститов, и что на назидательную однозначность аполлонического царства света впредь уже нельзя будет положиться.

Но если внимательно всмотреться в ткань трагической вселенной Ницше, придется сознательно исказить взгляд, чтобы не заметить, что на самом деле дионисическое начало как таковое у него никогда не имеет власти. Музыкальной оргиастичности никогда не грозит вырваться за аполлонические границы. Сценическое или трагическое пространство — в том виде, в каком его конструирует Ницше — уже по самому своему устроению есть не что иное, как своего рода запруда, запор, препятствующий *превращению* оргиастического пения хора в настоящую оргию. Музыка поющих сатиров — это вскипающее дионисическое чувство, схваченное в аполлонические кавычки. И лишь благодаря кавычкам, функция которых — сделать сценичными дикие дионисические звуки, — могущественные темные влечения, вопреки своему безличному непостоянству, способны внести вклад в высокую культуру. При подобном устроении и невозможное может быть поднято на поверхность — при условии, что подчинит себя аполлоническим кавычкам, то есть принуждению артику-

ляции, символизации, развоплощения, репрезентации. Без кавычек — никакого права на представление. Только после того, как страсти пообещают вести себя, как от них требуют, они могут представлять себя на сцене как им вздумается. Свобода искусства оплачивается принуждением к искусству.

Таким образом, сценический выход Ницше приобретает нечто такое, что невозможно свести к одним только пустым притязаниям. Если прежде в самом формальном выступлении маской ему служили гениализм и мифологический пафос, то теперь, поняв глубже самого себя и подоплеку античной игры, он надевает другую маску. С этого момента голое принуждение и бесформенное притязание на величие становятся сценическим явлением необычайной образной убедительности. Вторая маска Ницше — маска ученого эллина — говорит нам о том, что его великое *Я* несет в себе конфликт, и что это конфликт между двумя божествами, отношения между которыми подобны отношению между порывом и сдерживанием, страстью и контролем, раскрепощенностью и умеренностью, движением и наблюдением, влечением и видением, музыкой и образом, волей и представлением.

Итак, в дальнейшем нам надлежит иметь в виду, что все происходящее на сцене вызвано к жизни внутренним конфликтом самого актера — конфликтом, который вновь узнается зрителем в противостоянии двух божеств искусства. Вместе с тем, создается впечатление, что на самом деле Ницше не стремится к разрешению конфликта; более того, он настаивает на *представлении его как неизбывной полярности*, подобной воплощенной в камне пластике двух борющихся гигантов, чье сверхчеловеческое могущество очевидно каждому, хотя очевидность эта не подкреп-

лена ни единым движением. Божественные фигуры кажутся застывшими в образе движения борьбы.

Какие же выводы можно сделать отсюда? Прежде всего, из сказанного видно, в чем, собственно, состоит решительное утверждение Ницше: в том, что Аполлон и Дионис, после первоначальных попыток одержать верх друг над другом, достигли равновесия сил. Именно в этом своем компромиссе они, в конечном счете, нас и интересуют. Вторая маска Ницше бросается в глаза своей симметричностью, своей принципиальной изостеничностью (сбалансированностью); и хотя Ницше нигде детально не обосновывает идею равновесия как таковую — он втихомолку и очень энергично ее *проводит*. На самом деле полярное отношение между Аполлоном и Дионисом не является подвижной оппозицией, свободным колебанием двух крайностей — скорее мы имеем здесь дело с застывшей полярностью, подспудно ведущей к удвоению аполлонического. Аполлонический субъект, опираясь на молчаливо принимаемую аксиому равновесия, следит за тем, чтобы дионисический Другой никогда не выступал как таковой, а оставался только диалектическим или симметричным Другим аполлонического субъекта. Аполлонический принцип правит противоположностью аполлонического и дионисического. Это позволяет понять, почему Ницше, представляя себя герольдом дионисического, то и дело встает в позу героического самообуздания. Хотя то, что должно обуздать себя, называется по имени, выделяется и приветствуется как музыкально-дионисическая стихия, однако выделение это происходит таким образом, что выделяемое остается — как обузданное — под контролем аполлонического. В своей противоположности Другому Аполлон — господин (что особенно справедливо для самого Ницше).

Надевая на себя эту симметрично застывшую маску, представляющую половины двух божественных ликов, Ницше совершает гениальный жест самопредставления, поражающий до сих пор. Никоим образом не упрекая Ницше в том, что по-настоящему он-таки не открыл дверь дионисическому (как оно видится нам после столетия либерализации и десублимации), мы восхищаемся мифологическим трюком, позволившим ему хотя бы несколько расширить щель. (Что этот трюк был отнюдь не беспредпосылочным, что он был подготовлен идеями ранних романтиков и Рихарда Вагнера, убедительно показал Манфред Франк в своих лекциях "*Грядущий Бог*"*).

В этой дионисической щели обустраивается мышление Ницше. Но тот, кто делает отправной точкой своей мысли расщепление Первоистока, должен быть готов последовательно принять на себя и проистекшее бытие в качестве разделения и откола. Создание условий для культурного признания этого факта — великая глубинно-психологическая заслуга романтического символизма**.

Ницше решился надеть двойную дионисическо-аполлоническую маску благодаря тому, что начиная с романтизма мотив психического расщепления сделался культурно приемлемым. Даже самые нарциссически чувствительные и стыдливые натуры обрели в символизме высокой культуры достойное выразительное средство для психологически амбивалентного самопредставления. Ницше воспользовался романтической идеей заглядывания из рациональ-

* Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Fr.a.M. 1982.

** Под этим я понимаю языки нерелигиозной внутренней жизни, развивавшиеся с XVIII по XX столетие: символическое пространство, начиная с "Волшебной флейты" и вплоть до "Волшебной горы".

ности дня в разум ночи, чтобы лично и по-своему проследить дионисическую энергетику оснований бытия. Нельзя здесь, конечно, упускать из виду, что эта форма игры с первосилами была в высшей степени опосредованной и гарантированно безопасной*. Напоминание о Дионисе являлось отнюдь не натуралистической пропедевтикой варварства, а попыткой углубить фундамент культуры в эпоху подступающего варварства. В любом случае, дионисическая щель Ницше оказалась весьма многообещающей формой отношения к тому, что предшествует самосознанию — к тому устроению бытия, к которому постоянно приходится возвращаться, когда мы задаемся вопросом, каким образом дионисические истины, исходящие из принципа радость-боль, можно "интегрировать" в современные формы жизни, не рискуя при этом окунуться в море варварского безумия и насилия. Приведенные нами соображения относительно ницшевского признания симметрии и относительно его выбора в пользу подчинения дионисического начала диктату символа, только подкрепляют тезис о том, что XIX

* В дионисическом дискурсе Ницше можно различить двойную культурную гарантию. Так, романтическая эстетика гениального и психология внутреннего дуализма служат прикрытием реальной психической разорванности. Если же говорить в общем, то настрой на символический регистр обеспечивает культурно производительное регулирование действительно разнузданных дионисических сил. Лишь благодаря этим мощным символическим прикрытиям два наиболее важных для психологии современности процесса — психодина-мический процесс "появления" и процесс раскрепощения — стали возможны во всей своей полноте. С XVIII столетия буржуазная революция в сфере выражения, опираясь на новые, интенсивно-цивилизаторские, гарантии, раскрутила грандиозный механизм разограничений, послаблений и освобождений — механизм, по поводу которого мы сегодня ведем дискуссии под обманчивой рубрикой "постмодерн".

век знал мало таких поистине *аполлонических* произведений, каким было "Рождение трагедии". В какой мере этот текст все же подлежит дионисическому прочтению, мы покажем в четвертом разделе настоящего исследования, представив эзотерическое понятие дионисического в качестве философского "мышления".

И все же сказанное, очевидно, не может не вызвать чувства неприятного удивления — ведь речь идет об авторе, считавшем, что он заново открыл дионисическое измерение. Во-первых, нельзя отрицать следующего: если Ницше в поздних произведениях (как, например, в знаменитом "Опыте самокритики" и в примечаниях к "Ecce Homo") ссылается на "Рождение трагедии", то, вопреки всем оговоркам относительно "незрелости" своего первенца, он всегда делает это в полной уверенности, что благодаря новому подходу к проблеме дионисического его книга станет бессмертной. Дионисическое прочтение "Рождения трагедии" самим ее автором объясняется прежде всего тем обстоятельством, что для позднего Ницше слово "дионисический" имеет столь же большое значение, сколь и слова"антихристианский", "языческий", "имморалистский", "трагический" — эпитеты, семантически глубоко соответствующие направленности книги. Однако огромная тематическая роль дионисического начала не отменяет драматургического господства начала аполлонического.

Я предлагаю поглубже всмотреться в ницшевскую конструкцию дионисического. Такое углубление не в последнюю очередь оправдано тем, что в книге о трагедии бросается в глаза один пассаж, который является ключом к тайне ницшевского ученого дионисийства, — ключом настолько очевидным, что для интерпретаций просто не остается места.Здесь Ницше с большей оче-

видностью, чем где бы то ни было, демонстрирует свою дионисическую алхимию, то есть искусство превращать сатира в музыканта. Давайте же еще раз, очень медленно, прочтем первую — самую важную — главу.

Что происходит? На наших глазах Ницше расщепляет дионисическую толпу на два строго различных, почти противоположных хора, относящихся друг к другу как культура и природа или как цивилизация и варварство. "Огромная пропасть", говорит автор, отделяет дионисического грека от дионисического варвара, — пропасть, которую уже никогда не преодолеет индивид, принадлежащий высокой культуре, да к преодолению которой ему, собственно, и не пристало стремиться. Для теории трагедии эта пропасть приобретает величайшую значимость. Мы убедимся в этом, увидев, как праздничное шествие грядущего Бога и его последователей, подкатившись ближе, раскалывается на две половины именно в тот момент, когда окрыленный филолог делает попытку к нему присоединиться. То, что в этом далеком и еще не разделенном зрелище заворожило классического филолога, настолько очевидно, что не нуждается в объяснении. Издалека и при условии полного пренебрежения деталями, непристойный хор превращается для наблюдателя в гуманистическое видение неотразимой притягательной силы. "Чары дионисийского не только вновь сводят людей, заключая союз между ними, но и отчужденная — враждебная или порабощенная — природа вновь торжествует примирение свое с блудным сыном ее человеком. Земля раздаривает им богатства свои, и мирно приближаются к ним дикие звери гор и пустынь. Колесница Диониса вся в венках из цветов; игу его послушествуют тигр и пантера. Попробуйте-ка пресуществить бетховенскую торже-

ственную песнь "Радости" в живописное полотно, и да не отстанет воображение ваше от картины, когда миллионы, содрогнувшись, опустятся во прах: так-то вот и можно приблизиться к дио-нисийскому. Теперь-то и раб — человек вольный, ныне рушатся все ограничения, неподвижные и враждебные, — те, что поставлены между людьми нуждою, произволом, "наглой модой". Ныне, когда раздается благая весть мировых гармоний, всякий чувствует — он не просто примирен с ближним своим, не просто един, не просто слит с ним, — он стал с ним одно, будто разорвалась пелена Майи и лишь обрывки ее развеваются пред таинственным пра-Единым. Член высшей общности людей, человек выражает себя пением и плясками, он разучился ходить и говорить, он готов подняться в воздух, танцуя..." ("Рождение трагедии", 1)

Так говорит Ницше — хотя читателю бывает трудно поверить своим глазам. Если бы в тексте дальше все шло в том же духе, как в начале, то текст "Рождения трагедии" считался бы сегодня социалистическим манифестом, вполне сравнимым с коммунистическим. Эта работа прочитывалась бы как программа эстетического социализма и как *Magna Charta* космического *fraternité*. Именно из этой книги можно было бы получить то, что лишь в рудиментарной и частичной форме предлагали соответствующие политические организации и идеологии. Но попытка Ницше войти в историю в качестве глашатая дионисического социализма длилась одно мгновение — ровно столько, сколько необходимо для того, чтобы дионисическая толпа на безопасном историческом расстоянии промчалась мимо, и уже ни от кого непосредственно не требовалось бы примирения человеческого и природного начал.

Как только близость упраздняет идеалистическую нечеткость или несфокусированность, все знаки тут же меняются на противоположные. Конечно, в той мере, в какой слияние с целым являет себя как чистая невозможность, ничто не стоит на пути самоотречения в пользу недоступного. Но когда неистовый хор звуков, тел и страстей подходит ближе, разверзается бездна изначального, в которую индивидуализированный субъект ни за что на свете не хочет вернуться. В нем мгновенно оживают кошмарные образы — образы фатального сужения жизненного пространства, смерти от удушья в эротической пещере; то, что прежде казалось блаженным растворением, воспринимается теперь как чудовищное расчленение; то, что выдавало себя за страсть желания, заставляет содрогнуться от омерзения при одной только мысли о том, что оно может быть исполнено. Жажда слияния оборачивается яростью отделения; эрос возвращения в земное и групповое лоно перерастает в панический страх растворения и в отвращение перед социалистической вульвократией.

Это решающий момент. Вакхическое праздничное шествие расщепляется: дионисические варвары несутся дальше в своей коллективной течке, а отколовшееся от толпы благородное меньшинство подчиняет себя греческой культурной воле. Итак, долой варварское дионисийство Востока! Долой оргиастическую сексуальность культа весны! Долой принуждение к телесному соприкосновению с народом и всякими другими неаппетитными субъектами! Долой эту всеобнимающую лево-зеленую нелепость! Необходимо вторжение аполлонического, вмешательство маскулинного, сознающего себя индивидуалистического принципа, чья чистота и избирательность противостояла бы всякому непристойному слиянию. Прежде чем дионисийство как тако-

вое сможет стать дионисийством греческим и ницшевским, оно должно пройти своего рода очищение. Опираясь на самого автора, я называю эту процедуру "дорической предцензурой". Эллинство, как мы слышали, уже на самом раннем этапе своего существования воздвигло маскулинную дамбу на пути дионисического потока. Оно героически противостояло"неограниченной половой разнузданности", столь типичной для вальпургиевых ночей варварского Диониса. Именно дорическая дамба в ответе за то, что "отвратительный ведьмин настой из сладострастия с жестокостью был тут бессилен", ибо энергия женственно-дионисических волн, стремящихся захлестнуть все и вся, гасилась "величественно отвергающей позой Аполлона" ("Рождение трагедии", 2).

Примечательна в этой связи радикальная переоценка дионисического: оно разом перестает играть роль умиротворяющего принципа, следуя которому, человеческая экзистенция впервые достигает своей подлинной цели. Дионисическое предстает теперь как примитивная и деструктивная по отношению к культуре сила, как грубо демоническая угроза, несущая с собой чувственную разнузданность и растворение индивида. "*Дорийское* государство и дорийское искусство объяснимы для меня лишь как вечный и постоянный воинский стан аполлинийства: (...) все они могли продержаться чуть-чуть дольше, лишь непрестанно противясь титанически-варварскому дионисийству." ("Рождение трагедии", 4).

Итак, дионисическому эллинству предшествует дорическая предцензура, благодаря которой дионисический поток разбивается об аполлоническую дамбу; и лишь из этой совокупной энергетики дамбы и потока, сдерживания и опьянения, может по-

явиться на свет такой феномен, как культурно приручённое искусство экстаза. В начале был компромисс, игра двух противонаправленных сил, взаимно усиливающихся в своем переплетении. Ницше представляет этот компромисс весьма наглядно, не забывая тут же оговорить, что идущая на компромисс инстанция — это Аполлон, а отнюдь не его безответственно мятежный противник! Аполлон тем самым предстает субъектом, который прекрасно просчитывает ситуацию и позволяет вовлечь себя в рискованную игру, где на кон поставлено его собственное существование! Так, когда Аполлону вопреки его собственной воле приходится, наконец, признать неизбывность дионисических притязаний, он, согласно Ницше, решается вырвать оружие из рук своего могущественного контрагента, согласившись на "перемирие". Автор при этом идет еще дальше, уточняя, что перемирие это весьма "своевременно".

Нельзя недооценивать значение этого процесса — ведь он являл собой первый акт человеческой цивилизации, исторический компромисс западной культуры. Аполлонический компромисс заставляет древнюю оргиастическую стихию устремиться ввысь, — туда, где ее энергия преобразуется в энергию искусства и где она навеки вписывает себя в регистр символического. Приводя подобные соображения, Ницше прекрасно знает, что речь идет не об отдельном эпизоде, произвольно вырванном из истории греческой культуры, а о том, что будет иметь судьбоносное значение для всех высших цивилизационных процессов вообще. "Их примирение", говорит он, "есть важнейший момент в истории греческого культа". Мы же от себя добавим: это еще и важнейший момент перехода от архаических форм жизни к высококультурным. Стоит ли говорить, что подобное развитие имеет

своим следствием повышенную хрупкость, что это восхождение к немыслимым и опасным формам жизни, которые почти неизбежно граничат с перверсией. Благодаря сдерживающей и все нарастающей энергии аполлонического компромисса наивные оргиастические акты преобразуются в ностальгически-сентиментальные празднества; это не "низведение человека до тигра и обезьяны", а "торжества, искупляющие и просветляющие мир".

Лишь в этот момент Ницше вновь включается в дионисическое действо: только после дорической предцензуры, после того, как аполлоническое сопротивление сделало свое дело, после того, наконец, как было гарантировáно достаточное символическое обеспечение, завороженный взгляд автора может вновь вернуться к дионисическому, ставшему теперь музыкой, танцем, мистическим соучастием, прекрасным страданием — одним словом, тем высоким бытием-вне-себя, которое традиционно определяется уважительным термином "трагедия". Как только символические прокладки позволяют удерживать беснующуюся сатирическую толпу на должном расстоянии, преображение дионисического начинается заново. Не будучи в силах устоять перед соблазном эстетических скобок или драматургических кавычек, поющие сатиры перестают быть существами неуправляемыми и регрессирующими к бестиальности и снова становятся посредниками в процессе единения с основой бытия и, так сказать, субъектами музыкального социализма. Фокус повторяется вновь и вновь на сцене, надежно защищенной от магии подлинного волшебства. Все закавычивается, превращаясь в переиздание самого себя — дионисии становятся "дионисиями", единение — "единением", оргии — "оргиями". Подобное замещение, однако, мыслится не только как утрата корней, но и как *достижение*: культура утвер-

ждает себя в качестве культуры-*вместо*-варварства. "Вместо" — ключ ко всем цивилизационным феноменам. Последствия этого сдвига для теории истины не заставили себя долго ждать (в двух последующих главах мы как раз и поговорим о драматургии эрзаца и о метафизике мнимости).

Не просто разнузданному, а по-новому разнузданному дионисическому потоку позволено теперь заполнить русло символического. Стоит ли удивляться, что путь к греческой трагедии был ознаменован "величайшим напряжением всех способностей символизации", или даже еще сильнее — "совокупным высвобождением сразу всех сил символизации" ("Рождение трагедии". 2). Восхождение к символическому делает мир чем-то большим, заменитель превосходит по значимости заменяемое, рожденное — рождающего. "Теперь наступает пора символически выразиться сущности природы; возникает потребность в новом мире символов" (там же). Короче говоря, варварский козел возведен в ранг козла культурного. Оглядываясь на свою дикую молодость, он может, подобно структуралисту, констатировать (причем *a priori* с опозданием): да, между мной и моим опьянением встал символ, да, речь опережает мое присутствие-у-себя, да, дискурс привел мой экстаз к слову — но разве как раз от мысли, что даже мой вой неизбежно есть дискурс, и не хочется взвыть?

Однако аполлоническая субъективность слишком поздно замечает, к какой дилемме привел ее компромисс с дионисическим. Возможность понимать себя "из себя" оказывается закрытой. Аполлон утрачивает иллюзию автономности и, пытаясь хоть сколько-нибудь эту иллюзию восстановить, все глубже погружается в ощущение собственной беспочвенности. С того момента, как за миром форм ему предстала дионисическая бездна, Апол-

лон уже не может верить в свою субстанциальную рациональность и маскулинное самообладание. Изначальная надежда на то, что можно заключить компромисс с дионисическим и при этом остаться неизменным, демонстрирует свою несбыточность. Аполлон неминуемо попадает в не знающий различий дионисический водоворот. Ему открывается понимание того, что прекрасная иллюзия самоотождествления с ее блестящей абстрактностью и полнотой рациональной просветленности, на самом деле есть только объективация страдающего и без-образного в своей основе Диониса*.

Какой же смысл все это имеет для актера философской сцены, чья маска представляет собой соединение двух божественных ликов? В какой мере это проясняет для него структуру его собственной субъективности? Что несет для опыта его самопознания выход на такую сцену? Мое утверждение состоит в следующем: мим-мыслитель способен теперь осознать, что он вовсе не является единством, как думалось ему прежде, но что, напротив, он представляет собой двуединство, мечтающее обладать собой как единым. Этому двуединому бытию уже не свойственна ни аморфность невыразимого влечения, ни претенциозный пафос того, кто ощущает себя беременным собственным *Я*. Двуединое бытие уточняет и шлифует себя, постепенно принимая форму своеобразной интеллектуальной маеты. Маятник рефлек-

* "...дифирамбический служитель Диониса понятен лишь ему подобным! С каким же изумлением должен был взирать на него грек-аполлиниец! С тем большим, что примешивалось к нему ужасное подозрение, что все это не так уж чуждо ему самому, а его собственное аполлинийское сознание лишь скрывает от него, наподобие пелены, этот мир дионисийства".

сии неустанно раскачивается от аполлонической стороны маски к дионисическому и обратно. В этом самовоспроизводящемся качании возникает особое движение мысли — всепроницающее критическое подозрение. Моторика делает Ницше философом. Если аполлонический субъект в нем подозревает, что в своей глубине он есть всего лишь "феномен" дионисического, то дионисический субъект, напротив, сверлит себя сверхпроницательным взглядом помнящего об аполлонической кастрации. Он ощущает себя всего лишь культурным сатиром, всего лишь "козлом", занявшим место козла. Ему уже никогда не поверить в собственное, ибо он сам есть заместитель собственного.

Так Ницше приводит в действие механизм беспрецедентной интеллектуальной психодрамы. Дерзко манипулируя своей двуликой маской, он превращается в гения самопознания как самоподозрения. Спонтанно он становится психологом и первым философом, который есть психолог *как* философ. На этот путь его выводит ролевое разыгрывание "античности". Он постоянно оказывается в таком положении по отношению к самому себе, как если бы перед ним было нечто проницаемое для взгляда. Как Дионис Ницше не верит в себя потому, что ему пришлось пожертвовать своей дикой составляющей ради аполлонического компромисса. Как Аполлон он верит в себя и того меньше, ибо подозревает, что он — лишь покров над дионисическим. Ищущая себя самость мыслителя на сцене совершает колебательные движения невероятной рефлексивной силы между двумя застывшими полуличинами маски. Ницше ставит собственное *Я* под маховик тотального подозрения, со временем перерастающего в подозрение относительно всех "истин" и всех суррогатов (что, кстати, не помешает ему в то же время отчаянно воспевать авто-

номную кажимость и божественную непрозрачность феноменального). Отныне, какую бы позицию ни выбрало *Я*, какое бы "представление" о себе ни предложило, оно постоянно будет чувствовать неполноту, зияющее отсутствие иного, некогда замещенного, аспекта своего бытия.

В таком когнитивно плодотворном блуждании, в колебательном движении от выбора маски к ее сбрасыванию, возникает предельно убедительная и драматургически последовательная третья личина Ницше: Ницше-"философ", Ницше-психолог, Ницше-критик теории познания, танцор мысли, виртуоз рефлексии, учитель аффирмативного притворства. Под новой личиной Ницше подходит на опасно близкое расстояние к своему "Стань тем, что ты есть" — опасное потому, что иллюзорная позитивность этой маски может соблазнить Нарцисса нырнуть в собственное отражение. Опасность, идущая от образа, всегда бьет в самую слабую точку страстно жаждущего — ведь ему хочется "на самом деле" обладать тем, что позволяет обладать собой только в образе, то есть в воображаемом модусе представления. Дионис не допускает обладания собой, а то, что допускает, уже не есть Дионис. Отсюда великое искушение для Ницше самому воплотиться в Диониса, чтобы хотя бы через инкарнацию овладеть им*.

Приняв за отправную точку своей мысли теорию биполярного соотношения художественных начал, Ницше становится виртуозом мающейся саморефлексии, ни в чем не доверяющей себе.

* В заключении четвертого раздела я затрону инкарнационно-психологическую проблематику "эндшпиля" Заратустры.

Она не верит себе не потому, что отреклась от себя, встав на защиту "тотализирующей критики разума". Причина здесь в другом: поглощенность субъекта рефлексии самим собой столь велика, что ему всегда будет недоставать именно того, что могло бы дать ему веру в себя. Драматическая мысль Ницше постепенно открывает, что саморефлексия и идентичность (в смысле опыта единства, ведущего к внутреннему умиротворению) *вообще не могут быть одновременны друг другу.* Ни в качестве Аполлона, ни в качестве Диониса — названный, идентифицированный и скрытый за маской субъект не способен поверить в то, что он пришел-таки к истокам своей идентичности. Ведь когда он *видит* самого себя, он уже осознает, что перед ним не то, что может принести успокоение. "Не то" потому, что всякий раз недостает главного — его Другого.

Так театрализованный опыт самости запускает безупречно действующую машину самообманов. Что бы ни говорило на сцене Я — оно всегда будет символически представленным Я, аполлоническим художественным построением, покрывалом, защищающим нас от исчезновения перед лицом полной истины.

III. Cave canem — или: Осторожно — ужасная истина!

Одинокий, ты идешь дорогою к самому себе! И твоя дорога идет впереди тебя самого и твоих семи дьяволов!

"Речи Заратустры. О пути созидающего."
(пер. Ю. М. Антоновского)

Ищущий пути к самому себе мечтает о состоянии, в котором он был бы выносим самому себе. Стало быть, поиски истинного *Я* — не теоретические поиски. Они рождаются из стремления живой личности к "истине", которая сделала бы невыносимую жизнь выносимой. Там, где вопросы ставятся столь радикально, всякая теория заканчивается и либо перетекает в искусство жизни, либо остается тем, чем она была прежде: симптомом израненной жизни. Представление, будто подлинная самость есть то, что может быть найдено, возникает непосредственно из страданий, приносимых подлинной самостью. Только то, что приносит себе боль, начинает искать себя. Его переполняет тоска по лучшему Я, которое вместе с тем есть истинное я, ибо оно перестало быть источником собственных страданий. "К себе", стало быть, приходит лишь тот, кто стремится уйти прочь от себя. Это желание уйти прочь задает точное направление пути, на который вступает ищу-

щий себя. Искать себя означает прежде всего желать некоего пути; направление же пути изначально не может быть ничем иным, как "прочь!" от себя.

Вступление на этот путь дает путнику возможность встретиться с собственной тенью. Уходя прочь, идущий обнаруживает то, что остается при нем даже тогда, когда все, казалось бы, уже оставлено позади. Подлинная самость следует за уходящим по пятам. Но лишь после того как путник осознает себя своим тяжелейшим балластом, в нем заработает "диалектика пути". Общее напряжение сил, необходимое для бегства, освежающий эффект, сопутствующий всякому радикальному исходу, постепенно усилят его способность признавать и терпеть то, что в начале бегства он не желал признавать и терпеть: свою невыносимую самость. Лишь на этом пути становится ясно, как мало из того, что он желает стряхнуть с себя, может быть действительно сброшено. Чем более страстным является бегство-поиск, тем отчетливее то, что не дает от себя отделаться. Но только поиск, приведенный в отчаяние собственной страстностью, приходит к решающей точке, когда искание становится так же невыносимо, как и то, что было ему причиной. Тогда ищущее страдание достигает кризиса, из которого рождается интуиция о недостижимости искомого. Ищущий должен угаснуть, если он чувствует, что ничто в мире не спасет его от него самого. Он просто гаснет, ибо вынужден выбирать между невыносимостью и невозможностью. Только в огне разочарования могут сгореть последние иллюзии. Простившись с искомым, поиск достигает цели, и путь совершает трагический поворот, переливаясь в боль, по отношению к которой он некогда знаменовал великое "прочь!". *Partir, c'est mourir un peu* — с этого начинаются все пути. Но: *arriver, c'est mourir entièrement.*

Самопознание, вставшее на путь опыта, имеет, таким образом, структуру негативного круга; постепенно отбрасывая разочаровавшие представления, сжигая одно за другим все образы поиска счастья, субъект возвращается к началу пути, то есть к своей боли и своей "любви". Это, кстати говоря, нечто совершенно иное, нежели позитивный круг нарциссической рефлексии, где иллюзорно-субстанциальный дух теряет и вновь обретает себя в самотождественности, чтобы в конечном счете закружиться в ликующем танце вокруг идола "я-обладаю-собой".

Я называю эту странную негативную структуру самопознания *психонавтическим кругом*. Это то, с чем, по существу, имеет дело ницшевская когнитивно-театральная авантюра. Личная и философская судьба Ницше, как мне кажется, в большой мере зависит от того, доведет ли он до конца работу по сожжению образов и завершатся ли его поиски своего Я "хорошей" негативностью и отсутствием представлений. Любое бесконтрольное искание чрезвычайно рискованно. Вполне может случиться так, что половину пути ищущий будет оставаться привязанным к ложному образу *Я*. Замороченный и завороженный этим образом, он, наконец, провозгласит — вот то, что я искал: *Ecce homo*. Только кризис покажет, бросится ли ищущий в свое отражение, чтобы исчезнуть в его инкарнации, или у него еще есть шанс отвернуться от зеркала и принять свою жизнь как без-образную находку. Однако ницшевская драма еще долго не перерастет в кризис. Автор пока занят расширением сцены своего великого представления, очищением его античного фундамента и верным определением актерских масок. Посмотрим же, что Ницше собирается делать дальше на этой классическо-филологической психодраматической сцене.

Вопреки ожиданиям, после интермеццо в духе критики эпохи ("Несвоевременные размышления"), на сцене появляется отнюдь не современный герой, стилизованный под классику, не переместившийся в античность тенор Вагнера и не перенесшийся в современность герой из семьи Эдипа, Зигфрида, Геракла и Прометея. Теперь мы видим совершенно неожиданную фигуру, которая, как кажется, вообще вряд ли может иметь сколько-нибудь убедительное отношение к трагической сцене. То, что действует перед нами, это своего рода теоретизирующий Лепорелло, свободный дух и актер-просветитель, вызывающий в памяти философские фигуры на грубо сколоченных подмостках XVIII века — Фигаро из пьес Бомарше или — в еще большей мере — Дон Альфонсо из моцартовского Così fan tutte, который в своем светском цинизме уже считал, что истина есть женщина, а женщина — это синтез бездонной бочки и вещи в себе.

Третья фигура самообъективации Ницше prima facie стоит на анти-дионисическом пути. Как уже указывалось, опыт самопознания в рамках дионисически-аполлонического дуализма порождает критическую активность, внешне довольно далекую от мифологических постановок первой сцены. Ницше здесь выступает под маской философа — знатока бездн и женщин, другими словами, под маской лишенного иллюзий грандсеньора, которому все не чуждо: и человеческое и нечеловеческое. Он бравирует своей злостью, рассуждая о лжи великих и о падении малых. Он выдает себя за виртуоза культурно-критического подозрения; он принимает позу либертина, расправляющегося с идеалистическими ценностями, позу психолога-позитивиста, пресыщенного собственной глубиной и развлекающегося коктейлем из пары граммов британской пошлости и щепотки бесстыд-

ной французской приземленности. Значит ли это, что он забыл об античных и вагнерианских инспирациях? Истина в том, что в психокритических текстах серединного периода Ницше выступает защитником аполлонической энергии сопротивления более открыто, чем раньше, словно рационалист в нем хочет защитить себя от дионисической стихии.

Однако для того, чтобы прочувствовать весь контекст психодраматической маскировки, надо увидеть за третьей, подчеркнуто аполлонической, негативистской маской четвертую — маску дионисического профетизма. Это вставший в полный рост Заратустра, героический певец имморализма, свободно выплескивающий в зал то, что у его склонных к психологизму предшественников было едва намечено, миниатюрно, сведено к набору язвительных афоризмов и вообще напоминало скорее интеллектуальный камерный театр. Необходимо, стало быть, понять, что маски третьего и четвертого порядка — веселый ученый и пророк имморализма — в сущности, только продолжение дионисическо-аполлонической маски, с которой Ницше вступил на литературное поприще. Антагонизм двух художественных начал человеческой души остается в силе, как, впрочем, и их сообщничество — с той лишь разницей, что теперь Ницше *придает динамизм* отношениям, которым до сих пор были присущи статичная симметрия и застылая диалектика. Вопреки всем попыткам аполлонического контроля, в процессе мысли полярность двух крайностей начинает размываться; и такое размывание расширяет пространство того, что вначале преподносилось в виде контролируемой и усмиренной силы — стихии дионисического.

Все сказанное — лишь еще один способ подчеркнуть, насколько тесна связь Ницше среднего периода, периода "Веселой на-

уки" и великого демонтажа моральных ценностей, с поздним Ницше, автором профетических дифирамбов. Свободомыслящий и "циничный" низвергатель всех и всяческих ценностей — обратившийся к злу Аполлон — остается ближайшим сообщником Заратустры — Диониса, ставшего имморалистом. В ходе своих критико-познавательных упражнений сверхпроницательный психолог сцены исполняет речитатив, по отношению к которому самопровозглашение Заратустры выполняет функцию арии.

В "Рождении трагедии" само устроение действия создает предпосылки для следующего шага Ницше; взаимное недоверие двух божеств в философском отношении обладает большим взрывным потенциалом: эпоха идей идет к закату, наступает эпоха энергетик*. Радикальное сомнение теперь не отсылает, как у Декарта, к очевидности мышления — своему непоколебимому фундаменту, а выливается в фейерверк без-основной рефлексии, в свободную игру отчаянной стихии. Сомнение уже не защищено достоверностью идеи.

Ориентируясь на такого рода интуиции и предчувствия, Ницше шаг за шагом продвигается вперед. Он обнаруживает, что для

* Наверное, в стремлении отказаться от вокабуляра старой европейской метафизики, мы сегодня все еще обречены возвращаться к понятим, неуклюжий фикализм или старомодный виталистский тон которых не может не резать слух. Faute de mieux так непременно случится и здесь, хотя исходим мы все же из того, что можно заставить звучать по-новому старые и sensu stricto неподходящие слова. Задача в том, чтобы заново продумать моменты избыточности (вида, структуры, информации), заложенные в старых физикалистских представлениях; или, другими словами, чтобы то, что традиционно относили к духовной стороне метафизического дуализма, включить в некое постметафизическое понятие, опорные точки которого — материя, процесс и текст.

движения по психонавтическому кругу работа отрицания столь же болезненна, сколь и освежающа. Сумерки идолов, за которыми никогда не наступит рассвет; броня почитания в трещинах; пестрые тряпки упали, под ними — нагота, не заслуживающая ничего, кроме осмеяния. Вагнер низвергнут в пучину вопрошания и сомнений, из которой ему никогда не выбраться; Шопенгауэр отодвинут далеко на задворки; классическая филология опротивела окончательно; ценности новогерманского настоящего вызывают лишь отвращение и презрение. Время, когда было позволено обманывать себя величием такого рода, неумолимо движется к концу. Примерный искатель принимается мало-помалу разрушать систему ценностей, образный строй, пантеон высших целей, которые некогда инициировали его исход. Оглядываясь назад, Ницше говорит об этом так: "Это война, но война без пороха и дыма, без воинственных поз, без пафоса и искалеченных конечностей — все это уже само по себе было бы "идеализмом". Одно заблуждение за другим спокойно консервируется, замораживается, идеал не опровергают — он *сам гибнет от холода*... Вот здесь, например, застыл "гений"; за углом леденеет "святой"; под толстенной сосулькой остывает "герой"; последней замерзает "вера", так называемое "убеждение", да и сострадание уже заметно теряет жизненное тепло — практически везде замерзает вещь-в-себе..." (KSA 6/323).

Лучше не выразишь, что это такое — вступить в стадию активного разочарования. Однако рефлексия Ницше слишком жива и бдительна, чтобы дать ему успокоиться в удобной позе торжествующего отрицания. На горизонте уже маячит главная проблема: да, идеалы низвергнуты, но что делать с силой, которая вызвала эти идеалы к жизни? Но после того, как время само-

обмана закончилось, остается вопрос: что будет с импульсом, который позволял нам обманывать и обманываться? Мысль Ницше движется к горизонту, соответствующему горизонту термодинамики иллюзии; ориентир для него — "закон сохранения энергии, порождающей иллюзии". Идолы низвергнуты, но идолатрическая сила остается неизменной; идеалы заморожены, но бесцельно жадное пламя идеализации продолжает бушевать; обман рассеялся, но резервуары, питавшие ложь, не исчерпаны.

После этого поворотного пункта Ницше начинает постепенно вырастать в мыслителя непредсказуемо большого радиуса действия.Теперь понятно, почему создается впечатление, что рядом с его критикой все другие критики идеологии задыхаются, обнаруживая почти неприличное отсутствие самокритичной бдительности. Реализм Ницше забегает на целую эпоху вперед. Еще играя с античными масками, он уже заглядывал в бездну неустанного самосомнения, открывшую ему принципиальную безосновность рефлексирующего субъекта. Результат этих поисков столь же тревожен, сколь и забавен: Ницше приходит к мысли об экзистенциальной неизбежности лжи. Можно только представить себе, во что превратится философия, если эта интуиция вдруг окажется верной. Или, лучше сказать, *невозможно* себе представить!

Вынужденность лжи коренится в природе самой истины, как отважился написать молодой Ницше — с непосредственной готовностью к признанию, отличающей несломленного гения, и со свободной восприимчивостью человека, который почитает за честь быть учеником такого крупного мыслителя, как Шопенгауэр. Но что это за истина, в природе которой — заставлять лгать?

Вслед за Шопенгауэром Ницше открыто заявляет: истина состоит в *изначальной боли*, в *первострадании*, помечающем клеймом индивидуации всех живущих. Употребление слова "первострадание" в единственном числе парадоксально, ибо центров первострадания так же много, как индивидуальностей. Обреченность на индивидуальность — вот страдание страданий, применительно же к человеческому субъекту — это истина истин. Но коль скоро для "заброшенного" в *Dasein* индивида истина означает первострадание, то, похоже, уже в самой ее природе заложена невыносимость для человека. Стало быть, мы вообще можем не желать знать истину, однако коль скоро мы все же коечто знаем о ней в ее непосредственности, то лишь благодаря тому, что покров образов и пред-ставлений, обычно ее скрывающий, иногда, к несчастью, сдувает в сторону, и, клейменные страданием, мы вдруг узнаем больше, чем можем вынести.

Но ведь это означает, что традиционные (в особенности, философские, метафизические и религиозные) формы "искания истины" на самом деле всего лишь респектабельные формы организованной лжи, институционализированное стремление уйти в кусты, виртуозная способность прикрываться той или иной маской ревнителя познания. То, что до сих пор нам преподносили как путь к истине, на самом деле было единственным путем — и путем прочь! — прочь от истины, прочь от невыносимого, в выносимость, наспех сколоченную из утешений, гарантий, нравоучений и представлений о высших мирах. После Ницше фактически нельзя не признать, что предыдущее философствование по большей части представляло собой лишь попытку онтологического самооправдания. Философия с ее пафосом служения истине постоянно совершала необходимое, но от того не менее

постыдное предательство: невыносимая истина приносилась в жертву метафизическому оптимизму и устремленным к потустороннему фантазиям о спасении.

Однако если истина вовсе не то, чего следует искать, а то страшное, что *предлежит* всяким так называемым "поискам" истины, тогда интеллектуальная честность оказывается в совершенно неожиданном положении: истина открывает себя уже не искателю или исследователю (то есть не тому, кто как раз стремится от нее уйти), а тому, кто нашел в себе силы мужественно и спокойно ее *не искать*. Конечно, *как* именно удалось достичь этого мужества и спокойствия, останется личной тайной, и вполне вероятно, что от исканий истины всегда будет оставаться ровно столько, сколько необходимо для мужества и спокойствия, без которых принципиально не-ищущее сознание не может состояться. Тот, кто не ищет истины, должен верить, что способен ее вынести. Все проблемы, связанные с истиной, упираются, стало быть, в вопрос о выносимости невыносимого; может быть, здесь причина того, что в экзистенциальном смысле истина, в конечном итоге, не имеет метода; блуждающий в лабиринте ищет не достоверные знания, а выход.

Таким образом, ницшевские заклинания героизма, мужества и трагической мудрости нельзя просто сбросить со счетов, выдав их за помпезную самостилизацию или маскулинное манерничанье, какую бы роль последнее действительно ни играло для имиджа автора. Мужество, согласно Ницше, есть сущностная часть события истины, ибо для него смысл состоит уже не в игре "ищем—находим", а в экспериментировании и в устоянии, держащемся, по возможности, неподалеку от страшной правды. По Ницше, всякий, кто хочет говорить об истине без кавычек, обя-

зан вначале доказать, что он не-искатель, не-беглец и не-метафизик.

Признавая изначальную боль за основу основ, мысль раннего Ницше ставит себя под знак трагического, театрального и психологического. Если истина означает невыносимость, то познание истины нельзя не задумываясь определять как вынесение невыносимого. Ведь невыносимое есть то, что ставит нас на некоторую дистанцию по отношению к себе, и дистанция эта не может быть преодолена. Поэтому истина о страшной истине такова: мы ее всегда уже "упустили", всегда уже "промахнулись". И еще одно: у нас никогда не может даже появиться настоящего желания признать истину в ее беспощадно неприукрашенном виде. Желать ведь можно только выносимого. Знать истину означает, таким образом, еще и всегда находиться на безопасном расстоянии от невыносимого.

Дистанция — вот ключевое слово новой трагической теории познания. Старая оптимистическая теория познания, сосредоточенная на становлении в качестве единства, исчерпала себя. Пусть философы, искатели и мечтатели и дальше говорят о тождестве и единстве! Мыслители будущего — психологи — знают лучше; их тема — дистанция, двойственность, различие. Тот, кто знает о дистанции, тот освоил оптику философской психологии. Конечно, психолог тоже знает, что он способен вынести всю полноту истины не больше, чем кто-либо другой, но это знание дает ему точку ориентации, с которой теперь можно связать всеобщий театр самообмана и ложь как игру жизни. Психолог вполне признает, что все — только театр; однако, благодаря личному союзу с гносеологом, он знает еще и то, что было бы нерезонно пытаться закрыть этот театр ради истины. Ужасная истина все

же мать театра. Ее природа такова, что мы обречены находиться по отношению к ней на расстоянии, на расстоянии, которое никогда не может быть преодолено, и которое настолько радикально определяет наше повседневное бытие-в-мире, что даже при всем желании познать истину нам не дано дистанцироваться от самого этого существования-на-дистанции. Человек, как правило, не в силах пережить последнее снятие дистанции, разделяющей его и непредставимое ужасной истины. Слова Ницше "искусство нам дано для того, чтобы не умереть от истины" можно прочесть еще и так: нам дано дистанцирование от истины, чтобы не оказаться перед необходимостью воспринимать ее непосредственно. В онтологическом отношении искусство, этот старый иллюзионист, овладевает нами, чтобы защитить нас от обладания истиной.

Несомненно следующее: Ницше под маской критика познания дает беспрецедентный спектакль на философской сцене. Так уяснили ли мы, наконец, что это уже не филология и никогда ею вообще не было?! Способны ли мы отдать себе отчет, что в этой философской акции начинает вырисовываться нечто новое и непредсказуемое — новое знание об истине как о древнейшей лжице, чья изобретательность безгранична, ибо сама жизнь заботится о таком невыносимом, которое ищет спасения на берегу выносимого в лживом театре изобретений и исследований? Осознаем ли мы, насколько чревата последствиями идея дистанции? Ведь если она верна, тогда наше отношение к истине — независимо от всех наших игр в "искания" и "открытия" — это неизбежное избегание и не поддающаяся дистанцированию дистанция. Но если ужасная истина всегда держит нас на расстоянии, тогда мы не можем ею просто "обладать". Что бы мы ни

сказали о ней — в сказанном ее всегда *уже нет*. Мы теперь не имеем права поддаваться иллюзии относительно возможности существовать без иллюзий. Сама истина обрекает нас на притворство. Иллюзия для нас — самое уместное отношение к ужасной истине. Истиной мы овладеваем, лишь избежав ее — насколько это вообще возможно.

Все это влечет абсолютно непредсказуемые последствия. Отныне полная выражаемость истины для нас — химера. Конечно же, страшная истина — предпосылка любого высказывания, но сам по себе факт предсуществования не означает, что предшествующее может быть "выражено" или представлено в последующем — как, например, идея в символе или предмет в знаке. Страшная истина *уже не присутствует* в том, что мы выражаем или представляем; не она гарантирует истинность отдельных высказываний. Можно выразить дело так: высказывания начинают в известном смысле существовать самостоятельно. Представления, брошенные на произвол судьбы именно тем, что они, казалось бы, представляют — то есть истиной — должны теперь на свой страх и риск, без какого бы то ни было подтверждения со стороны высшей инстанции, заниматься собственным обоснованием. "Абсолютная истина" им уже не подыгрывает. Истины в "ее" представлениях вообще уже нет. Знаки остались наедине друг с другом; опора им теперь — только их взаимоотношения, их систематика, их грамматика, короче, их собственный "мир".

Так разражается катастрофа знаков, покинутых "абсолютной истиной". Катастрофа горькая, но вместе с тем и стимулирующая. Первый, кто продемонстрирует на сцене потенциальные возможности и опасности этого довольно-таки амбивалентного несчастья, будет зваться Заратустрой. Не случайно, что этот

герольд имморализма еще и заново открывает профетическую речь. "Так говорил Заратустра" представляет собой, как мне кажется, до сих пор не до конца осмысленный эксперимент о возможности театра после окончания "представления" истины в театре; это первая гипотеза о возможностях абсолютной игры в форме неприкрытого самовыражения; это воплощение перехода от репрезентирующей игры к игре презентирующей; это упражнение в семантике Богом-оставленности — то есть упражнение в говорении в ситуации отсутствия "истины". Беря слово, Заратустра задает музыке речи особый тон, безжалостный ко всему, что могло бы воспрепятствовать его звучанию. Речь идет, если можно так выразиться, о ставшем музыкой нигилизме, о ставшей имморализмом мелодии, которой теперь никакая инстанция в мире не может разрешить или запретить звучать, и которая, имея своей единственной опорой только малый абсолют действительного звучания, уже не подчиняется никакой чужой и внешней норме. Песни Заратустры — отважная самоинсценировка дионисической разнузданности, взрывающаяся на сцене прямым, ничем не прикрытым самоутверждением речи. И в этом свете то, что Ницше принимает позу "Антихриста", спасителя человечества от морали, в которой он видит совокупность всех известных видов лжи, свидетельствует не о его безмерно завышенной самооценке, но о следовании жесткой логике, определяющей новое понимание искусства и истины. Для того, чтобы получить право в жесте самоутверждения показывать себя таким, какой он есть или каким он хочет быть, неистовый и беззащитный представитель собственной самости должен разрушить то, что прежде называли культурой, — всю систему альтруистических и дуалистических цен-

ностей с ее ядовитым грузом сдерживаний, позывов к самоовеществлению и самоотрицанию.

Напрашивается реплика: если верно то, что Ницше говорит об истине, тогда на самом деле существуют две истины — одна ужасная и из-за своей невыносимости держащая нас на расстоянии, а другая выносимая, окружающая нас со всех сторон как необходимая кажимость и дарительница жизни. Будучи необходимой, эта кажимость обладает странным онтологическим статусом и особой плотностью, которая хотя и сохраняет последнюю транспарентность в отношении дурных непредставимостей, но не поглощается этой транспарентностью полностью. Кажимость, следовательно, перестает быть сводимой к истине; теперь ее уже никак нельзя считать тем, чем она всегда была для метафизической традиции, а именно "видимостью" некоей "сущности". Невыносимое мира и сейчас пред-стоит выносимой кажимости, но это уже не ущемляет своенравия выносимого. Кажимость задним числом становится автономной и *a posteriori* необходимой. Что ей еще нужно для процветания?

Только теперь проясняется, что же "Рождение трагедии" дало в философском отношении. Тому, кто не сумел расшифровать скороспелые и неуклюжие монологи Ницше о существе хора, подлинный смысл сообщения будет в буквальном смысле слова навязан в ходе дальнейшего развития мотива. То, на что уже намекал пассаж об архаическом хоре как о самовозбуждающейся — вплоть до экстаза — звучащей массе, которая *не представляет* Диониса, а *является* им — в метафизически-художественных разработках Ницше (и особенно в презентации Заратустры) становится выраженным и аффирмативным: к черту глубинные зна-

чения! Долой истины более высокого порядка! Конец превосходству смысла над выражением! Да здравствует имя! Да здравствует шум и дым! Да здравствует звук и образ! Да здравствует кажимость, да здравствует автономный символ, да здравствует абсолютная театральность! Всякие там значения, истины, бездны, божества пусть теперь сами о себе позаботятся. Нам больше нет до них дела, ибо все, до чего нам должно быть дело, это всегда некоторая кажимость или иллюзия — выносимость, созерцательность, представимость, образ, звук, тело, возбуждение, касание, выражение лица, вкус.

Но ведь, правда, достаточно всего лишь открыть глаза! Где невыносимые истины? В данный момент мы отделены от них жизнедарительным расстоянием, и, взглянув вперед и попытавшись чутко вслушаться в настоящее, мы увидим и услышим телесно присутствующую кажимость в ее относительной выносимости. Еще лучше, если в нашем присутствии разворачивается какое-нибудь художественное действие; если поют хоры или если Заратустра дает зазвучать музыке речи: "из бесконечной полноты света и глубины блаженства капля за каплей, слово за словом, нежная медлительность — вот темп этой речи". Тогда расцветает не просто выносимое, но восхитительное междумирье звуков и поверхностей, словно покров над бездной ужасной истины. Суть лишь в том, чтобы страстно сосредоточиться на этой игре знаков и чувствований, а не погружаться в представление отсутствующего, как постоянно поступает отвлеченно-теоретический ум. Если *есть* действительно таково, каким оно *кажется*, если первая истина, истина об изначальной боли, сама учреждает мир выносимых истин второго порядка, тогда за последние можно держаться до тех пор, пока удается не думать "об этом" и не про-

валиваться из чистого восприятия в сферу представления. Поэтому не надо ни абстрактно вспоминать первоболь, ни предвосхищать в представлении ее возвращение. То, что однажды уже было и что вернется снова, в нужное время само о себе позаботится. Но тот, кто не пытается схватить в представлении боль рождения или смерти и тем самым позволяет невыносимому и непредставимому непосредственно коснуться себя, может незамедлительно обнаружить прямо перед глазами срединный мир чувственных присутствий. В этом и только в этом междумирье или в срединном мире — именно такое выражение Ницше использует в "Рождении трагедии" для определения олимпийских сфер — осуществляет себя обычная человеческая судьба. Однако в срединном мире предпоследнее есть последнее, а временное — окончательное. Этот мир живет тем, что человек пускается в преходящее, как если бы оно было предельным. Но в то же время процветание срединного мира есть искусство, которое иногда — нечасто — бывает способно возвыситься до трагического, то есть до искусства, которое уже само по себе — философия. В нем кажимость кажимостей становится рефлексивной и на головокружительных высотах раскрывает свою суть как блаженную ложь и самый правдивый обман. Ничто столь близко не подбирается к истине, как красота, пред-ставшая невыносимости, красота, воспользовавшаяся своей выносимостью и забежавшая вперед. Если "философия есть искусство", то, перефразируя выражение Хайдеггера, можно сказать, что это искусство сносного существования, искусство простертости в невыносимое.

Так самонаблюдение в эстетической игре становится у Ницше одним из узловых моментов его философского восприятия.

Феномен искусства как живая манифестация лгущей, не дающей ничего, кроме образов, притворствующей энергии предлагает самообъективации жизнь — ну чем не заманчивое предложение? И пусть у индивидов, раны которых глубоки, а нудительность влечения велика, нет никакого шанса принять себя в строго определенной форме самобытия и обрести спокойствие под строго определенной маской, но для них все же остается возможность испытать себя в эстетическом усилии и сказать себе: хотя бы настолько, насколько я могу показать себя как художник, я имею право настаивать на том, что считаю истиной, — пусть даже она вскоре устареет и забудется; хотя бы в том, что бурей моего самопроизводства вынесло из меня, я не должен более сомневаться. И даже если бы истина действительно состояла в том, что я, как всякая индивидуированная жизнь, есть лишь бесконечное падение из одной невыносимости в другую, то все равно на этом переходе, на этом этапе падения я, насколько могу, выношу себя, я "у-себя", и мне уже не надо под маской бдительности подрывать сомнением действительность моего собственного бытия. *Fingo ergo sum.*

Насколько все же должен быть велик потенциал этого безудержного самопроизводства, коль скоро оно раз и навсегда обустраивается в мире в качестве момента реальной кажимости. Эстетическому субъекту из круговерти самосомнения в первый и, наверное, в последний раз, даруется предвкушение экзистенции — ни к чему не сводимой и всегда остающейся запредельной пониманию. Значит, существует нечто, что способно само себя видеть, что *дает* себя видеть, что даже может — квази-эмпирически — позволить себя воспринимать и заставить с собой считаться! Пусть рухнет мир, но ни тени сомнения в том, что в

момент наивысшей самоотдачи говорит художнику его чистое самовосприятие. Это был *Я*. Это происходило со *мной*! Именно *я* — медиум — был необходим для этого! Пусть для искусства это имело не слишком большое значение, но говорившее в искусстве говорило через *меня*! Пусть я эфемерен, пусть я преходящ, но сама эта преходящесть снимается тем, *что* становится действительным благодаря *моему* участию в событии искусства.

Что касается *лично* Ницше, то движение самосознания у него фактически совпадает с фосфоресцирующим следом его грандиозных литературных усилий. Объективируя себя — маска за маской — он опробует множество способов самосовращения, словно ему хочется уговорить себя: вот я, вот я и нашелся. Но из зеркала на него все равно смотрит уже не узкогрудый филолог, не обожатель Шопенгауэра и Вагнера, а человек, полагающий, что у него достаточно оснований для того, чтобы считать себя гением и философствующим роком. Автор "Веселой науки", певец Заратустры, первый психолог своего времени, перевернувший с ног на голову все ценности, — и ни грана случайного в том, что пред-стояло Ницше как его объективированная самость! Но что заманило Ницше, что побудило его броситься, подобно Нарциссу, в свое собственное отражение и утонуть в себе самом?

Отважный актер, представляющий на сцене самого себя, и на самых опасных высотах все еще сохраняет возможность дистанцироваться от маски и бросить ее на произвол судьбы — как всего лишь одну из миллиона возможных личин, как временную инкарнацию некоего потенциала. Никакие искания *a priori* не запрограммированы на бегство из боли в безумие, — при условии, что мыслящий актер видит в своей игре именно *игру* и вос-

принимает обязанность жить только *выносимым* с достаточной серьезностью. Так он мог бы пройти свой психонавтический круг до конца и сжечь за собой последние смертоносные фантомы божественных инкарнаций. На самом деле Ницше постзаратустровского периода — в те моменты, когда страдание слегка отпускало — бывал очень близок к без-образному покою — пока в конце концов образы все же не затопили и не опустошили его.

Здесь наша драматургическая медитация о превращениях Ницше приближается к критическому пункту. Какие "маски" еще остались в запасе у мыслителя на сцене после того, как в мучительно-великолепной фигуре Заратустры он проиграл себя до конца — до пределов воплотимого? Где ему искать жесты постзаратустровской игры? Как с помощью маски №5 он мог бы упразднить свою невозможную профетическую экзибицию и сделать переносимым для человека эксперимент имморалистического воплощения Диониса? Разве после такой театральной разрядки остается еще что-то, кроме отказа — будь то бегство в безумие, самоувольнение в молчание или метаморфоза в мудрого дурака? Ницше в тяжелом положении Заратустры, сошедшего со сцены без новой роли, с присущей ему точностью так описывает опыт самопознания: "За вычетом этих десятидневных творений [имеются в виду вдохновенные дни написания Заратустры — П. Сл.], годы во время и главным образом *после* Заратустры были несравнимым бедствием. Дорого искупается — быть бессмертным: за это умираешь не раз живьем. — Есть нечто, что я называю *rancune* великого: все великое, всякое творение, всякое дело, однажды содеянное, немедленно обращается против того, кто его содеял. Именно потому, что он его содеял, он *слаб* теперь — он не выдерживает больше своего дела, он не смотрит больше ему в

лицо. Иметь *за* собой нечто, что никогда не смел хотеть, нечто, в чем завязан узел в судьбе человечества — и иметь это теперь *на* себе! ... Это почти придавливает... Rancune великого!" (*Ecce Homo*, Заратустра, 5, пер. Ю. М. Антоновского).

Разве не обнажается здесь также и узел драмы? Эта несчастная нудительность оглядываться назад, за собственную спину? Это непрестанное удвоение самости в спонтанном и во вспоминаемом? Эта отчаянная затея овладеть собой как инкарнацией грандиознейшего из всех образов себя? Действительно, "злопамятность великого" в том, что оно своим величием неизменно душит того, кто желает соединить с ним свое *Я*. Не подлежит сомнению, что у Ницше достаточно большой опыт подлинно промежуточных состояний; ему были ведомы периоды отступления сомнений и почти сомнамбулической непреклонности в артикуляции собственных сил.

Но фундаментальная внутренняя структура его личности раз за разом сводила на нет освобождающее действие этого опыта; в конечном счете всегда задним числом проводилась и брала верх эготическая самооценка неэготических творческих переживаний. Ницше, таким образом, приходилось постоянно удваивать себя как хвалящего и как достойного похвалы. При всей своей психологической мудрости он каждый раз вновь оказывался в положении того, для кого жизненно необходимо быть хвалимым и ценимым — или же, в отсутствие признания, заниматься самовосхвалением. Это обрекало его на перманентную самоэксплуатацию и бесконечное капитализирование своей жизненной и интеллектуальной силы: новые порождения непрестанно пожирались древнейшей машиной оценки; потребность мертвого *Я* в самооценке неизменно одерживала верх над любым живым уси-

лием. Но покуда он остается в ловушке структуры самооценки, он далек и от того, чтобы освободиться от террора ценности; "переоценка всех ценностей" здесь тоже не спасает положения. Подступает кризис: дело явно идет скорее к воплощению кумиров, нежели к их закату. Субъект скорее соглашается быть сырьем на живодерне самоэксплуатации, чем отказаться от своей системы ценностей. Структура Ницше изначально пред-расположена в пользу страдающего величия, которое созидает ценности. При выборе между экзистенциальным счастьем и ценностносозидающим величием "это нечто" в Ницше всегда выбирает то, что даже ценой чудовищного самопожертвования будет служить созиданию ценностей*.

Я хочу сказать, что комплекс идей, развиваемый ницшевской теоремой воли к власти, можно лучше всего понять именно отсюда. Наверное, это дурная привычка ницшеведов и к тому же пример их опаснейшей беззаботности: специализироваться на зрелом или позднем Ницше и усматривать в афоризмах о воле к власти основу его философского учения — причем, даже после того, как в компиляции "главного произведения" Ницше, произведенной рукой Элизабет, сестры Ницше, была разоблачена

* Очевидно, что в сфере психического существуют процессы, аналогичные — и не только в метафорическом смысле — процессу накопления капитала. Производящие субъекты в большой мере организованы в виде субъективных капиталов или познающих ментальных машинерий. Субъективный капитализм — это психическая реальность интеллектуальных субкультур. Быть может, имнно отсюда проистекает пустынническое отсутствие солидарности, ощущаемое каждым, кто пытается коммуницировать с интеллектуальной публикой на языке, который остается заблокированным от стремлений к накоплению и вооружению, свойственных сражающимся и эксплуатирующим себя умам.

фальшивка. Следует, напротив, твердо держаться мысли, что в решающих вопросах ранний Ницше имеет не меньшее право голоса, чем поздний. И хотя так часто отмечалось, что в сравнении с Ницше промежуточного периода, представлявшегося комедиантом позитивизма, Ницше "Заратустры" и "Воли к власти" оказывается вновь ближе к автору "Рождения трагедии" — но близость эта в большинстве случаев не достаточно ясно увязывается с ницшевской моделью истины в начале и в конце его философского пути. Связав конец и начало, мы обнаружим, что учение о воли к власти представляет собой попытки — столь же сомнительные, сколь и отчаянные — перевести в позитивный план ту негативную модель, которая вычитывается из "Рождении трагедии". Ранняя модель истины ("невыносимое обрекает нас на нудительность искусства") по мере продвижения к сомнительной модели энергетического эгоизма становится аффирмативной, лишается воспоминаний о диалектике невыносимого и перефразируется в более позднюю модель ("воля к власти утверждает жизненно полезную кажимость").

Уже для раннего Ницше жизнь, *sub specie artis**, есть, по существу, творящее или сочиняющее самопредставление. Его движение "прочь" (от невыносимого к выносимому) стоит под знаком первоболи и потому означает одновременно волю к искусству и принуждение к искусству. Следовательно, воля к искусству, благодаря конститутивному обману, предстает для себя как Первое; для критической рефлексии, однако, она познаваема как Второе, как Следующее-за, именно в силу того, что в ее ос-

* Под углом зрения искусства — *лат.*

нове лежит самоотгораживание от невыносимого. О невыносимом как таковом мы всегда знаем лишь косвенно: оно является нам в следах памяти, оставленных в нашей душе катастрофой индивидуации; или в устрашающем лицезрении конвульсий тех, кто, погибая, уносит с собой тайну непосредственной встречи с невыносимым. Исток воли к иллюзии, стало быть, вовсе не в ней самой, ее основание — в нудительности иллюзии. Но когда мы слышим теорему о воли к власти, то память об этой, более сложной, структуре оказывается как бы изысканно стертой. Поздняя мысль Ницше возводит волю к власти на самый верх, заставляя все прежние нудительности скрыться с горизонта*.

При этом базисные посылки Ницше, относящиеся к онтологии искусства, на первых порах выглядят вполне убедительно. Если индивидуированная жизнь есть, в сущности своей, сочиняющее или творящее самопредставление, фундамент которого — радость боли и импульсивность, тогда можно смело держаться мысли, что мировой концерт в большой мере — это шум борющихся и взаимозависимых самосочинений. Коль скоро из-за катастрофы индивидуации жизнь находится под знаком принуждения к искусству, она должна открыть для себя такое влечение, которое философ определяет как волю к власти и которое означает прежде всего волю к утверждению — в противовес другим — собственной правдивой лжи о жизни-искусстве. Но даже при этом первоосновой воли к власти все равно было бы принуждение к воле к власти. Никакое живое поэтическое самотворчество

* Это верно, по крайней мере, в отношении публичного, дидактического и риторического аспектов его рефлексии. В своих частных высказываниях Ницше дезавуировал "волю к власти" как манифестацию эзотерической комедии субъективности.

не может состояться без воли к самоосуществлению. Однако самотворение как таковое имеет своей основой то, что предпослано всякой воле: необходимость сочинять и способность сочинять.

Теперь посмотрим, как Ницше изменяет своей ранней интуиции с позиции субъективистской метафизики воли. Если жизнь есть самотворение, тогда воля к власти — это только одно из возможных его истолкований; причем, очевидно, не фундаментальное, ибо всякой воле должна предшествовать способность. Поэтому аксиома о воле к власти кажется убедительной лишь тем, кто при этом имеет в виду своего рода социал-дарвинизм с налетом гоббсианства, перенесенный в эстетику: художественная борьба всех против всех с отбором сильнейших в конце. То, что сам Ницше оперировал подобными фантасмагорическими образами абсолютизированной полемикологии (не без влияния своего современника Дарвина) вряд ли нуждается в доказательстве. В действительности, однако, самотворящая структура жизни может оптимально развиваться только при условии овладения некоей способностью. Я полагаю поэтому, что воля к власти представляет собой перверсию права на силу или на способность. Если воля к власти преподносится как истина в последней инстанции, значит, субъект уже не верит в силу самотворения и пытается обезопасить самоосмысление, вводя фактор воли. Идея о воле к власти совершенно неуместна до тех пор, пока право на силу верит в себя.

Мы уже отмечали, в какой мере ницшевский логический мотор зависел от его неспособности верить в собственное. Если одна сила чувствует в переизбытке другой, противонаправленной и сдерживающей ее силы, ограничение своему движению, она желает себя еще больше в своем оставшемся выражении. Ее жела-

ние себя имеет, в сущности, структуру не воли к власти, а воли к способности воления, а это означает не что иное, как фантазм реставрации наивной, ничем не нарушенной, ничем не связанной силы, которая и *может*, и *имеет право*, и — при случае — *волит*. Наверное самым серьезным как психологическим, так и философским заблуждением Ницше было перенесение воли из сферы случайного в сферу фундаментального*.

Таким образом, конструкция воли к власти дезавуирует себя как симптом сверх меры ограниченной силы — что никоим образом не равнозначно слабости, но что, напротив, указывает на силу с нечистой совестью. Это энергия, не доросшая до своего бытия-ограниченной. Взыскуя избавления от ограничений, она стремится выговориться в акте имморалистического освобождения — и конечно же, не для того, чтобы открыть все ворота для зла как такового, но для того, чтобы аплодировать абсолютному выражению силы. Стоит ли говорить, аплодисменты эти инспирированы утопией невинности плоти — утопией, в которой травма цивилизационного процесса заявляет свой протест. Нельзя не услышать в ней голос раненной жизни, и поэтому она — как протест — диалектически взаимосвязана с судьбой подавления. Она, как всякая киническая акция вообще, является вкладом имморализма в успех жизни, которая должна вырвать из души целый мир моральных ограничений и обид — и для этого включить в свой арсенал также волю и провокацию.

Я предлагаю, во-первых, трактовать учение Ницше — в той части, которая имеет отношение к воле к власти, — как субъек-

* Осмысление окказиональных мотивов в смягченном варианте теории субъективности предлагает Ханс Эбелинг. См.: Hans Ebeling, *Gelegentlich Subjekt; Gesetz: Gestell: Gerust*, Freiburg-Munchen 1983. **

тивистское возвращение к его прежним квазифундаментально-онтологическим интуициям; во-вторых, интегрировать это возвращение, понимаемое как акт дионисического кинизма, в психодраму мыслителя. На мой взгляд, воля к власти — это не индикативный "метафизический" тезис, а драматургически-гипотетическая поза. Ее истинностную ценность можно обсуждать только при том условии, если видеть в ней не один из "последних фактов", а интеллектуальное лекарство от упадка сил. Соответствующие высказывания Ницше я читаю иначе, чем Хайдеггер, то есть не как завершение европейской метафизики в активном нигилизме — сколь бы соблазнительной ни была эта величавая интерпретация; она продуктивна в качестве указания на отдельные мыслительные линии в творчестве Ницше, но теряет убедительность по мере углубления в драматический клубок ницшевских рефлексивных игр. Воля к власти: я читаю ее как автотерапевтическую или, если угодно, аллопатическую рецептуру, которая средствами радикально субъективистского жаргона уже преследует фундаментально-онтологический мотив безмятежности. Ведь волевое ядро воли к власти имеет в виду нечто такое, что выводит за пределы воления. Оно "волит" безмятежности — в смысле способности вверить себя условностям жизни и дать себе право уйти, выливающееся в чистую интеллектуальную способность быть. Однако, чтобы иметь право делать то, что оно волит, ему — сделавшемуся злым от пережитого — необходима броня субъективистски понимаемой суверенности, под защитой которой уже не нужно будет подвергать себя всякого рода суждениям и ограничениям.

Только по этой причине Заратустра должен с нео-авторитарной интонацией провозглашать свой этос освобождения от всех

старых авторитетов. Коль скоро Ницше не способен поверить в свою безмятежность, он должен выступить в роли законодателя, дарующего свободу от закона. Почти вся его энергия расходуется на то, чтобы утвердить свое неограниченное право на саморасходование. Драматическую моторику ницшевского выступления в маске Антихриста можно схватить одной фразой: "я хочу иметь право". Однако желание мочь как желание иметь право — лишь пародия того можествования, того "я могу", которое уже давно должно наличествовать, прежде чем воля начнет свое движение. Поскольку за этим желанием стоит необходимость желать, оба они, и воление и долженствование, принадлежат одной сфере несвободы. Возможно, Ницше из-за своего акцентирования воли не был способен почувствовать, как освободительное "ты можешь" могло бы опередить его "я хочу". Подобно большинству моралистов Нового времени, он не видит, что справедливость имеет своим истоком дозволение или разрешение (то есть принятие в собственное владение и под собственную ответственность некоего богатства), что это вовсе не запрет, как полагает черствая диалектика, но и не "уместность", как ее понимает застройщик, не "соответствие" избранной системе ценностей, которая будет иметь решающее значение для имморалистического понятия справедливости у Ницше (к этой теме я еще вернусь в пятом разделе). Всякое "я хочу иметь право" неизбежно остается перевертышем "ты не должен". Бунтующая воля не ведает об опыте добровольной, стоящей по ту сторону подчинения и бунта, отдаче можествованию быть. Ничего другого не стоит за опытом бытия-ведомым, основывающемся на справедливом позволении. Вместе с тем такой опыт был бы не дерзкой, но и не робкой любовью к себе, признающей тот факт, что ее опережает

любовь вообще. Общее и для того и для другого в том, что оба они не считают волю направляющей компонентой. Единственное, что остается Ницше в этой области, это что есть мочи держаться перед лицом фактически невыносимого, смертоносного бытия-ограбленным.

Конечно, состояние безмятежности никогда не может быть достигнуто *волей* к безмятежности. Если самотворение для своего осуществления предпочитает щит в виде воли к власти, сразу же выдающий свою истинную природу, то выражение самотворца не свободно, оно неразрывно вплетено в конвульсирующее желание спонтанности. Когда бесстыдность возносится до принципиального — и тем самым псевдоплатонизируется — то начинают проклевываться идеи, которые, по сути, являются только аллегориями бесстыдности и означают совершенно иное, нежели бесстыдность, — даже в хорошем смысле слова. Ницше знал, "что в начале любых пороков мы всегда все еще так близки добродетели!". Никто лучше этого самого мягчайшего из имморалистов не понимал, что добродетель стоит в начале всех пороков. У него "сверхутонченность" (выражение Лу Саломе) становится даже началом аллегорической брутальности. Бесстыдность как воля к злобе не может не превратиться в пародию божественно-детской непосредственности, все усилия, все труды которой направлены на неутружденное.

Что касается зрителя, то эндшпиль Ницше у него вызывает все нарастающую тоску и тревогу: он видит человека, вынужденного поверять свои последние интуиции собственному провалу. Лицезрение спектакля становится чрезвычайно болезненным. Кто, подобно этому автору, только для того, чтобы прийти

"к самому себе", чувствует необходимость желать принципиальной грубости и "отвязчивости", выглядит как человек, за которым по пятам следует его собственная ломка. Активный нигилизм предлагает всего лишь чудовищный эрзац дружественного отношения человека к самому себе. Бунт никоим образом не разрешает себя субстанциализировать. Поспешно объявив эгоизм перевертышем тысячелетней лжи альтруизма, мыслитель *рискует собой*, подставляет себя, становясь полем битвы беспощадной борьбы принципов, в которой его собственному благополучию отведена такая же малая роль, какая в старые времена отводилась альтруистическим изнасилованиям. Ницше, производящий на свет все новые и новые чудовищные аллегории эгоизма, забывает о той ничтожно малой доле легитимного эгоизма, которая понадобилась бы для того, чтобы сделать переносимым это бедное существо, скрывающееся под маской великомудрого. Напряжение воли к эгоизму ослепляет Ницше, не дает ему принять себя в качестве существа, которому не нужно постоянно сообразовываться с тем или иным принципом, которое уже изначально, исходя из некоего предзаданного свойства, имеет право на эгоизм. Он стремится полностью перевести все, что с давних пор положено и разрешено самости, в категорию того, что она сама для себя желает. Не затем ли он делает это, чтобы уже не сообразовываться ни с чем, кроме своей оставленности всеми добрыми духами? И разве тем самым ужасная истина не подходит к нему слишком близко?

В финале Ницше провозглашает неслыханнейшие свободы, радикальнейшее освобождение от любых сдерживаний, предельные интенсификации. Но никто не отвечает ему, мыслитель остается один на один со своими парадоксами, его свобода равно-

значна метафизическому наказанию. Как паяц эгоизма, Заратустра выступает из своего одиночества на сцену и дарит зрителям свободу, каковую мыслитель лишь заявил, но сам так и не насладился ею. Быть может, его величие именно в том, что он одаривал людей тем, чего не имел, а злая участь — в том, что он сам никогда не получал в дар того, что хотел передать другим. Помимо собственной воли Ницше был последним альтруистом.

IV. Дионис встречает Диогена, или: Приключения воплотившегося духа

Высшее тело должен ты создать, начальное движение, самокатящееся колесо...
"Речи Заратустры, О ребенке и браке"
(пер. Ю. М. Антоновского)

Возведение трагической сцены в "Рождении трагедии", как мы указывали, уже готовило выступление Заратустры. Об этом в начале семидесятых сам Ницше мог догадываться столь же мало, сколь и современный ему читатель. Но вот что он чувствовал действительно остро — это то, что его книга была первым толчком надвигающегося философского землетрясения. В такой перспективе какое значение имели неприятие коллег и молчание научного сообщества? Даже дионисически-аполлонический маскарад на этом фоне показался бы чем-то совершенно второстепенным. Ведь то, что молодой Ницше затеял, поместив в дальнем углу своего трагического театра зрителя по имени Сократ — как представителя целого универсума неудавшегося философствования — должно было вскоре стать более важным, чем видимое действие на самой сцене. Фактически создается впечатление, будто Ницше искал подтверждения поговорке, что решающий удар наносят левой рукой, (в нашем контексте: истинные драмы разыгрываются на краю сцены).

Я попытаюсь сейчас, иногда идя против течения оригинала, заново пересказать эту пьесу в пьесе — пересказать таким образом, чтобы драматический процесс выступил во всей своей пластической полноте.

Что же, собственно, происходит? Пересекая трагическую сцену искусства, Ницше *nolens volens* приходит к пониманию того, что Дионис в празднествах, названных в его честь, уже не может на равных противостоять Аполлону с его принудительной символизацей. Конечно, магия трагедии имеет своей основой культовое пение козлов, однако еще один аспект ситуации состоит в том, что козел, не знающий ничего, кроме пения, постепенно начинает производить трагическое впечатление. Ведь разве до музыки не существовало более правдивых экстазов и более поэтических завороженностей, которым суждено было пасть жертвой дорической предцензуры? Может ли бог опьянения смириться с такими ограничениями? Разве этот эстетический обман не должен разгневать его? Разве его месть уже роковым образом не предопределена?

В этот момент на краю сцены появляется неприметная фигура. Имя ее — Сократ, но мы вполне можем догадаться, что это псевдоним или, по меньшей мере, не полное имя. Новый зритель не выказывает ни малейшего понимания возвышенности происходящего на сцене и не разделяет художественного опьянения остальных. Он сидит, ерзает на месте, он качает головой, он зевает. Иногда даже громко бормочет или разражается теоретическими замечаниями относительно хода действия. Послушать его, так герои могли бы избежать гибели, если бы приняли во внимание то-то и то-то... Господи ты Боже мой! Уж не философ ли по ошибке оказался в трагическом театре?! Стран-

ный посетитель ведет себя в высшей степени несносно. Даже в самые ужасные моменты агонии героя он демонстрирует гнусный оптимизм и всем своим видом показывает: все не обязательно должно быть так, как есть; могло бы быть и иначе; у судьбы нет жесткого сценария — нам стоило бы придумать что-то еще! Верного последователя Диониса подобная несерьезность может лишь отвратить. Кто настолько безвкусен, что не способен воспринимать жизнь трагически, тот не пара примерному ученику дионисийской школы. Или все же пара? Именно поэтому?

Тем не менее самый решительный защитник трагедии вынужден будет признать, что дополнением дионисической боли должно стать дионисическое наслаждение — причем, не только дополнением, но также ее обоснованием и превосходством. И если наслаждение прикрывается маской оптимизма и комфортности, то это полностью соответствует бесконечной поверхностности, которую нельзя было не ожидать от игривого бога вина. К тому же, разве это как раз не соответствует самому духу трагедии — иметь свое отражение в комедии? Разве боль не хочет исчезнуть, чтобы наслаждение заявило о своих правах на вечность?

Так или иначе, дионисиец (не лучше ли сказать, дионисианец?) в панике. Он знает, что среди зрителей присутствует тот, кого, конечно, на первый взгляд можно счесть достойным лишь презрения, но кого ни в коем случае нельзя упускать из виду. В его присутствии есть что-то тревожное. А вдруг он — некое непредвиденное воплощение бога? Выглядит как идиот, как клошар, как резонерствующая обезьяна — но кто знает? Быть может, это коварная маска божества, означающая, что он — бог смеющийся. Из его смеха возникли боги, из его слез — люди: ведь так гласит

предание. Правда, с другой стороны, смех бога никогда не представлялся настолько бездушным. А этот тип смеется всегда невпопад. Да что там, смеется, — он и говорит невпопад, и сидит не так, и вообще ни черта не смыслит. Он ни черта не смыслит ни в драме индивидуации, ни в боли расчленения, ни в метафизическом стечении обстоятельств судьбы героя, ни в смертоносном потенциале стоящих перед героем дилемм. Действительно, понимал бы — разве мог смеяться? Будь он способен в сострадании соединиться с богом, разве ударился бы в эту безвкусную веселость, разве мог бы чесать себе брюхо и проявлять полную беспечность под открытым небом трагической сцены?

Но тем не менее. Пошлый паяц упрямо держится близ бога. Единственное, что можно сказать в его пользу: никакое презрение не собьет его с толку. На всякий вопрос, что он здесь ищет и какое отношение имеет ко всему этому, он иронически подмигивает, словно ему не ведомо значение слов "искать" и "иметь отношение". Чем возвышеннее происходящее, тем громче его дурацкий смех. Чем торжественнее самопревознесение символа, тем энергичнее он качает своей уродливой башкой и выставляет контраргументы кому — самой Судьбе! Ну разве он не позорное пятно на раскошном одеянии дионисической культуры?!

Однако, что если и он каким-то образом имеет отношение к ужасной истине бога? Быть может, его мучительная миссия в том, чтобы в противовес глубине отстаивать плоскость? Быть может его ужасная задача — сообщить нам, что истина не ужасна. Тогда нам придется признать, что Дионис — самый ужасный из всех богов, ибо даже его ужасность не надежна. Бог, в которого мы хотим верить серьезно, не должен быть хотя бы ироником. Но Дионис не благосклонен к серьезным своим служителям.

Одна из величайших интуиций первого произведения Ницше заключается в подспудном и на первый взгляд незаметном взаимоувязывании драматического возрождения трагической мудрости и рождения веселой науки. Истинная полярность, с которой имеет дело Ницше, это отнюдь не полярность дионисического и аполлонического. Драматической темой текста является отношение трагического к не-трагическому. Внимательного читателя не может не удивить, насколько легко Ницше-филологу удается компромисс между двумя божествами, и, напротив, сколько сил он тратит, чтобы отделить мир трагического искусства от мира не-искусства, от мира повседневности, рациональности, теоретического отношения — одним словом от всего, что он называет сократической культурой. Компромисс между Аполлоном и Дионисом занимает у Ницше всего лишь пару страниц в самом начале "Рождения трагедии". А для примирения трагического с не-трагическим ему понадобилась вся оставшаяся жизнь, причем удовлетворительного разрешения этого трагического комплекса так и не удалось найти. Однако усилия, затраченные на приручение нетрагического, сделали Ницше гением де-драматизации, веселья и легкомыслия. Тот же самый человек, который под маской Антихриста некогда разражался высоко-патетическими тирадами, теперь стал еще и одним из отцов-основателей Веселой Науки.

Аполлон и Дионис в изображении Ницше настолько совместимы друг с другом, что их исторический компромисс мог бы быть синонимом любой формы "высокой" культуры (в этом смысле фрейдовская теория культуры и невроза действительно представляет собой лишь дальнейшее развитие ницшевской идеи компромисса). Однако Дионис как живейшее воплощение божества не может довольствоваться почетной ролью жертвы на алтаре

высокой культуры. Он никогда не скрывает своего дикого лика и не в последнюю очередь потому зовется грядущим богом, что его ассоциируют с сексуальным экстазом — самым острым из всего известного человеку, этим оргазмическим опытом наступательно-подступающего. Его домен — дикая пустошь опьянения, в той мере, в какой она представляет жизненно важный для человека опыт *в культуре*. Культура возможна лишь тогда, когда сберегается то, что предшествует ей и составляет ее основу. Вместе с тем пустошь для Диониса есть нечто большее, чем музыкальная резервация, находящаяся под управлением аполлонического. Поэтому, коль скоро он честен, он не особенно любит оперу — да и трагедия (якобы, о нем самом) вызывает у него скорее зевоту, чем экстатическую радость гибели.

Так что, может статься, этот смеющийся и зевающий идиот, коего Ницше видит на краю трагической сцены, на самом деле есть посланец грядущего оргазмического бога, который хочет дать понять своим застывшим в торжественном обожании почитателям, что ему предпочтительнее более осязаемые формы почитания. Если трагедия отныне и навеки обречена быть лишь оргией *вместо* оргии, то, сколь высоко ни оценивай выигрыш от эрзаца, в конечном счете это все равно будет доводом против трагедии. Любителей трагедии — в наказание, но и в наставление — Дионис решает подтолкнуть к уразумению ситуации, вводя в игру своего посланника, которому они, вероятнее всего, не поверят и, соответственно, за культом наверняка проглядят самого бога — разве только у них не развилось безошибочное чутье на замаскированные истины, полагаемые Ницше .

Понятно ли теперь, насколько серьезными последствиями чревато введение в игру философского зрителя? Его выступле-

ние, сколь бы пошлым на первый взгляд оно ни казалось, способно неожиданным образом оживить дионисическое действо, которое поначалу только постулировалось, а в действительности было законсервировано, заморожено на аполлонический манер! Статически скульптурное противостояние Аполлона и Диониса может снова стать живой схваткой — при условии, что фронтом дионисического будет признан не один лишь трагический спектакль, но также (и прежде всего) скромная игра не-трагического.

Надо поэтому принципиально иначе, нежели принято, расшифровывать диспозицию хора, героев, публики и философа. Действительно, бог в представлении Ницше являет себя как объективированный, аполлонически наглядный (идеальный образ хора — ?), страдающий герой трагической сцены. Но что если он в это же время появляется (уже не наглядно) и в рядах зрителей, в образе ординарного философствующего дурака, потешающегося над героями, трагедией и вообще над всем миром символического? Быть может, Дионис уже не одинок в своих яростных и тщетных попытках противостоять нудительности репрезентации? Быть может, когда он конвульсирует в оркестре, он же сидит среди зрителей и получает удовольствие от лицезрения своей игры? Быть может, это кощунственное удовольствие означает действительный и чреватый последствиями прорыв дионисического сквозь культурную расщелину? Ведь именно потому, что Дионис сам есть живое свидетельство существования божественной пустоши в сердцевине культуры, он, как никто другой, вправе смеяться над своими символизациями. Только вот бог театра может спросить: зачем тогда театр?

Все эти рассуждения, выводящие за пределы ницшевского текста и, на первый взгляд, не считающиеся с текстом, на самом деле принципиально необходимы для того, чтобы в должном свете представить некое прямо не названное, но внутренне существенное событие текста. Ведь когда Ницше — конечно, неохотно, конечно, в конфликте со своим героико-трагическим порывом — примысливает к трагедии не-трагедию, он тем самым приуготавливает почву воззрению, которое в будущем должно будет учитывать двойственность манифестации дионисического: высокой и низкой, символической и пантомимической, зрелищной и неприметной.

Тот, кто относится к дионисийству серьезно, не может пройти мимо того факта, что наряду с великими миропреображающими днями музыки должна существовать еще и повседневность — если это божество на самом деле есть сущностное ядро мира, а не всего лишь импрессарио фестивалей дионисической культуры или просто предлог для разного рода художественных инспираций под бдительным оком Аполлона. Миропреображающие дни музыки — от Пергамона до Байрейта — действительно, почему бы и нет? Но разве дионисический календарь может удовольствоваться двумя праздничными неделями? Достаточно ли распутства раз в год, чтобы служить вечно оргазмическому, вечно грядущему богу? И даже если справедливо утверждение, что непрерывная оргия весь год напролет — это противоречие в определении и что самая суть праздника — в том, чтобы праздничное колесо циклически проносилось прочь и возвращалось снова, то все равно истина бога и во время его отсутствия должна соответствующим образом уважаться и оберегаться. Оргии не могут быть хроническими. Но истина оргии — эта вовлеченность

единичного сознания в эйфорическую беспредметность, освобождающую от муки индивидуации — может и должна присутствовать также и в оставшемся от нее на память скромном подарке. Ницше сперва вновь называет настоящее имя этого сувенира; два с половиной тысячелетия имя ему — философия.

Невероятно: с момента своего возникновения философия всегда (за исключением нескольких подозрительных случаев) представляла себя полной противоположностью всему тому, что обычно связывают с дионисическим. С незапамятных времен философия делала вид, что она есть воплощение покоя, что она взыскует одного — ясности духа — и живет лишь горним миром идей. А теперь утверждается, будто она по своей основе сама принадлежит дионисическому — но только как его не бросающееся в глаза, герметичное и далекое от трагедии инкогнито! Убедительность этого утверждения находится в прямой связи с достоверностью предыдущего: что необходимым образом должны существовать дионисии повседневности; что истина Диониса знает также и нетрагический способ самопровозглашения и что поэтому возникает установка сознания, угадывающая приближение бога в тысяче привычных вещей, которые своим повседневным присутствием составляют то, что мы называем миром.

Если согласиться с этим, то станет ясно, почему философское мышление, ставшее схоластическим, с первых шагов испытывало большие трудности в самоопределении — а именно потому, что оно лучше всего традировало себя тогда, когда само забывало, что оно изначально означало. Лишь в ницшевском "Рождении трагедии" покров над этой тайной слегка приподнимается. Появление подлинной философии, таким образом, — это дионисический покой после бури. Это огонь обыденного в свете

эксцессивного, и потому всякое изначальное мышление отмечено особой пост-оргиастической глубокомысленностью. Опьянение прошло, порядок восстановлен, все снова на своих местах. А удивление осталось. Возвышенный опыт приятия мира или слияния с миром, обретенный в состоянии опьянения, таинственным образом не обходится без последствий. Где-то (не сказать ли — внутри?) открывается, словно пропасть или Ничто, дионисическая брешь, в которой всему, что приходит, — даже самому неприметному и привычному — суждено впоследствии сгинуть.

Но философия в ее школьной форме и не думает о подобном самопонимании. Вскоре после своего дебюта она уже полностью погружена в собственное предприятие. Быстро она забыла, что вначале была половиной двойного культурного чуда, ведущего, с одной стороны, к рождению трагедии из духа музыкальной оргии, а с другой — к рождению философии из духа замешательства относительно того, чем следует заниматься между оргиями. С тех пор философия остается глухой, когда ей нужно услышать истину о себе; она не желает признаться в том, что она есть мысль в поисках утраченного оргиазма — оргия вместо оргии, драма вместо драмы. Как всякий хронический поиск, она в один прекрасный день сама встает на место искомого, и тем самым при всей своей внешней самодостаточности теряет себя в созерцании высших сфер мысли, скрытых духовных сущностей, умопостигаемых структур и логических процедур. Из этого замещения вырастает то, что позже будет названо "метафизикой"; подавление дионисического сознания *миро-прибытия* объективирующим и лишающим подвижности *миро-созерцанием* ведет к появлению "теории". Обе они — и "метафизика", и "теория" — наложили глубокий отпечаток на историю Запада. Обе провозг-

ласили господство "истины", последствия чего сегодня оказываются непредсказуемо серьезными*.

Именно Ницше первым постиг, что слово "истина" в философском дискурсе почти всегда синонимично словам "эрзац", "алиби", "предлог", "суррогат", "репрезентация". Он обнаружил за "истинным миром" мир-эрзац, за подлинными философскими знаниями — знания вместо знаний. Философская истина для него — это всегда "истина"-вместо. Истинное в истине, таким образом, невозможно понять вне теории эрзаца и репрезентации. Мы вновь сталкиваемся с великой ницшевской темой видимости, иллюзии; мы снова наблюдаем игру между аффирмативной видимостью, рассчитывающей на свою непроницаемость, с одной стороны, и остаточной транспарентностью, дающей мышлению возможность двигаться вперед в качестве мышления критического. Ведь если бы замена в определенном смысле не была равна замещаемому, или не превосходила его, то нам все время приходилось бы иметь дело с незаменимым — мы были бы все время погружены в немые вещи-в-себе и никоим образом не могли бы дистанцироваться от них. Так что, похоже, в самой природе замещаемого выставлять перед собой заместителя, который поможет нам к нему приноровиться. Здесь дает о себе знать родство незаменимого и невыносимого.

Какое значение это имеет применительно к философии? Конечно, эти эрзац-дионисийцы, утвердившиеся в своей бессер-

* Не следует умалчивать о том, что в начале европейских структурных наук — у пифагорейцев — все еще господствовало отчетливое сознание необходимой связи абстракции и экстаза, теории и празднества, математики и энтузиазма, сознание, отзвук которого слышен в подлинном платонизме и в каждой эротике знания.

дечной любви к знанию, должны некоторым образом принадлежать дионисическому, ибо в ином случае они не могли бы стать ему заменой. Вместе с тем критическую дистанцию по отношению к настоящим дионисийцам они обрели "прежде всего и по преимуществу" благодаря тому, что не ведали о своей эрзац-дионисической природе и, начиная с Сократа, пребывали в состоянии забвения Диониса. Но коль скоро Дионис является богом также и эрзац-дионисийцев, то даже в забвении Диониса теоретическое осмысление фундаментального дионисического события все равно должно иметь место. Поэтому Дионис господствует даже в модусе своего удаления, своего отсутствия, своего забвения. Только в звездные часы мысли и в эпохальные моменты истории духа Дионис пробуждается, фактически пробуждаясь к себе, и становится более разумным мышлением — вдохновленным опасностями бодрствованием, которое больше ничего не пред-ставляет. Оно есть непосредственное самосозерцание ужасного.

Не является ли сказанное только вариацией мысли Хайдеггера, еще не сделавшей выбора между пародией и парафразом?

Скорее наоборот — это Хайдеггер транспонировал ницшевскую пародию на философию в неоправданно мрачную тональность. Все говорит за то, что на этот раз фарс предшествует меланхолической версии и что хайдегерровская пародия на Ницше — более серьезное нападение на законы искусства, нежели прихотливый оригинал... Пародия вместо пародии — кто бы мог подумать, что философия в один прекрасный день породит нечто подобное? Однако нет причин для паники, поклонники Хайдеггера! Тот факт, что"Рождение трагедии" допускает такое прочтение, какое было предложено нами, уже предполагает возмож-

ности, которые Хайдеггер получил в результате серьезного развития критико-философского импульса Ницше, и драматургической свободой, которую мы позволили себе, читая "Веселую науку", Хайдеггер владел в неменьшей степени. Только благодаря хайдеггеровской серьезности балагурство Ницше становится действительно очевидным. Но то, что все время происходит в этой серьезности и в этом балагурстве, есть эпохальная и непредсказуемая по своим последствиям мутация сознания при вступлении его в постметафизический период — мутация, которая, словно на тысячелетия растянувшееся пробуждение, врезается в эру мышления и ведет его к драматическим вариантам будущего. Кому из-за скромной организации интеллекта посчастливилось увидеть здесь только иррационализм, тот может поспать еще чуток. А вот ранних пташек ждет необычная работа.

Она начинается с осмысления зияния, все еще мучительного обличения Сократа. Ницше ведет себя при этом как свободный мыслитель лучшей просветительской школы, который в порыве антиклерикального гнева сражает отца церкви. Сократ — отец теоретической церкви! Сократ — архидогматик, проповедующий улучшение человечества средствами одного только разума! Сократ — интеллектуалистический отравитель и демон негативного просвещения! Сократ — немузыкальный варвар мысли, который, помешавшись на разуме, видит в трагедии уже не рок, а только "проблему", и не понимает, что жизнь есть прежде всего самотворение, а не предмет обращенной на саму себя рефлексивной деконструкции! С ним наступает распад трагического сознания и вступление философии в эпоху теоретического оптимизма — что является только другим выражением наипошлейшего забвения Диониса.

Да вы только прислушайтесь к тону этих упреков! Ницше протестует не против внезапного вторжения научного духа в греческую мысль, произошедшего в короткий промежуток между появлением Сократа и трудом Аристотеля. Предъявляя претензии к Сократу, величайшему, после Гераклита, философу, он через него изобличает недионисическое, нехудожественное, теоретическое самонепонимание философии. Ницше не желает прощать Сократу то, что он разрушил единство искусства и философии, которое придавало глубину более древнему, знавшему Диониса мышлению и которое предстоит заново обрести в новом мышлении. Поэтому "Рождение трагедии" — не антисократическая агитация и уж тем более не просто обличение философии. Изданием этой книги Ницше уже хотел указать на будущие возможности художественного, дионисически возрожденного мышления. Ecce philosophus! Dionysos philosophos!*

Уже в раннем своем произведении Ницше приступил к радикальному изменению стиля философского духа. Даже делая грозный выговор Сократу, он не может не думать о том, как спасти мыслителя от его теоретической одержимости. "Если философия есть искусство..."; если философ — это только козел в состоянии пост-оргиастической медитации, тогда дело Диониса и теоретически не проиграно. Есть два способа дать козлу возможность отделаться от теоретических рогов; и оба они у Ницше получают рассмотрение. Теоретизирующий Сократ мог бы быть реабилитирован Дионисом либо как "отдавшийся музыке Сократ", либо как "безумствующий Сократ".

* Се философ! Дионисическое философствование — *лат.*

Первый путь подсказал Сократу, если верить легенде, его демон, который на этот раз говорил с ним с целью не отговорить, а уговорить: "Сократ, займись музыкой!"* Для Ницше это означает, что философу можно простить все, но только не отсутствие музыки. Однако в той мере, в какой Сократ представлял собой воплощение плетущей понятия немузыкальности, он действительно повел философию в непростительном направлении. Тем не менее этот ложный шаг не кажется Ницше необратимым. Разве Шопенгауэр в своей метафизике музыки уже не пробился сквозь стену, отделяющую философский универсум от музыкального? Разве Вагнер не есть живое доказательство возможности соединить гений музыки с трагической идеальностью древнего учения о мудрости? И прежде всего: разве он, Ницше, в "Рождении трагедии" уже не занимается тем, что проверяет на прочность новый союз между разделенными сферами?

Что касается безумствующего Сократа, который в поздних сочинениях Ницше играет большую, хотя и скрытую роль, то Ницше достаточно было просто прочитать, что передает о своем синопском тезке Диоген Лаэрций в "Жизнеописаниях и мнениях прославленных философов". Там сказано: *Sokrates mainomenos* —

* Ницше передает этот сюжет следующим образом: "Самое глубокое, что может быть сказано против Сократа, сказал ему его сон. Зачастую Сократу, как он рассказывал в тюрьме друзьям, являлось одно и то же видение, постоянно повторявшее: "Сократ, займись музыкой!" Сократ, однако, до последних дней успокаивал себя мыслью, что его философствование и есть высшая музыка. Наконец в тюрьме, чтобы облегчить совесть, он все же соглашается заняться этой "простой" музыкой. Он действительно переложил в стихи несколько известных ему прозаических басен, но я все же не верю, что этими своими метрическими упражнениями он примирился с музами" ("Сократ и трагедия" KSA 1/544).

формулировка, отчеканенная не больше не меньше, как самим Платоном. И прочего, что можно прочитать о Диогене — собрание анекдотов о паясничающем, злобном, упоенном жизнью учении об истине, отказывающемся быть философией, — хватило для того, чтобы подсказать теоретической мысли Ницше, этого отчаявшегося художника-теоретика, нечто такое, чего он уже никогда не забудет. Все это указывало на след почти телесной нетеоретической духовности дионисического, хотя и не-трагического характера.

В будущем Ницше будет говорить о своей античной находке только косвенно. Лишь инкогнито, скрытый моралистически-психологической маской, он может себе позволить идти по старому следу и пользоваться найденным — да так, что это просто трудно вообразить*. "Возможно, немного цинизма, немного 'отягощения'" — будет теперь в каждом его тексте (KSA 2/375).

* Даже такому глубокому знатоку Ницше, как Джорджо Колли, не удалось до конца понять смысл кинической находки Ницше. Колли был не готов продумать различие между цинизмом как подлостью власть предержащих и кинизмом как благородством безвластных. Поэтому Колли видит только подозрительное удовлетворение циника от крушения великих, которых он a priori считал ни на что негодными. Колли справедливо замечает: "Это было не в характере Ницше". И несправедливо добавляет: "Поэтому поразительно услышать в "Ecce Homo", что он-де тут, то там в своих книгах достигает высшего, чего можно достичь на земле, — цинизма". (Nach Nie-tzsche, Ffm. 1980, S. 70). Кстати сказать, здесь имеет место легкая невнимательность переводчика (Ницше постоянно пишет "цинизм"), вытекающая из неразличия в итальянском языке "кинизма" и "цинизма". Удивление Колли быстро бы исчезло, если бы он правильно связал ницшевское олитературивание философии с "кинической" формой говорения истины. Разве редактор не помнит слова Ницше: "Высокое требует, чтобы о нем молчали или говорили высоко: высоко, то есть невинно — цинично". (KSA 13/535).

Сдержанность Ницше легко понять: открытое симпатизирование непочтительной браваде "цинических писателей" (он упоминает их в "Рождении трагедии", когда критикует платоновский диалог как романную форму идеи), дезавуировала бы его аристократически-трагическую самостилизацию, которая для Ницше — этого вечного принца — значила очень много. Пришлось бы признать сразу две вещи, хотя даже признание первой (что у Диониса есть нетрагическая манифестация) далось ему с большим трудом. На второе признание (что у великого есть и плебейская форма) он решился только под самый конец. Но ведь действительно, в самом раннем кинизме появляется то, что никоим образом не может вызывать презрения: плебейское бесстрашие как *amor fati* бедного пса, или даже редчайшая суверенность бедности как сознательно избранной формы жизни (у Кратета). И наконец, роднящее всех киников, независимо от их индивидуальных предпочтений, дикое чувство свободы как награды, готовность ради нее отказаться от комфортабельной лжи и гримас среднего сословия. Ведущие представители кинизма демонстрируют откровенное неприятие авторитета человеческих законов, что выражается в решении повиноваться только величию "*фюсиса*", не обращая внимания на всякого рода культурные декорации. "Фюсис" здесь означает не совокупность объектных миров и не приводной механизм слепой космической причинности; это скорее гарант экзистенции, не преклоняющейся ни перед каким овеществлением и потому почитающейся плотской основой экстаза, по сравнению с которым философские разглагольствования о свободе — лишь жидкая настойка. Рассуждения греков о "фюсисе" — не тирания всеобъективирующего физикализма, а способ, каким выражает себя сознание герметического гнозиса плоти.

Все это было слишком близко собственным философским и психологическим интенциям Ницше, чтобы долго ускользать от него. Ведь кинизм — вкупе с некоторыми рудиментарными моментами гераклитического движения — представлял собой, в сущности, последнюю и наиболее анонимную форму архаического учения о мудрости и тем самым мышление, которое включилось в игру сил и диссонантный консонанс *фюсис*, не потерявшись в фантазме философского учения о по-ту-стороннем. Оставим извращенному уму заботу о трансцендентном, пусть себе строит всякие домыслы о "соотношении" трансцендентного с имманентным! Сознание экстатического физика отказывается от восхождения к над-мирному философии, ибо для того, кто остается с *фюсис* и достаточно высоко ее ценит, не существует никакого "над". Поэтому кто, как Ницше в минуты высочайшего напряжения мысли и во всей своей литературной гверилье против высших истин, стремился утвердить постметафизическое мышление, тот должен был идти по следу последних пред-метафизиков — особенно если учесть, что Ницше был классическим филологом, прочитавшим "своего" Лаэрция лучше, чем кто бы то ни было.

Но что это: следовать за сознанием, которое в силу отсутствия воли к теории и веры в жизненную необходимость спекуляции, следов-то практически и не оставило? Что считать следом этого едва ли не бесследно исчезнувшего сознания? Ведь не несколько же дошедших до нас изречений киников о космосе как родине человека или о природе как мере действия? Любому человеку с мало-мальски развитой способностью к теоретическому вопрошанию эти изречения наверняка покажутся убогими. Богатство кинизма, однако, в другом — в его габитусе, в его настрое-

нии, в его влюбленности в актуальное, в его *стиле*. Всякий раз, когда кинизм находит себе очередное аутентичное воплощение — это колебание между дидактической пантомимой и сатирическим "пестрым письмом" — сатирическая игра плоти и пера. Здесь уже во второй раз и с особенной настойчивостью в действие вступает литература. Пестрое олитературивание философии, проводимое Ницше, вновь нарушает законы предмета — точно так же, как и первое его выступление, ставшее прорывом за пределы филологически дозволенного. Именно в этот момент Ницше — тайно, однако с решимостью, не допускающей ни малейших сомнений, — поднимает нить, которая, путаясь в бесчисленных узлах и петлях, тянется от "цинических писателей" к современности.

Из этой нити *Веселая наука* начинает ткать свой покров; скоро — в названии следующего текста — она открыто заявит свое имя; но уже и до этого с высочайшим киническим психологизмом она говорит о "человеческом, слишком человеческом" — о тех малых злых истинах повседневности, которые всегда ускользают от подслеповатого взора теории. Без литературы нет истины, без психологии нет чуткости; без "цинизма" нет свободы называть вещи своими именами.

Однако не стоит обманываться относительно статуса ницшевской психологии. Сколько бы она ни кокетничала с естественнонаучной оптикой, сколько бы ни заигрывала с узколобым британским позитивизмом, сколько бы ни делала вид, что ищет спасение в аполлоническом, сколько бы ни противопоставляла трезвое осмысление прежним мечтаниям, эта психология по своей импульсивной сути — уже давно предприятие не теоретическое, а драматическое. Она устраивает дионисии внимания — эксцес-

сы отрезвления. *Cool* Дионис. Оглядываясь назад, Ницше пишет: "Но тот, кого роднит со мной высота воления, переживает при этом подлинные экстазы учения... Не существует более горделивого и вместе с тем более утонченного типа книг: ...то тут, то там они достигают высочайшего из того, что может быть достигнуто на земле — цинизма; завоевывать их надо тоже и нежнейшими пальцами, и самыми мужественными кулаками"(Ecce Homo. Почему я пишу такие хорошие книги, 3).

Один и тот же дионисический импульс дает автору непревзойденное понимание психодраматической ткани архаической трагедии и одновременно открывает ему глаза на дионисии повседневности, на сатирические игры банального и адовы круги слишком-человеческого. И как эстетик, и как психолог Ницше становится рупором дионисического вторжения в теоретически-моралистическую культуру современного буржуазного общества.

В двойственности своего присутствия (как оргиаста и как психолога, как дионисического героя и как критика-плута) Ницше, конечно же, персонаж далеко не простой. Он модернист со всеми вытекающими отсюда последствиями и, как положено модернисту, не страшится самопротиворечивости и амбивалентности; он decadent и тяжелораненный культуры во всех аспектах и совокупных следствиях — причем, положительные среди них со временем явно стали преобладать. Так, Э. М. Чоран верно заметил: "его несчастье стало для нас целительным; он открыл эпоху комплексов"*. Ницше действительно являл собой "тяжелый случай", однако никто не мог помешать ему открывать в себе резервы здоровья, более глубокие, чем те, которые можно было пред-

* См. E. M. Cioran. Syllogismen der Britterkeit, Ffm. Ffm, 1969, S. 32.

положить, учитывая тяжесть его ранения; смех его не имел конкретной причины и никак не был связан с опытом жизни. Наверное, именно поэтому он, как никто другой, имел право заявлять, что наслаждение даже в надежно выверенном существовании есть феномен более глубокий, нежели боль. Как бы то ни было, этот тяжеловесный ум открыл в сложном бытии волшебную простоту — ту гальционическую беззаботность, в которую он облек весть об ужасной истине. Беззаботность — вежливость сложных натур*.

По сей день *Веселая наука* остается самым вежливым способом открыто говорить о невыносимости бытия. Умным идиотам, приравнивающим легкость интонации к легковесности мысли, нам возразить нечего — разве что привести в ответ прелестный пассаж, в котором Ницше характеризует отношение философа к "всего лишь умной" и "неиспытанной" части своей публики: "Каждый глубокий мыслитель больше боится быть понятым, чем непонятым. — В последнем случае, быть может, страдает его тщеславие, в первом же — его сердце, его сочувствие, которое твердит постоянно: "ах, зачем вы хотите, чтобы и вам было так же тяжело, как мне?" (По ту сторону добра и зла, 290, пер. С. Л. Франка).

* См. афоризм Ницше в набросках к "Из военной школы жизни": "У тех, чьи раны глубоки, олимпийский смех; имеешь только то, что необходимо" (KSA 13/531). И еще жестче: "В ту пору я обучился искусству преподносить себя как человека беззаботного, объективного, любознательного, прежде всего здорового и злого. У больного, как мне кажется, это проявление "хорошего вкуса", не так ли?. От зоркого и сочувствующего взгляда все равно не ускользнет то, что, возможно, составит привлекательность этих сочинений, — то, что страдающий и обездоленный говорит так, как если бы он ни был страдающим и обездоленным" (KSA 2/374).

За открытие того обстоятельства, что Дионис являет себя не только в образе страдающего героя и экстатического хора, но что он может оказаться в людской толчее и как психолог, и как уличный мистик, и как гонимый философ и стилист, Ницше заплатил дорого. Партизанская вылазка в сферу неидеального лишила его симпатий вагнерианского клана, и он намеренно позволил пасть этим важнейшим внешним опорам своего самосознания.

Стороннему наблюдателю, следящему за развитием внутреннего конфликта Ницше в период его освобождения от культа Вагнера и тех ограничений, которые были связаны с базельской профессурой, трудно удержаться от рассуждений о социальной смерти, — об экзистенциальной и философской работе, нацеленной на разрыв по всем направлениям. Однако для вступившего в психонавтический круг социальная смерть становится неизбежной. Только она способна положить конец игре лжи коллективной и лжи личной, этих двух видов лжи жизни, которые так легко объединяются на почве общих ценностей: я хвалю тебя, ты хвалишь меня — мы лжем. Однако тому, кто в социальном отношении находится при смерти, уже не помогут никакое всеобщее и никакие внешние уговоры. Кто, не заглянув в бездну собственной сингулярности, воображает, будто он мыслит, тот всего лишь уговаривает себя, что мыслит — на самом деле он фантазирует, и фантазия его конформна даже тогда, когда это фантазия о критическом мышлении. А кто действительно мыслит, обречен на одиночество, зовущее к новому началу и самоосуществлению. Поэтому для него дело идет уже не о "традиции", а только об обретении себя заново в новом родстве и новых констелляциях.

В свои кинические, психологические, критико-гносеологические годы Ницше все глубже погружается в одиночество, являющееся конститутивным для мышления, ориентиром которому служит ужасная истина. Только открытие позитивного и освобождающего одиночества позволило радостно-страдальческому возвещению истины дионисической психокритики освободиться от необходимости подыгрывать вагнерианскому жонглированию идеальным. Одиночество полностью освобождает Ницше от необходимости проявлять осмотрительность, и теперь он может легко распрощаться с ложно-классической интонацией, которая еще звучала в его книге о трагедии. Ниспровержение кумиров расчищает место для более твердых и чистых ценностей. Отныне это означает: Вольтер против Вагнера; романский *esprit* против неуклюжей тевтонской глубины; свободный дух против духа толпы; безмятежный нигилизм против нео-идеалистического парения в эмпиреях; скупое злое слово против пены красивых слов; не знающие тени феномены Юга против северного сияния символизма; киническая музыка "Кармен" против венерианской духоты вагнеровских вершин; истина энергичного укольчика против лжи большого стиля.

Бесспорно одно: погружаясь в одиночество своей новой точности, Ницше основателен. Благодаря ему мы больше знаем не только о родстве ужасного и основательного, но и о родстве точности и хорошего настроения (*nota bene*: точности музыкантов и художников, а не администраторов знания и регистраторов ошибок, принимающих за точность привязанность к собственным зажимам).

Человек, чьи теоремы подобны стрелам, а укусы — высказываниям, должен верить в то, что на шкале боли-радости воздействие сказанного есть надежный *index veri* не только для публики, но и в не меньшей мере для самого автора. Эту веру Ницше исповедовал так, как может лишь истинно верующий; его кредо в том, что ни одно высказывание не останется без последствий — даже если таким последствием будет гибель самого познающего от того, с чем не смогла совладать его воля к истине; *fiat veritas, pereat vita*. Перспектива возможной фатальности, скрывающаяся за взаимнымным соответствием познания и действия объясняет, почему ницшевское кредо есть нечто большее, нежели озабоченность художника производимым эффектом, и в первую очередь, почему это что угодно, но не сведение философии к риторике.

Отправным пунктом ницшевской стилистики выступает сгущение всего говоримого в радостно-страдающем плотском основании. В его выговаривании истины сама истина становится конкретной — не в том смысле, как это понимал Ленин (в конечном итоге подменивший истину гранатами и низведший свою конкретность до стратегической брутальности, которую он именовал практикой), а конкретной в смысле соматической эстетики — возвращение истины к тому, что может быть воспринято как истинное, в смысле обновленного и углубленного опосредования познания и чувственности. Ницшевское письмо дает нам пример современной философской оральности. В ницшевском изречении истины все больше одерживает верх (не говоря уже о песенно-музыкальном характере его исполнения вообще) то сладко-горькое наслаждение от вкушания мира как того, что любишь и ненавидишь, дикая радость кусать и быть укушенным,

без которых дионисии подобного вещания не имели бы плотской основы. Можно также сказать, что у этого автора вкушание как интимнейший смысл мира вновь стало смыслом философским. Философия возвращается к своим соматическим истокам; мир изначально есть то, что познается ртом.

Поэтому критика познания и психология Ницше — в особенности, его среднего периода — это вовсе не уравновешенно-благодушная теория, хотя грамматику и вокабуляр последней он действительно использует. Его "теория" — это оральная гверилья. Его философско-психокритические произведения представлены блестящей аполлонической прозой, чья злая простота только подчеркивает презрение ко всякой сложности, являющейся сложностью сугубо теоретической. Но тем не менее эти тексты с их форсированным рационализмом и позитивистским задором следует читать как оральные дионисии *en miniature*. Это — ставшие речью укусы, крики и прыжки психики, которой *нужно* передать свое холодное бешенство при постоянном прибытии мира.

Тип говорения, который опробует Ницше, извергается из говорящего настолько стремительно, точно, сухо и фатально, что в какой-то момент начинает казаться, что различия между жизнью и речью больше не существует. В точке наивысшей оральной интенсивности говоримое изводит себя в говорении; все представления сгорают в акте выговаривания. Больше никакой семантики — только жестика и мимика. Никаких идей — только фигуры энергии. Никакого высшего смысла — только земное возбуждение. Никакого логоса — только оральность. Ничего сакрального — только стук сердца. Никакого духа — только дыхание. Никакого Бога — только движение губ.

Удивительно ли, что эта речь по сей день ищет того, кто ее понимает? Это речь постметафизического человека или, может быть, просто речь ребенка — возвращение радостной оральности на вершине культуры.

Столетие спустя после Ницше то и дело возникает ощущение, будто ставшая уже почти популярной идея примирения с этим сингулярным философом действительно осуществима. Похоже, большая часть эстетических завоеваний и важнейших философских самопредставлений наших дней на самом деле суть лишь исполнение того, что было провозглашено им. Один из бесчисленных знаков того мы видим в эксцессивном подтверждении, которое ницшевская идея "кинической" Кармен находит у современного массового зрителя. Добавим еще: возвращение оперы, ренессанс пафоса, открытие второй фатальности, всеобщая одержимость плотским, массовый отход от призрачных построений финалистского толка, непреодолимое превосходство вкуса над моралью, опустошающие душу колебания от оставленности к собиранию, от работы по отделению к желанию воссоединения, от ада различия к аду тождества. Все это ницшевские ландшафты, и их обитатели — мы; не в том смысле, что и у нас есть "те" же проблемы, как у него, а в том, что его проблемы и его язык все больше и больше направляют и затмевают наше собственное проблематизирование.

Вкус вместо морали? К чему это приведет? Что вообще такое — вкус? Каким образом столь непредсказуемая величина вдруг обрела философский смысл? А вдруг сам вопрос неверен? Что если все смысловые вселенные суть только вселенные вкуса — различные способы передать аромат мира языком слов? Не может

ли статься, что все метафизические доктрины на самом деле имели лишь одну цель — скрыть горькую пилюлю ставшей невыносимой жизни под сладкой оболочкой смыслополагания. "И вы говорите мне, друзья, что о вкусах и привкусах не спорят? Но ведь вся жизнь есть спор о вкусах и привкусах" (*Так говорил Заратустра*. "О возвышенных". Пер. Ю. М. Антоновского) . Итак, разве все великие миропорядки не были всего лишь манипуляциями чувством вкуса? Разве случайно слова "космология" и "косметика" имеют общий корень? И в этой связи разве все философские системы не были попытками дезодорации, дабы с помощью работы понятия приглушить невыносимую вонь мировой клоаки? Вкус — самое интимное из наших чувств, считает психология. А Хайдеггер говорит, что настроения объясняют мир. Пророк Соломон уточняет: женщина есть горечь, — и Ницше не требует доказательств: вкушая сам, он разделяет вкус своего библейского предшественника.

Особое положение Ницше среди философских авторов современности основано, мне думается, на том, что он, как почти ни один мыслитель до него, полностью подчинил свою рефлексию игре настроения и вкуса. Он был философствующим стилистом, ибо сознательно ввел свое письмо в модусы оральности. Говоря из необычайной полноты настроений, тональностей, вкусовых вариаций, уровней громкости и *tempi*, он стал первым философом, осознавшим, что язык *вообще*, стиль *вообще*, выражение *вообще* подобны бездушным псевдоплатонизмам, которых бежит все, что еще живо. Следовательно, изречение истины *как таковое* также прекращается. Отныне то, *как именно* будут озвучиваться истины, становится делом самих истин. Это связано с настро-

ением инструмента, на котором их играют, а именно: возбудимого тела. Оборотная сторона сей мысли такова: убей возбудимость тела и ты получишь "истину".

Именно Ницше в маске Заратустры был тем, кто, как первый модернист, но при этом не суфий, наткнулся на истину, желающую, чтобы ее вытанцовывали; он знал о существовании истины-через-высмеивание. В мгновения дионисического волнения открывала ему себя истина-через-выплакивание — не обращая никакого внимания на солдата в нем, предпочитавшего держаться истины и вобще держаться твердо. Что же говорить тогда о выблевывании истины, которое преследовало измученного жестокой мигренью и плохо умевшего притворяться писателя?

Две тональности истины Ницше развил глубже остальных — кусание истины и пение истины, два наивысших способа инсценирования орального, опосредованного вкусом и настроением, разума. Кусание истины — пра-жест психологически-разоблачительного письма кинического типа, колеблющегося между, с одной стороны, стремлением загрызть насмерть всякого, кто заставляет его страдать от назойливости ("Один баран среди моих знакомых, просто немец, с позволения сказать...") или депривации (он не произносит имени Лу после "разочарования": "эта тощая, грязная, вонючая обезьянка с ее фальшивыми грудями..."), а с другой — вожделенно-точным, жестоким и нежным надкусыванием вещей, простое созерцание которых, учитывая чувственную жажду познания, ничего бы не принесло. Выпевание истины Ницше знал как тот жест, который легитимным образом возникает у человека, много страдавшего и научившегося высоко ценить хорошие мгновения. "Ибо пение свойственно выздоравливающим; здоровый же пусть говорит"(*Так говорил*

Заратустра. Часть 3. Выздоравливающий. Пер. Ю. М. Антоновского). Человек чрезвычайно чувствительный и страждущий, человек, которому пришлось прогрызаться сквозь целые миры ограничений и лишений, и в то же время человек, который как вечно выздоравливающий был так счастлив возможности воспеть несколько больших выздоровлений, — Ницше в своем письме упражнял речевое тело, которое между легким укусом и великим мелосом, между лаконизмом и дифирамбом обнаружило ярчайшую индивидуальность.

Это чудесно подвижное и натренированное речевое тело совершало такие "прыжки и гоп-ля" (Письмо от 25.01.1882), которые теоретически покойный ум, ум "холодной выжимки" и сегодня не в силах повторить — пухлые теоретические иссследования эстетического опыта ему здесь не помогут. Однако было бы в корне неверно усматривать в ницшевских скачках шутливый довесок к серьезному вопрошанию истины. В них — так же, как и в ницшевских взлетах к пафосу — открывается дионисическая субверсия *esprit de sérieux*, свинцовое бремя которого несет современный мир с его теоретико-моралистическим владычеством мнений. Речевая телесность Ницше провозглашает новую этику (прости, Господи, но, в конце концов, ведь и сейчас все еще так выражаются) — новую этику мышления. Ницшевское духовное учение о поведении рекомендует себя в качестве некоей гигиены или диетики — как метод интеллектуального и душевного воспитания музыканта, как ментальная гимнастика, необходимая для разучивания новой психосоматической этики интенсивности. Ницше знает, что нет ничего более неприличного, чем отсутствие энергии, выдающее себя за науку. Он чувствует, что нет ничего более подозрительного, чем страх перед истиной, кото-

рый принято считать критическим сознанием; нет ничего извращеннее, чем неспособность к признанию, ошибочно считающаяся признаком превосходства. Но, самое главное, Ницше развивает в себе сильнейшее раздражение по поводу неприличности так называемой коммуникации субъектов, в которой абсолютно нет места риску. Как ненавистны ему были те, кого Георг Гроц впоследствии шаржированно представит в *Республиканских Автоматах* — эти функционеры самих себя, манекены собственных принципов! Ницше открывает *вампиризм* — не только христианской этики, но, более того, вампиризм моралистически-теоретической культуры.

Я уверен, что в долгосрочной перспективе эта переоценка ценностей будет становиться все более и более радикальной. Весьма вероятно, что "разоблачение" христианства как движение *ressentiment* и эпохальное покушение ровным счетом ничего не значат по сравнению с обнаружением телесности мышления; под этим разумеется не мышление *о* теле, и уж тем более не противопоставление телесного и духовного — это телесно-духовное единство, в котором являет себя драматика постметафизической интеллигенции. Телесность мышления, таким образом, всегда есть интеллигенция, "изготовившаяся к прыжку" — интеллигенция в пути, интеллигенция на сцене, интеллигенция в настроении. Она — не то, что принадлежит субъекту как собственность, но то, встречает его как вызов и разоблачение. Пожалуй, именно это положение наиболее ярко демонстрирует ограниченность старого закостеневшего просвещения, сводившего интеллигенцию как своего рода имущественный актив субъекта к дефинированному центру статического нерискованного характера. При этом полностью игнорировали и то обстоятельство, что об интеллиген-

ции можно говорить только как о драматической и процессуальной величине, не имеющей никакого отношения к той собственническо-индивидуалистической фикции, которая в современную эпоху уродливо опосредует все аспекты жизни. Ницше понимал интеллигенцию как добродетель странника и психонавта, как стихию мореплавателей, о которых он пишет: "В самом деле, мы, философы и "свободные умы", чувствуем себя при вести о том, что "старый Бог умер", как бы осиянными новой утренней зарею; наше сердце преисполняется при этом благодарности, удивления, предчувствия, ожидания, — наконец, нам снова открыт горизонт, даже если он и затуманен; — наконец, наши корабли снова могут пуститься в плавание, готовые ко всякой опасности; снова дозволен всякий риск познающего; море, *наше* море снова лежит перед нами открытым; быть может, никогда еще не было столь "открытого моря"(*Веселая наука*. Кн. 5. 343. Пер. К. А. Свасьяна).

Всякий раз это мышление, которое в своих фундаментальных определениях и операциях использует только драматические категории. Или нет: это событие, которое осуществляется в категориях, живущих соответствием драме. *Tragoedia facta est quod philosophia fuit.* Для драматургии духа значимы уже не утверждения, а только сцены; не идеи, а сюжетные линии; не дискурсы, а вызовы. Мышление есть событие мышления: приключение познающего субъекта — драма драм.

Ницше заключает событие мудрости в кольцо искрометных метафор: это метафоры мореплавания, хождения по канату, альпинистские и номадические метафоры, метафоры запаха, звука, содрогания и прибоя, метафоры бурных излияний, взрываний,

выкатываний из себя, выплескиваний, самоизвержений и (по)рождений. Все эти образы — проявления события духа познающего, созидающего, испытующего типа — *logos polytropos*, который означает не что иное, как просветленную плоть, вырастающую из земли и отправляющуюся в большое путешествие по миру.

Крайне важно подчеркнуть: для Ницше — как и вообще для всех метафизиков дионисического толка — речь никогда не идет об утверждении компенсаторной справедливости. Мы не должны здесь попадаться в сети ницшевской риторики; его вера в то, что он открывает новую эпоху, не имеет действительльного философского-исторического смысла. Тот, чем занимается этот автор, — не попытки заново возвести на престол чувственность, не стремление после теоретических и аскетических эксцессов западноевропейского *ratio* помочь плоти восстановить свои права. Постметафизическая рефлексия — это не движение по компенсации некоего излишка (например, интеллигибельного в сравнении с сенсибельным); не новое начало после окончания чего-то (скажем, возвращение тела по завершении эры бестелесного); это и не заря новой искренности после эпохи нравственного лицемерия.

Однако если она ни то, ни другое, ни третье, тогда что же она? Она есть *вечное* самоуглубление субъективности через просветление открытой миру плоти; она есть приведение плоти к языку; мирообогащение плоти в ходе ее скрупулезного самотворения и усиления внутренней связности. Не происходит ли при этом переворачивания — в явном противоречии со всеми метафизическими принципами — отношений между телесным и духовным? На место воплотившегося логоса встает пришедший к языку *фю-*

сис? Но и это неверно, ибо она не занимает его места, а полагается как то фундаментальное явление, которое включает в себя также и воплощение слова! Гораздо древнее, чём нисхождение логоса к телу, является просветление и становление к речи *фюсиса* — гораздо древнее и гораздо могущественнее. То, что мы называем воплощением, или инкарнацией (и что неизбежно ассоциируется у нас с христианским платонизмом и его современными эрзац-версиями) представляет собой лишь эпизод вечного рече-духовного высвечивания *фюсиса*.

Принято считать, что на заре высокой культуры утверждается представление о существовании некоей автономной сферы идей, ценностей, божественных сущностей и заповедей, которые должны были снизойти в физический мир, дабы провести работу по его одухотворению — свой *opus operandum*. "И Слово стало Плотью и жило среди нас..." — этот гимн христианского платонизма одновременно выступает девизом высоких культур, которые *eo ipso* представляют программы одухотворения, нравственного воспитания и раз-воплощения. Поэтому высокие культуры — это всегда культуры внутренней войны мобилизующего и превозмогающего духа против косной и страдающей плоти. Наряду с внешней силой войны и господства в них действует (и быть может даже являются их наиболее характерной чертой) инкарнационная сила Слова, которое входит в Тело, чтобы возвысить его страдания, его желания, его косность и своенравие, сняв их в одной лучащейся "функции".

При кропотливом анализе, однако, обнаруживается, что такое описание неверно или, по меньшей мере, недостаточно, ибо оно принимает часть явления за целое. Говорение как таковое всегда старше логоса высокой культуры; с незапамятных времен

тела выговаривали свои "настроения", свои "вкусы", свои возбуждения задолго до того, как Слово-власть могло предписать им, что они должны говорить или воплощать. Коль скоро человеческое бытие в силу его более древнего телесного основания уже покоится на участии и со-общении, у логоса, оторвавшегося от телесного основания и стремившегося захватить полную власть над ним, нет реального фундамента. Этот логос — просто паразит более древней по отношению к нему языковости, которая лишь вторично, уже в рамках высоких культур, отвечает на насилие и чрезвычайность цивилизационного процесса. Этот логос все время плющом тянется вверх, обвивая невыносимость того состояния мира, в котором жизнь предстает как нечто, подлежащее преодолению или, в любом случае, как то, на что следует смотреть свысока. Отсюда старинная близость одухотворения и умерщвления, ведь оба они — симптомы логопатии высокой культуры. И все же даже эксцессы логофикации суть лишь ответвления первичной коммуникативности живого, которая способна узнать себя даже в своих извращениях.

Находят ли эти замечания опору в творчестве Ницше? На мой взгляд, Ницше является одним из тех немногих мыслителей, кто, говоря из ситуации современности, убедительно реализовал присущую *фюсис* тенденцию рече-становления. Он был гением корреспонденций; он пережил смертельный опыт прибытия мира и шествия ему навстречу, возбуждения и резонанса, события и соответствия. Вспоминая свои экстазы во время написания *Заратустры*, он нашел поразительные формулировки переизбытка слов, существующих для выражения явлений жизни: "Сюда приходят все вещи, ластясь к твоей речи и льстя тебе; ибо они хотят

скакать верхом на твоей спине... Здесь всякое бытие хочет стать словом, всякое становление хочет здесь научиться у тебя говорить" (Ecce Homo. Заратустра, 3. Пер. Ю. М. Антоновского).

Незадолго до начала лингвистического века, каковым стал век двадцатый, происходит событие языка, о которым ни один лингвист не мог даже помыслить. Как же описывает его Ницше: "При самом малом остатке суеверия действительно трудно защититься от представления, что ты только инкарнация, только рупор, только медиум сверхмощных сил..."(Там же, выше)

Надо, однако, отбросить и эти крохи суеверия, чтобы в метафизическом тумане нащупать дорогу обратно, к истине очевиднейшего — того, что здесь имеет место не воплощение некоего высшего смысла, а выговаривание *фюсис* вплоть до границы высветления. В этой пограничной зоне отсутствует принципиальное различие между говорением как таковым и говорением о чем-либо; на краю речи различие между экзистированием и говорением стирается в неотвратимом осуществлении абсолютного говорения. Подобные состояния у Ницше сопровождались наивысшим подъемом всех физических сил, и это указывает на то, что найти ритм состоявшейся жизни он мог только освободившись от своей страсти воплощения и всецело отдавшись *доречевому* выражению.

"...ловкость мускулов была у меня всегда наибольшей, когда и творческая сила текла в изобилии. *Тело* одухотворено: оставим "душу" в покое..."(Там же)

Вместе с тем его идея о существовании в качестве *медиума*, о функции мундштука была не просто суеверием. Она сродни идее о том, что высококультурное просветление приходящей к языку

плоти необходимым образом включает в себя влияние, влечение и соблазнение, которые, не являясь по своему происхождению собственностью говорящего, заставляют его говорить в прямом смысле слова "не от себя". Ведь устная речь — не моя речь, тем более — не моя *целиком*; Другие — вот кто постоянно заставляет меня говорить и слушать. Сущностное говорение — это всегда еще и соответствие слушанию и, прежде всего, услышанию. В этих вдохновенных перехватываниях слова возникает странный, но вместе с тем понятный эффект: как будто бы Другое только и начинает говорить через говорящего. Вдохновением или инспирацией называем мы те редкие эпизоды речевой жизни, когда обо-значения и надписи, оставленные логосом в индивиде, вдруг начинают звучать в ансамбле плоти, словно они действительно принадлежат нам. В эстетической инспирации мы наблюдаем, как *фюсис* приемлет *логос*, одолевает его, играет с ним и умиротворяет его; в такие мгновения невольно возникает мысль, что родной, материнский язык жизни — это своего рода музыка ("Прежде чем стать людьми, мы слушали музыку". Фридрих Геббель). Во вдохновенной речи сквозь мундштук мирового дитяти звучат материнский и отцовский языки. Родители используют дитя как знак тех выражений, которые в их собственном существовании не могли быть озвучены. Немое желание Другого, его желание быть — вот что испещряет надписями гиперпластичное речевое тело ребенка, чтобы через него дать сказаться своему несказанному. "Всякое становление хочет здесь научиться у тебя говорить". Так в обозначении-назначении ребенка (*infans*, не-говорящее) говорящим развертывается процесс, как две капли воды похожий на процесс воплощения. Без воплощения логоса невозможно вхождение субъекта в сферу высокой культуры; с другой стороны, ни-

какое воплощение логоса невозможно без изнасилования субъекта. Изнасилование и логос — вещи однопорядковые, ибо только изнасилованием можно вынудить говорящих говорить то, что идет вразрез с жизненными интересами *infans*. Сообразно логосу, говорить означает говорить языком того, кому я могу быть нужен только как подчинившийся и умерщвленный; этот логос есть совокупность ценностей и слов, во имя которых мы принимаем участие в частичном и полном самоумерщвлении.

Но что такое состоявшаяся культура? Неужели культура — всего лишь утонченная программа самоумерщвлений и самоизнасилований? Никоим образом. Даже если культура всегда — наследница насилия, у чутких участников цивилизационного процесса все равно есть возможность освободиться от бремени насилия — через творческую игру, через сознательное претерпевание боли, через ироническую субверсию высших ценностей. Всякий говорящий, желающий дойти до сути, может попытаться через отчасти послушное, отчасти мятежное соответствие задачам воплощения дать новую жизнь унаследованному им потенциалу насилия, чтобы после того, как культурное задание, навязанное логосом, будет выполнено, снова говорить свое. Но говорить свое означает счастливо ничего больше не говорить; вернуться назад, туда, где еще нет логоса, вновь отдаться древней коммуникативности живого. Таким образом, каждая психика высокой культуры вынашивает в себе опаснейшую драму: разум плоти борется с безумием воплощения. В высокой культуре *всякий* субъект беременен безумием*.

* Деррида в одном месте замечает: "Ницше — мыслитель беременности..." (Шпоры — стили Ницше, русск. изд. — ?). Я думаю, Ницше на самом деле — это нечто иное, но родственное — мыслитель воплощения.

О драме безумия идет речь, когда Дионис у Ницше встречает Диогена. Мы уже задавались вопросом, какие пост-заратустровские маски еще оставались в запасе у мыслителя после того, как в своей невозможной роли нерелигиозного основателя он изыграл себя до границ человечески возможного. Теперь становится ясно, почему вопрос был поставлен неверно: на той сцене, где драма разыгрывалась до сих пор, никакая новая маска немыслима. Здесь могут появиться только те лица, которые предусмотрены программой воплощения актера. Тогда остается один выбор: или снести сцену (что равнозначно прекращению попыток воплощения), или сорваться в безумие последнего воплощения — фатального становления богом.

Когда Дионис встречает Диогена, на карту поставлено именно это решение. Эндшпиль цивилизации, разыгрывающийся в хрупкой плоти индивида, на которого обрушивается то, чего он "никогда не смел желать", — столкновение Аполлона и Диониса, логоса и фюсис, метафизики и кинической мудрости. Диоген здесь означает игривую плоть, которая спасает свою безответственно суверенную экспрессивность, исполняя все миссии иронически: "язык" Диогена показывает язык логосу. То бишь, если он мыслит себя правильно, ему нет нужды говорить "ужасно важ-

Еще точнее: субверсии воплощения. Раскрепощение субъекта, по моему мнению, не является основным в нищшевском имморализме, ибо Ницше никогда не умалял позитивной функции сдерживания как средства интенсификации. Мыслить воплощение означает обнаружить изнасилование. Субверсия воплощения поэтому понимается не как фашизм раскрепощения, а, напротив, как освобождающая игра с насильственным прошлым. В таком случае нищшевские "беременности" были бы попытками зачать даже от изнасилования. Философ — как клейстовский Маркиз О.? Но, как бы то ни было, это все равно означало бы родить кентавров.

ные вещи"; он использует все языки, чтобы показать, что на самом деле ими ничего нельзя сказать; поэтому в конечном счете *Sokrates mainomenos* и музицирующий Сократ — одно и то же. С другой стороны, ницшевский Дионис репрезентирует фантазм плоти, желающей стать воплощением божественного логоса, плоти, которая есть всего лишь инструмент, плоти, которая высказывает миры, плоти, которая близка тому, чтобы, вырвавшись из оков индивидуации и преодолев последнюю инерцию тела, в пророческом опьянении счастливой боли соединить рождение и смерть.

Но для эмпирического индивида подобное воплощение дионисийского начала есть абсолютная невыносимость, по существу своему равная тем невыносимостям, от которых все пути культуры стремятся увести к выносимому. Никто не в состоянии без предварительной подготовки, лежащей за пределами представимого, вынести шок дионисийского просветления; практически никто не может пережить погружения в непредставимое и незаменимое*.

Самое впечатляющее обоснование этому — ницшевский тезис о метафизике искусства. Необоримое влечение к искусству

* То, что дионисийское видение, подобное безмерной боли, в конечном счете сливается с невыносимым, подчеркивается Ницше особо: "5-6 секунд, не более: внезапно вы ощущаете присутствие вечной гармонии. Человек в своей бренной оболочке не способен этого выдержать; он должен физически перестроиться или погибнуть. Это ясное и бесспорное чувство... Длись оно дольше, душа не вынесла бы, ей пришлось бы исчезнуть. — За эти 5 минут я бы прожил всю человеческую экзистенцию, я отдал бы за нее всю свою жизнь, что не было бы слишком высокой ценой. Чтобы выносить это дольше, человеку нужно было бы физически трансформироваться..." (KSA 13/146).

пронизывает экзистенцию на всех уровнях. Невыносимое должно искать спасения в выносимом, невозместимое — позволять возмещать себя, непредставимое — становиться частью представления, безответственное — держать ответ, непередаваемое — сообщаться, а неделимое — делиться: все только для того, чтобы выносить себя. Присутствие должно быть приведено к репрезентации, ибо — отвлекаясь от такого недоступного исключения, как мистика — чистое присутствие для человека *status quo* равнозначно невыносимому.

Здесь появляется Диоген — безумец, возвещающий смерть Бога, логоса, власти-слова, морали. Он спаситель дионисийского перед лицом слишком-дионисийского. Будучи искушен по части крайностей, он стал особенно чуток к приключению середины. Когда банальность прикрывает дионисийское, она сама начинает светиться бездонным светом; и там, где ее свечение наиболее жизнелюбиво, под лучами своего солнца сидит Диоген, ленивый и глубокомысленный, осмотрительный и счастливый, воплощенное отрицание взрыва, просветленное предупреждение смертельного озарения, защитник ординарного и мыслитель дионисийской выносимости. Диоген предостерегает дионисийского философа от ловушки воплощения; он напоминает ему о том, что не существует логоса, который уполномочивал бы нас становиться воплощением Диониса; одухотворенная телесность жизни сама по себе *уже есть* Дионис; всякое удвоение этой изначальной и первичной телесности через воплощение некоего имагинарного Диониса может привести только к безумию. Диоген помогает дионисийскому мыслителю устоять перед искушением непосредственного перевоплощения в "бога" и погибнуть от ужаса экстраординарного. Он защищает его от опасности сго-

реть слишком быстро. Диоген поэтому в известной мере представляет собой воплощение не-воплощения. Он демонстрирует счастливое состояние человека, которому нечего сказать, и живет экзистенцией, игриво ускользающей от всех заданий и миссий; превосходство духа позволяет ему отбивать у власти слов смысл, который самой властью мыслится иначе; он — мастер иронической субверсии. Псевдоплатонической истерии воплощения — как духовно-христианской, так и современно-моралистической — Диоген противопоставляет априорное "отстань!" плоти, достаточно красноречивое уже само по себе.

Таким образом, вопрос о последней маске Ницше есть, по сути, вопрос о возможности покончить с моралистическим театром воплощения, созданным европейской метафизикой. Для всех, кому судьба этого мыслителя хоть сколько-нибудь небезразлична, избранный Ницше ответ — жуток. Жуток он, помимо прочего, еще и потому, что тот, кто хотя бы на миг заглянул за занавес европейской рациональности, уже не имеет права воображать себе, будто ницшевское падение в безумие — всего лишь момент его личной биографии. Это индивидуальное резюме целой цивилизации, показательная жертва, которая, наряду со смертью Сократа и учением Маркса, представляет собой третий нетленный образец того отношения, которое в западной культуре существует между властью слова и жизневыражением. "Не только разум тысячелетий — также и безумие их прорывается в нас. Опасно быть наследником" (*Так говорил Заратустра.* Часть 1. О дарящей добродетели, 2. Пер. Ю. М. Антоновского).

В своем дионисийском эндшпиле Ницше ищет оснований, которые позволили бы ему несмотря ни на что все же сказать "да"

мучительной жизни, этому воплощению невозможного. Чего бы он только ни дал за то, чтобы отдышаться в привычном, оставить божественное и перестать насиловать плоть, эту несчастную, забитую лошаденку. Он рвется прочь из сложной паутины своих инкарнационных влечений — к предельной обнаженности и простоте. Не в последнюю очередь именно поэтому слово "кинизм" так часто мелькает в произведениях последнего здравого периода его жизни*. В этом контексте даже базельская профессура как форма существования могла бы сгодиться, и обнаженное бытие-Богом не было бы столь изнурительным и компрометирующим**. Его плоть уже не несла бы в себе культурного золота, которое приходилось отдавать в обмен на признание в качестве царственного дитяти, или просто раздаривать на все стороны, потому что сокровищница лопнула***. Он мог делать свое дело, отдавая культуре положенное, слегка поддаваясь неизбеж-

* В письме к Брандесу от 20 ноября 1888 года Ницше пишет относительно своей Автобиографии следующее: "Через кинизм, который станет всемирно-историческим, я рассказал себя самого. Книга называется "Ecce Homo" и является безоглядным покушением на Распятого, завершаемое проклятиями всему христианскому или зараженному христианством". (KSA 15/185)

** См. его безумное письмо к Якобу Буркхардту, начинающееся словами: "В конечном счете, я бы гораздо больше хотел быть базельским профессором, нежели богом..."

*** См. в этой связи строчки из последнего "Дионисийского дифирамба" ("О нищете богатейших"):

Горе тебе, Заратустра!
Ты похож на того,
Кто проглотил золото:
Тебе еще распорют живот!..
...
Будь благоразумен, о богач!
Раздари себя прежде того, о Заратустра!

ному насилию логоса и исполняя задания по воплощению добросовестно и лукаво. Только в этом случае он мог бы быть свободным по отношению к тому, чем он действительно был. Не воплотившимся словом, раздражающим сухую мужскую плоть безнадежными беременностями. Не истерической идеей, тянущей за собой тело как меланхолический шлейф утрат. Но спокойным, остроумным, игривым *фюсисом* — конкретной индивидуальностью по ту сторону назначений и отставок.

Такую индивидуальность, которая покинула поля сражений, где разыгрывались драмы воплощения, и вернулась в выносимое, ожидает парменидовское мгновение. Если судьба будет к ней благосклонна, то ей будет дано ощутить бытие как состоявшуюся и непревосходящую ее познаваемость. Она испытает великие минуты, когда существование, телесность и познание постигаются как единое. Отныне все — только комедия: война окончена, поиск завершен. В каждую секунду ее существования мир достаточно знаком. И тогда расцветает мышление, которое не имеет тени, которое не нуждается в высших мирах, в редукции, в подчинении, которое опирается исключительно на восприятие, свободное от смаргивания исследующего ока *Я*, мышление без вторжения, без необходимости пощады, безукоризненно глаза в глаза с очевидным. Полдень бытия, штиль долженствования. Тяжесть мира сброшена, куда ни глянь — неисправимость. Дионис философствует.

V. Боль и справедливость

На земле много хороших изобретений, из них одни полезны, другие приятны; ради них стоит любить землю

Так говорил Заратустра.
"О старых и новых скрижалях"
(Пер. Ю. М. Антоновского)

Так что же: безумный индивидуализм Ницше — его последнее слово? Он не оставил нам ничего, кроме поощрения производства экстатических свободных мыслителей с их отчаянной телесностью, аморалистической интенсивностью и сомнительной второй невинностью? "А где же социальное, господин Ницше? Ваши экстазы все еще в рамках закона? Не начинена ли даже Ваша обыденность зарядом анархии? Что у Вас есть сказать относительно проблем современности — или же Вы предпочтете отделаться указанием на противоречие между одиноким познанием и коллективным тра-ля-ля? Не сводится ли все, что от Вас можно ожидать, к субъективизму без субъекта, не способному, если помыслить его в более общей перспективе, произвести ничего, кроме своего рода постмодернистского коллоквиума, этакой сезонной ярмарки тщеславия, на которой интенсивности

скандалят друг с другом, гарантированно свободные от смысла и полилогичные? Только игроки — без заинтересованной вовлеченности? Только приключения — без пенсий по старости? Только проекты античности — без позднекапиталистического реализма? Только новое неистовство — без дипломатии и социально ориентированного государства? Ваша младо-консервативная романтика конфликта, Ваш дионисийский раж стирания границ — не в хаос ли это приглашение? Не подрывает ли Ваш культ мгновения и Ваше поклонение исключительному социально-психологические основания демократии, а именно способность включаться в коммуникацию, мыслить в долгосрочной перспективе и чувствовать себя частью институции? Не представляет ли всякая индивидуалистическая ажитация игру с огнем — притягательность раскрепощения, поощряющего брутальность и подавляющего осторожность, защищающего вседозволенность и душащего ответственность? Не является ли всякое выпячивание сингулярного ограблением всеобщего и не способствует ли оно усилению напряженности между нарциссизмом и основным законом? Вы станете опасным для политической культуры, господин Ницше, если не прекратите соблазнять политической резиньяцией самых чувствительных — не говоря уже о прожженных типах, которые заимствуют из Ваших писаний рискованные утверждения, с тем чтобы обеспечить собственной брутальности чистую в философском отношении совесть. Кстати, что это была за политика, которая в Вашей энергетичной романтике надеялась получить лицензию на мордобой? Нужно ли выражаться еще яснее?"

Всякому, кто мало-мальски знаком с историей политических идей, смысл этих вопросов достаточно ясен. Однако ясность эта

есть результат неточности представлений; она возникает из сущностно неверного описания мира и теряется в радикальной двусмысленности как только доверие к такому описанию оказывается подорванным. Она исходит из того, что задачей нормального общества является объединение взрослых индивидов, обладающих некоторым минимумом доброй воли для кооперативного решения общих проблем. Если же кто-то ускользает от такой кооперации, поскольку желает большего, меньшего или вообще иного, на него падает подозрение в том, что он-де — беглец от реальности или просто безответственный тип, прикрывающий свою слепоту к социальным проблемам терапевтическими и приватистскими идеологиями отступления, а в худшем случае — использующий тезис Ницше об эстетическом оправдании жизни для выгораживания собственной персоны.

Подобная концепция, очевидно считающая себя вполне здравой, при первом же внимательном взгляде разлетается на куски, каждый из которых абсолютно не выдерживает критики — начиная с псевдосоциологического понятия нормальности, тривиально-моралистического постулата доброй воли и кончая уродливо распухшим в самодостаточности вульгарно-онтологическим блоком. Биполярная иллюзия последнего о существовании индивида здесь, а реальности — там, преграждает путь всякому более глубокому пониманию и в конце концов выливается в навязчивую вульгарно-политическую идею общей задачи. Не хватает только "общих ценностей" как онтологического универсального клея. Выражению "более глубокое понимание" нельзя, разумеется оставлять его просветительски-буржуазное благодушие. Двигаясь от слов к сути, мы оказываемся втянутыми в драматическое событие, в котором вульгарно-онтологический блок тает

перед наступлением дионисийского понимания. Не удивительно, что критические идентичности противятся такому пониманию, видя в нем смертельную угрозу постоянству. Коль скоро для субъектов status quo истина означает ужасное, то естественно, что они используют весь арсенал своего блока, чтобы защитить себя от высвечивающего суть дела, просвещающего события — от драмы. Они принимают критическую позу, ибо на самом деле вовсе *не желают* найти то, что демонстративно ищут.

Так что не надо особых усилий, чтобы убедительно продемонстрировать: кто проживает экзистенцию как драму о дионисийском основании страдания-наслаждения (а какому чуткому индивиду этот опыт не бывал близок!), для того моральные и социальные явления выступают как величины второго порядка, сколь бы дискурсы институций ни выдавали их за первопорядковые. Ницшевская теория истины наглядно показывает, что то, что в институциональном дискурсе называет себя реальностью, не может быть ничем иным, нежели некоей реальностью вместо реальности как таковой — аполлоническим упорядочиванием, ритуализацией и институциализацией мирооснования, сообразно критериям выносимости и со-измеримости. Но для бодрствующего духа подобное замещение никогда не может стать эксклюзивным. Индивид всегда находится на перекрестке онтологий. Он жив лишь в той мере, в какой представляет собой точку встречи дионисийского и аполлонического, то есть то место, где реальность в ее незаместимости встречается с институциализированной и вербализированной "одной реальностью вместо другой реальности".

Поэтому возможно, что дионисийски чуткие индивидуальности как раз-то и не являются беглецами от реальности, что они

суть те, кто способен выдержать близость основания страдания-наслаждения, и эта их способность выявляет, делает наглядным обмен веществ между индивидом и природой, жизнью и обществом. И напротив, политизированные, просоциализированные и проморализированные субъекты суть те, кто стал чемпионом в организованном бегстве от ужасной истины. Не может ли статься, что никто не был столь восприимчив и аутентичен, столь приобщен и жертвенен по отношению к реальности, как эти дионисийские индивидуальности — эти не поддающиейся классификации, сверхчувствительные, аполитичные или параполитичные? Быть может, именно они имеют непосредственный доступ к экологии страдания-наслаждения, предлежащей всякой обычной политике? Может, *они и есть настоящие протополитики* — в отличие от тех, кто сделал политику своей специальностью, и в противоположность тем, кто в стиле традиционных активистов продолжает бесконечную игру в качестве контролеров всяческих неполадок или агентов, занятых перекладыванием страданий с одних плеч на другие?

Здесь явно возникает зазор в самом понятии политического. Дневное понятие политического — как уровня борющихся и спорящих друг с другом интересов вкупе с их дискурсами, арсеналом и институциями — необходимо дополнить темным, ночным понятием политического, обращающим наш взор к скрытой экологии мировой боли. Если политика, сообразно дневному понятию политического, принадлежит аполлоническому миру видимого, наглядно развертывается перед нами как одна реальность вместо другой, то ночная сторона политического — это сторона дионисийского, неприводимая к наглядности энергетика протополитического основания страдания-радости, предлежащая всем

дневным политическим действиям и противодействиям. В этом ночном понятии заявляет о себе деликатнейшая проблема современности: мы вопрошаем об отношении между современной конструкцией социальных выносимостей, с одной стороны, и невыносимым умножением страдания именно в силу этой конструкции, с другой. В этом не совсем внятном вопрошании ясно только одно: где мыслят подобным образом, там логика политологий от Макиавелли до Маркса и от Геббса до Хо Ши Мина уже подточена дионисийской политологией страстей.

Опасное мышление — что же еще? Обычное анархо-романтическое кокетство с безднами, знакомая игра с кнопками, способными активизировать конфликтный потенциал масс, литературное подпаливание того социального пороха, который несет в себе каждый социализированный субъект? Все это подтасовки и искажения, с которыми мышлению здесь всегда приходится иметь дело. Я думаю, однако, что подобные вопросы помогают глубже осмыслить подлинную движущую силу современности. В свои лучшие моменты Просвещение всегда было явлением в духе дионисийской политологии. Подлинная современность совершает невероятный прорыв из феодальной онтологии скудости, основанной на допущении ничтожным меньшинством страданий большинства, — прорыв, по отношению к которому либерализм, марксизм, анархизм, социал-демократия и политический католицизм оказались в общем и целом единодушны. Опирающийся на экологию боли консенсус современности, сообразно которому большинство не должно вечно страдать по вине меньшинства, — это наименьший общий знаменатель всех позиций в пересеченных ландшафтах современности. Модернизация в значительной мере осуществлялась

как массовое включение страдающих субъектов в новые выносимости, облегчения со-измеримости и обогащения, которые по традиционным стандартам были столь всеохватывающими и потрясающими, что долгое время даже сам вопрос об экологии этого облегчительно-освободительного эффекта был невозможен*.

Этот запрет на вопрошание в последние десятилетия постепенно снимается, и дело идет к драматическому пробуждению. Поразительно быстро распространяется чувство, что современность не может довольствоваться оправданием жизни через этос технического прогресса, политической партиципации и экономического роста, но что она взыскует также и дионисийского оправдания жизни в смысле *альгодицеи*.** В этом ощущении — эпохальная основа сегодняшней актуальности Ницше; религиозный вопрос, как мы видим, пережил закат религий. На вершине современности он артикулируется как вопрос об эстетическом оправдании жизни.

* Последнее утверждение, конечно, — натяжка; для полноты картины надо было бы упомянуть здесь о многочисленных голосах протеста со стороны романтиков, которые довольно рано указывали на опасную связь внешнего освобождения и внутренней брутализации. Кроме того, рабочее движение также представляло собой форму протеста против переноса бремени — на место прежней сельской скудости приходит нищета современного пролетариата.

** О дефиниции этого термина см. мою "Критику цинического разума", с. 815: "Альгодицеей называется смыслополагающая метафизическая интерпретация боли. В современную эпоху она занимает место теодиции как ее обращение. В теодицее вопрос стоял так: как зло, боль, страдания и несправедливость согласовать с бытием божьим? Теперь же вопрос звучит иначе: если не существует ни Бога, ни высшего смысла, то почему мы все еще выносим боль? Сразу становится ясной функция политики как эрзац-теологии.

В первую очередь это связано, безусловно, с принявшим форму эпидемии сомнением в ценности и надежности освобождения и осуществимости всеобщей партиципации. Кроме того, истоком этого вопроса является стремительно радикализирующийся скепсис в отношении к морализму социополитической современности. Такой скепсис позволяет себе вопрошать, действительно ли в морализме Просвещения следует слышать легитимный голос раненной жизни, настоятельно требующей излечения. И не стал ли в последнее время синдром морализирующего социал-активизма частью тех тенденций, которые под предлогом дальнейшего освобождения и гуманитарного прогресса ведут к неслыханному умножению страданий?

Что в подобной ситуации может быть суггестивнее учения Ницше об эстетическом оправдании жизни. Обращение к эстетическому как оправданию позволяет разорвать порочный круг моралистического мышления оправдания, особенно приглянувшегося протестантскому крылу современности и одарившего нас библиотеками диспепсических дискурсов морали. Мысли Ницше по этому поводу, высказанные им в "Рождении трагедии", придают этой книге такой философский охват, который превосходит все обсуждавшееся ранее. Ницше с беззаботностью, и сегодня заслуживающей изумления, разрубает моралистические узлы современности. Он натуралистически переворачивает отношение морали и жизни; вместо того, чтобы, вооружившись оптикой неудовлетворенной морали, выискивать недостатки жизни, он начинает рассматривать мораль под оптикой неисправимой жизни. Такое переворачивание придает особую суггестивность "язвительному утверждению" о том, "что бытие мира *оправдано* лишь как эстетический феномен", и

объясняет неприемлемость его для тех, кто и сегодня цепляется за примат морали.

Проблема боли разделяет мыслителей. Фактически, мы имеем дело с двумя полярными толкованиями жизненной боли. Согласно морально-политическому толкованию, которое — не по праву и вообще слишком долго — пыталось выдать себя за единственный легитимный голос Просвещения, почти всякая боль — вариант несправедливости, и поэтому необходимо разработать программу ее устранения, которая распространялась бы на политико-общественные и даже на философско-исторические перспективы. На вопрос об альгодицее морально-теоретическая современность стремится ответить прогрессивным Универсальным Анальгетиком, в горизонте которого боль может найти признание только как онтический мотив своего собственного устранения. То, что подобное представление не заслуживает пренебрежения, что в некотором промежуточном контексте оно разумно, доказательств не требует; большая часть терапевтических действий основана на его достоверности. Его истинностную ценность может понять тот, кто страдал и нашел облегчение. Разве не сам Ницше с максимальной ясностью выразил то, что говорит себе боль: исчезни!

Однако дионисийская альгодицея Ницше прямо противоположна моралистической программатике устранения боли. Современной идее устраняющего отрицания она — в абсолютном соответствии духу античности — противопоставляет воспоминание об этосе подтверждающего устояния. Понимая жизнь радикально имманентно — как игру вокруг основания "страдание-наслаждение", игру, из которой нельзя выйти, — она отрицает любую метафизику избавления, вплоть до ее современных версий в фор-

ме различных программ устранения боли или терапии. Может быть, в Ницше воскрес стоик, случайно ошибшийся тысячелетием? Или не обретший спасения Христос решил выбросить на помойку обещания христианской эры? "Дионис против "Распятого", вот вам противоположность. Это не различие по отношению к мученичеству — просто оно имеет иной смысл. Сама жизнь, ее вечное плодородие и возвращение обусловливает муку, разрушение, волю к уничтожению... В другом же случае страдания Распятого как "невинного" служили возражением этой жизни, формулой приговора ей. — Итак: проблема — в смысле страдания, будь то смысл христианский или трагический... В первом случае это путь к божественному бытию, во втором — бытие считается достаточно божественным для того, чтобы оправдывать ужас страдания. Трагический человек говорит "да" самому осеннему страданию ... христианин говорит "нет" даже самому счастливому земному жребию; Бог на кресте — это проклятие жизни, указ избавиться от нее; разрубленный на куски Дионис — обещание жизни, ибо она будет вечно возрождаться и из разрушения вновь возвращаться домой" (W, XV, 490).

Учение об эстетическом оправдании жизни являет собой противоположность циническому эстетизму. Основой его выступает альгодицея: боль как полюс дионисийской страсти оказывается полностью втянутой в имманентность жизни, которая не нуждается в спасении. Дионисийской страсти (а именно она есть предпосылка духовного бодрствования) сопутствует парадокс, называемый нами терпением невыносимого. Терпение или претерпевание это не без подкавыки: у него есть два пособника — опьянение и сон, древнейшие способы введения в возвышенное

состояние. В дионисийской страсти опьянение и сновидение играют роль посюсторонних избавителей; оба они участвуют в создании выносимостей, необходимых человеку, чтобы не ослепнуть перед лицом непосредственности.

И здесь наш тезис о том, что в плане драматургического эффекта "Рождение трагедии" следует читать аполлонически, вновь становится важным. Текст демонстрирует, в какой степени дионисийская страсть зависит от аполлонического перевода в наглядное, представимое и выносимое. Ницше заявляет себя сторонником культуры, принудительной символизации, пред-ставления. То, что это признание с двойным дном, очевидно — ведь даже если вся культура и принадлежит миру видимости, то видимость эта непрозрачна для взгляда, ибо она есть истинная ложь самой жизни. Культура — это фикция, каковой *являемся мы сами*; мы существуем как самоизобретение живого, переводящего себя из невыносимости дионисийской страсти в выносимости и опосредования социального. Жизнь своим спонтанным восхождением к культуре обязана той диалектике выносимого—невыносимого, из которой вытекает процесс замещения. Базовые допущения Ницше предполагают определенную этику, сообразную мировосприятию современности: этику необходимой видимости, этику выносимостей, междумирий, этику экологии боли-наслаждения, этику "изобретающей жизни". Понятие видимости обладает у Ницше силой, способной соединить противоположности этического и эстетического, терапевтического и политического.

Под оптикой Ницше мир морально-политических институций предстает как жизненно необходимая видимость, как фор-

ма самотворения коллективной жизни, которая — дабы себя выносить — вынуждена себя символизировать, ритуализировать и включать в некоторую систему ценностей. Такая система вынуждений и подчинений образует аполлонический стержень культур: в контексте проблематики трагедии его можно сравнить с тем, что уже было сказано по поводу трагической сцены Ницше — ее устройства и ее подчинения представляют собой защитные приспособления, которые только и делают выносимым прибытие дионисийского. Однако нормативная сфера права, нравов, конвенций и институтов получает легитимность от художественного влечения жизни, а не от универсального нравственного закона. С другой стороны, чтобы *быть действенным*, нравственный закон должен выступать под маской автономности и универсальности. Никакой аполлонической этики без дионисической субверсии, но и никакой дионисической этики без аполлонических фикций автономии. Это означает, что после Ницше невозможна теория культуры, не знающая фундаментальных ироний. Да, Ницше установил стрелку теоретико-нравственного и теоретико-культурного мышления на натурализм, но натурализм эстетически и иллюзионистически "взломанный". Локализация творчества, лицедейства и обмана — сама жизнь. Таким образом, за всяким культурным феноменом действительно просматривается природная основа. Вместе с тем именно природная основа и есть то, что возгоняет себя до уровня культуры и творит ценностные миры. Человеческое сознание онтологиче-ски поставлено на ироническое место; туда, откуда притворствующее животное обречено проницать мысленным взором собственные фикции. Пробуждение иронии — это одновременно и пробуждение к философии. Речь идет не об освобождающей иронии и не о прони-

цательном созерцании как гаранте дистанции. Механизм дистанцирования от жизни с помощью познания здесь не работает. Но от чего нельзя дистанцироваться, с тем можно играть.

Ницшевская альгодицея закладывает начала новой философской этики — этики, основанной на трагической иронии. Коль скоро моральная иллюзия есть самотворение жизни, то и натуралистическое сознание не должно стремиться заглянуть "за" феномены морали. Они составляют неотъемлемую часть кибернетики социального существования. В кибернетической перспективе аполлоническое означает не что иное, как необходимость придать аморфному натиску дионисических сил и хаотическому многообразию единичного некую управляющую форму, которая подчинялась бы закону "меры", индивидуальности, самоограничения и рациональности. "Справедливость" — истинная мечта человечества, порожденная невыносимостью несправедливых состояний. Это форма саморегуляции жизни в промежуточных мирах или "междумириях" выносимых гомеостазов. Это часть великих самотворений жизни, которые мы называем культурами. Но поскольку всякое право и всякую мораль как регулирующие силы следует рассматривать в рамках кибернетики невыносимого, то через ироническую тень, которую отбрасывает постулат об автономии и всеобщности права, сегодня уже не переступить. Где есть ценности, там обязательно есть место и иронии*. Современность безвозвратно утратила наивную аполлоническую веру в ценности и их автономность.

* Отсюда лишь один шаг до критики цинического разума — то есть до рефлексии, прорабатывающей понятие цинизма как центральной категории осмысления культуры и систем ценностей в постниц-шевской ситуации.

Коль скоро этика — это кибернетика, то заниматься она должна не достижением некоторых целей, а скорее проработкой нарушений. Типичное заблуждение, будто бы этика должна изменить мир. В действительности задача этики сводится лишь к тому, чтобы в неистовом самоизменении мира утверждать аполлоническое естественное право на выносимость жизни. Ницше дал классическое определение регулятивного характера этико-аполлонического, когда заявил, что в индивиде должно проявляться ровно столько дионисического, сколько "может быть затем преодолено аполлонической просветляющей и преображающей силой". Мыслимо ли более утонченное признание культуры?!

Понятие справедливости приобретает здесь совершенно новый смысл, ибо дальше Ницше говорит следующее: "...так что оба художественных влечения принуждаемы разворачивать свои силы, строго блюдя взаимную пропорцию, согласно закону вечной справедливости" ("Рождение трагедии", 25).

Справедливость становится девизом гомеостатической этики, необходимость которой коренится в саморегуляции процессов жизни. Ницше формулирует эту мысль в форме парадокса: "Все существующее праведно и неправедно и все равно оправдано в том и другом" ("Рождение трагедии", 9). Так не говорит тот, кто мечтает о лучших мирах, сидя за письменным столом, кто считает себя философом только на том основании, что подверг анализу моралистический дискурса своего народа. Так говорит тот, кто, экспериментируя на собственном теле, проникает в ткань действительности и открывает для себя экологию страдающей жизни.

Речь здесь, конечно, уже давно не о том, о чем толкуют формальные этики и учения о материальных ценностях. Над спо-

рами о добре и зле, над борьбой ценностей за культурный или политический приоритет высится центральный философский массив современности — вопрос о понимании субъективности как таковой. С введением кибернетического понятия справедливости решающий шаг был уже сделан, то есть произошло нечто такое, что, с одной стороны, безусловно чревато множеством последствий, но, с другой, — обречено быть непонятым и неприемлемым для тех, кто начертал на своих знаменах слова "автономный субъект" и "свобода воли". В результате произошедшего моральный субъект ("индивид", "гражданин", "субъект права", "человек" — как его ни назови) уже свергнут со своего фиктивного трона в моралистическом царстве ; он "децентрируется", постепенно превращаясь в некую величину в игре без-субъектных сил. Вопрос о том, означает ли это повышение или понижение ценности субъекта, предоставление его на произвол судьбы или подлинное освобождение, неминуемо останется здесь без ответа (да, собственно, на него и так невозможно было бы ответить сходу). Ведь разве нельзя допустить, что только децентрация субъекта, отправившая фикцию автономности на заслуженный отдых, способна стать основой подлинно легитимной конституции субъективности — по ту сторону *Я* и воли. Тогда то, что на первый взгляд представляется горьким изгнанием из центра, оборачивается приключением, существенно обогащающим опыт — разумеется, при условии верности допущения, что в осознании децентрации субъект все равно отвергает только то, чем он никогда не владел (автономность), получая взамен то, что доселе из-за иллюзии автономности оставалось для него недостижимым (игру плоти и экстатико-диалогический статус). Если центрированный субъект

представляет собой эффект грамматики, вынуждающей сознание затравленно метаться между полюсами "ты должен" и "я хочу", то может быть децентрированный субъект впервые получит право сказать о себе "я есть".

Каков же практический итог всех этих рассуждений? Допустим, они указывают направление плодотворных интуиций. Но, спрашивается, какая польза от того, что человек научится воспринимать понятие справедливости в кибернетической перспективе и будет видеть в ней радикально-перспективную, конструктивную, селективную величину, родственную по своей природе самотворениям жизни? Значение этих рассуждений состоит, как мне кажется, только в их следствиях для самоистолкования феномена просвещения.

Коль скоро просвещение представляет собой своего рода историческое пари относительно реализации разумной субъективности, то общая трансформация понятия субъекта, приведшая к превращению его из морально-правового волевого центра в кибернетический и медиальный феномен, радикально затрагивает и субъекта просвещения. Это немало. Весьма вероятно, что это именно то самое "все" или "ничего", которое ставит на карту философское мышление. Отныне субъект просвещения может конституировать себя не так, как предписывалось правилами аполлонического иллюзионизма (как автономный источник смысла, этоса, логики и истины), но только медиально, кибернетически, эксцентрически и дионисически, то есть как место сенсибильности в регулятивных кругах сил, как точку бодрствования для модуляции безличных антагонизмов, как процесс самоизлечения первичной боли и как самотворящую инстанцию

первичного наслаждения, или, выражаясь поэтически, как око созерцающего самого себя Диониса*.

Под мерками подобных концепций медиальной субъектности моралистический конструктивизм просвещения не может не

* Джоржио Колли в своих афористических медитациях о ситуации западного духа "после Ницше" блестяще сформулировал суть этого прорыва сквозь современный объективистский субъективизм. В одном фрагменте, озаглавленном "Другой Дионис", он пишет: "Символ зеркала, который орфическая традиция приписывает Дионису, придает этому Богу метафизическое значение, не до конца осмысленное Ницше. Когда Бог созерцает себя в зеркале, он видит мир как свой собственный образ. Мир, стало быть, есть видение; его природа — просто познание. Отношение между Дионисом и миром — это отношение между несказанной божественной жизнью и ее рефлексией. Последняя дает не воспроизведение лица, а бесконечное многообразие тварей и небесных тел, чудовищный поток образов и красок; и все это сведено в отражение, в зеркальный образ. Бог не создает мир, мир есть сам Бог как явление. То, что мы принимаем за жизнь, за окружающий мир, есть форма, в которой Дионис смотрит на себя, выражая перед собой себя самого. Орфический символ переносит западную противоположность имманентного и трансцендентного, на которую философами было впустую истрачено столько чернил, в область смешного. Существуют не две вещи, в отношении которых необходимо выяснить, раздельны они или соединены друг с другом, а существует только одна — Бог, мы же — его галлюцинации. К такому толкованию приближается в "Рождении трагедии" и Ницше, хотя и с избытком шопенгауэрианских красок. Впоследствие его зоркий взгляд затуманился из-за упрямой сосредоточенности на имманентном" (*Nach Nietzsche*, Ffm.1980, S.208-209). Правомерно ли здесь говорить о "затуманивании"? Вспомним афоризм из "По ту сторону добра и зла", 150: "Вокруг героя все становится трагедией, вокруг полубога все становится драмой сатиров, а вокруг Бога все становится — как? быть может, 'миром'" (Пер. Н. Н. Полилова). Я не уверен, что было бы справедливо упрекать Ницше в "упрямой сосредоточенности на имманентном". Мне кажется, что его антиплатоновские выпады и объявление войны потустороннему можно понять и иначе: как воинственное музыкальное сопровождение к "великой операции" — интроверсии метафизики. См. об этом так же раздел IV настоящего исследования.

показаться наивным. Если же он сопровождается еще и видением мирового господства морали, его наивность обращается истерией — зачатием демонов в воздухе, импотентным самооплодотворением аполлонической иллюзии. В своей критике морали Ницше демонстрирует нам некий минимум той второй рефлексии, без которой просвещение действительно было бы всего лишь природным иллюзионизмом. Мораль без морали, однако, немыслима вне эстетического отношения к необходимой иллюзии: "Если бы мы могли помыслить себе, что вочеловечивается диссонанс, — но что иное есть человек? — так этот диссонанс, чтобы только жить, нуждался бы в великолепной иллюзии, которая словно покрывало красоты опустилась бы на все его существо" ("Рождение трагедии", 25).

Аполлонический покров двуприроден: наряду с эстетическим моральное в не меньшей степени является его сущностной характеристикой. Нить аполлонической ткани плетет тот самый обворожительный из всех самообманов, который Просвещением был обозначен как автономия субъекта. Человек по своей моральной экологии есть элемент страдающей, мечтающей, конструирующей и оценивающей природы. Дабы выносить самого себя, ему жизненно необходима иллюзия свободы от "только страдающей" природности.

Это далеко не благодушные рассуждения. Из них следует, в частности, что ницшевское учение об эстетическом оправдании жизни — отнюдь не программа вседозволенности, а серьезнейшая (и возможно, уникальная по своей перспективности) попытка осмыслить моральную ситуацию современности, не поддаваясь новому, более высокому обману — обману Новой Морали. Серьезность такой попытки дополняет бесстрашие нападе-

ния на современный абстрактный субъективизм. В проекте Ницше начинают просвечивать начала возвращения к плотскому основанию справедливости, сравнимому с возвращением к телесному основанию мышления, о котором мы уже говорили выше. В обоих случаях истина говорит "снизу" — не как идея в поисках тела, а как разумная плоть, которая почтительно, строго перспективно, "строя", "отбирая", "уничтожая", возгоняет себя к духу, языку и справедливости.* Однако признание того, что истина не падает с неба, а раскрывается нам навстречу в драматическом разоблачении доселе скрытых земных реальностей, составляет принципиальную установку подлинной современности, независимо от ее конкретной идиоматики: будь то идиоматика сциентизма, неокосмологии, глубинной психологии, марксистской трудовой антропологии или фундаментальной антропологии. В шифрах телесности провозглашает себя *дионисический материализм*, по отношению к которому материализм "диалектический" — всего лишь грубая карикатура.

Этими последними замечаниями мы завершаем чтение "Рождения трагедии" как эстетической теории с культурфилософской подсветкой. В заключение я попытаюсь перенести ницшевский проект в такой контекст, где его книга о трагедии получит более масштабный профиль с точки зрения истории истины.

В самом деле, создается впечатление, что Ницше с большей частью своих произведений принадлежит необозримой, по своему охвату планетарной истории прихода к языку и самомобилизации *фюсиса*, а стало быть тому явлению, по отношению к которому я употребил столь же убедительное, сколь и недостаточ-

* Martin Heidegger, *Nietzsche*, Bd.I, S.639 ff.

ное выражение "дионисический материализм". Рассуждения о материализме в нашу эпоху вообще всегда рискуют получить горячую поддержку со стороны самого брутального субъективизма и самых циничных форм объективирующего мышления. Тем не менее следует помнить, что по своей природе материалистическая конфессия не могла не искать примирения с материей как неиным духа. Материализм страстно стремился опосредовать метафизику, горестно зависшую над своим телесным основанием, и тем самым вернуть домой логические призраки. Современный материализм — задуманный как квази-матриархатное возвращение идеализма на землю — почти всегда утверждал себя в качестве мыслительной формы ультимативного насилия и абсолютного господства; и мне кажется, что с этим сопряжена скорее отчаянная, нежели наивная вера в исторический потенциал современности и ее способность к саморегуляции, очередное заклинание феномена современности так сказать "снизу": на сей раз в духе дионисического материализма и медиального мировосприятия.

Как бы то ни было, по отношению к многочисленным проектам "ретроспективного упорядочивания", "окукливания" и "возвращения к дикости" это направление мысли имеет большую силу воздействия, более последовательную структуру и больший потенциал универсальности. Это мышление понимает себя как материалистическое и дионисическое, поскольку может верить в то, что оно есть медиум уникальной, событийной драматической универсальности. Оно знает о своей приобщенности планетарному магнетизму телесной открытости мира, который говорит нам: всякое снятие границ субъективности, которое не превращается в супер-эгоистическое плетение словес, выливается в

кружение по орбите, наглядно показывающее нам границы полей нашей действенности. В этих не знающих границ, но в то же время конечных кружениях космонавтического и психонавтического разума свободы современности впервые обретают свой хрупкий смысл. Космонавтический разум имеет дело с нашей планетой как с источником и основой мирового взаимодействия, мирового процесса обмена, мировой коммуникации и мировой экологии, а в кризисную эпоху — мировой войны. Психонавтический разум, со своей стороны, вопрошает индивида о том, способен ли он выносить мировое гражданство, полученное им от рождения. Суммируем сказанное: я убежден, что психологии, растущие и множащиеся на европейской почве уже два столетия, образуют стержень просвещения в подлинном смысле слова; это символический движок психонавтического разума, то есть той формы самоосмысления, которая из последних глубин субъективности говорит о нашей обреченности на универсальность. В явлении дионисического материализма индивидуальной психике предстоит столкнуться с прибытием постоянно расширяющейся и утончающейся взаимосвязи "мира". Ей необходимо будет научиться освобождать безостановочное разоблачение мира миров от его изначальной невыносимости и претворять ее в выносимое; научиться принимать как глубоко внутреннее то "слишком многое", что "прибывает" извне, дабы своей внутренней открытостью миру соответствовать внешнему раскрытию миров. Дионис — покровитель экстазов научения. Фундаментальный вопрос современных психологий, призванных вдохнуть жизнь в дионисии активного материализма, сделав их внутренними, звучит, стало быть, так: каким образом индивиды, отмеченные региональностью, конечностью и страхом смерти,

могут выносить планетарное измерение своего существования? В хайдеггерианской формулировке: как конечное *Dasein* может выносить свою заброшенность в неизбывную универсальность?

Нет ничего сложнее ответа на эти вопросы. Но что поделаешь, если прибытие грядущего бога сегодня происходит именно в дионисиях сложности. Тот, для кого всемирное время современности есть время его собственного бытия, обязан как никогда хорошо ориентироваться в запутанных историях.

Недавно я предпринял попытку вытянуть из хитросплетений современности одну из нитей, скрутив ее в виде философского повествования. Передо мной стояла задача доказать, что глубинно-психологическое взаимоопосредование плоти и мира стало для современных индивидов обязательным еще *до* проектов Ницше, Юнга и Фрейда, что решающий момент возникновения бессознательного относится к эпохе, предшествовавшей Французской революции.* Бессознательное — общее наименование истоков субъективности. То, что старше ее. Бессознательное — то, к чему обращают субъективность ее современные (читай: пост-

* Наступление постметафизической ситуации отмечено не только сумерками идолов монархии в период Французской революции; не только возникновением абстрактного атеизма или наивного сенсуализма и материализма в английской и французской мысли XVIII столетия. Гораздо более значимый маркер истории постметафи-зического мышления и дионисийского материализма (всегда явля-ющегося соединением материализма драматического, герметического и физиогномического) - это рождение современной глубинной философии в форме месмеризма, «животного магнетизма», искус-ственного и гипнотизма (около 1870 г.). Пикантное сосуществование этих углублений в субъективность с социалокультизмом раннесоци-алистического типа еще не получило адекватной оценки в истории идей. См.:Peter Sloterdijk, *Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785*, F./M.1985.

религиозные) ретроспективные конструкты. Плоть и драма суть материальные основания нового ретроспективного сознания. Плоть и драма — примеры того, как оковы субъективности падают, когда субъект *volens nolens* отдается мировой взаимосвязи, которой бессознательно он уже давно принадлежал и от которой ему все равно не удалось бы уйти. Всякое внутреннее глубоко телесно вплетено в магнетизм всеобщего.

Принято говорить о трех фундаментальных революциях XIX века: политизации пролетариата, захвате культурного дискурса женщинами и открытии бессознательного.

Не резонно ли предположить, что во всех трех движениях мы имеем дело с феноменом, обозначенным нами как донисический или драматический материализм? Не шла ли всякий раз речь о навязывании воплощенных и множественных истин, которые благодаря революционно-освободительным преобразованиям технической цивилизации смогли развить принципиально новую экологию самовыражения?

Мне думается, что ницшевскую идею справедливости нельзя должным образом понять, если рассматривать его творчество и его личность в отрыве от этих движений. Попытки объяснить ницшевский импульс исключительно через аналогию с характерными для бессмысленно производящего "вперед себя" позднего капитализма тенденциями имморалистического устранения всех и всяческих сдерживаний, были бы неоправданным редуцированием (хотя поздний капитализм действительно демонстрирует все признаки активного нигилизма с его "строящими", "отбирающими", "уничтожающими" ценностными определениями). Гораздо более оправданным применительно к Ницше было

бы попытаться увидеть его творчество как игру в сумерках — в сумерках идолов метафизики и в условиях крушения идеалистических систем. Эта игра — часть процесса появления на свет ("выныривания") ранее исключенных телесных и драматических факторов. Из ущемленности, затененности и культурного забвения эти тела, слишком долго эксплуатировавшиеся в качестве машин воплощения, рвутся на свет. Они используют современные механизмы освобождения, оправдания и символизации для подготовки новой интервенции "нижнего" — "нового присутствия" — "базиса", который лукаво и привычно делает вид, будто желает чего-то определенного, будто он борется за свое место под солнцем субъективностей, тогда как в сущности он ищет всего лишь возможности вновь стать эстетическим и вступить в стадию абсолютного самопредставления.

Однако поскольку пролетарское и феминистское из этих базисных движений слишком легко попадают в ловушки субъективностей, расставляемые современным абстрактным индивидуализмом, то наиболее перспективно — движение, связанное с появлением бессознательного, — даже в его извращениях Я-психологией и терапевтократическом отчуждении. Глубинные психологии, которые на протяжении двух столетий определяли физиогномический облик интеллектуальной Европы, составляют главную движущую силу истории, обозначенной нами в качестве дионисически-материалистической. Они несут в себе важнейший интеллектуальный потенциал Просвещения, не сводимого исключительно к инструментальным и стратегическим его аспектам. Только они способны по-настоящему осмыслить реальность драмы в условиях современности. Там, где они сохраняют верность первоначальному импульсу, они отвергают сознательную

пассивность рационализма и отказываются от сотрудничества с абстрактным индивидуализмом, представляющим собой всего лишь психически-правовую форму, в которой эксплуатирующая природу теоретическо-моралистическая субъективность желает утвердить свое мировое господство. Глубинные психологии — это, так сказать, мыслящее сердце современности, которое должно биться на протяжении эпохальной истории просветления *фюсиса*, чтобы не всем телам было суждено окаменеть в виде тотально засубъективизированных боевых машин и холодно-сознающих носителей права. Это сердце мыслит в центре дионисической страсти — в воспоминании об экологии страдания, к которой принадлежат также разум освобождения и конструкция выносимостей. Это живая память, которую хранит в себе история цивилизационных ранений наряду со всем тем, что вынуждено было развиваться в направлении ожесточения и омрачения, чтобы мог быть установлен уровень вооруженности интеллекта и забронированности плоти, необходимый для господства.

Все это, признаюсь, звучит несколько неясно, для того чтобы удовлетворить потребность в понимании, если уже заранее и из собственного опыта не знаешь, что может здесь иметься в виду. Не забавляется ли случаем автор (по примеру новых французских мыслителей), культивируя неясность как своего рода искусство? Или все же можно с достоверностью утверждать, что дымка неясности, окутывающая наши рассуждения по поводу глубинно-психологической формы познания, не должна восприниматься читателем как произвольный литературный довесок, что она есть способ показать то, как дана нам "вещь сама по себе"? Каким же образом мышление, задающееся вопросом о своих границах, может вынести осознание того, что отнюдь не все оно

способно сделать для себя прозрачным? С признанием того факта, что рациональный мир имеет а-рациональный задник и что сущностным условием развертывания транспарентности является стоящий за ней массив не-транспарентного, Просвещение оставляет позади стадию инфантилизма, сквозной просматриваемости вещей и достигает уровня зрелого критического разума. Слова Мерло-Понти о философе — что тот несет с собой тень, "которая значит нечто большее, чем просто фактическое отсутствие будущего света", — относятся и к Просвещению в целом.

Что же это все означает? Легче, впрочем, сказать, чего это не означает. Это не означает, например, того, что следует нечто немедленно предпринять с целью глубинно-психологического просвещения общества. Это не означает, что интуицию о драматически-телесной структуре субъективности мы непременно должны как-то использовать — скажем, превратить ее в психотерапию в духе производства дионисических и в то же время социально-ответственных индивидов. Это не означает также, что после столетий организованных эгоизмов пришло время энергично переключиться на любовно-понимающее взаимодействие. При этом мы не имеем ничего против любовно-понимающего взаимодействия, психотерапии или духа предпринимательства. Что действительно отрицается — или, по крайней мере, прерывается и придерживается в своей нудительности, — это неизбежно ложные рефлексы, ориентирующие наше поведение на предприятие, действие и переключение. Эти рефлексы, опирающиеся на миф практики, составляют предпосылку идеологии "engagement" и проблемно-ориентированного поведения современного индивида.

Никакой другой феномен не демонстрирует это столь наглядно, как драматическое сердце современного разума — выраже-

ние, выбранное нами для обозначения глубинных психологий. Глубинно-психологические процессы (в терминологии Ницше: драма, трагедия, событие) уже по своему наличному типу суть именно то, что лежит вне сферы производства и предприятия. Это онтологическая матрица того, что в силу специфичности своего бытия не может быть нами осуществлено, достигнуто или произведено посредством системы методов. На фоне господствующего распорядительного рационализма они вздымаются монументом нераспорядимости наивысшим. Наивысшим всегда остается то, что происходит или не происходит за пределами операционально действующих субъективностей: страстная любовь, спонтанное воспоминание, ставшая событием интуиция, чистый успех, счастливая синхронность, проясняющая ситуацию неудача, своевременный разрыв, прорыв перво-боли. Все это очерчивает область, в которой воля не может того, чего она волит. Не стоит впрочем забывать о том, что и глубинно-психологическое сознание почти беззащитно против искушения самому утвердиться в форме технической практики и подать руку терапевтократическому социал-активизму.

Здесь напоминание о ницшевской теории драмы может еще раз сослужить нам хорошую службу. С самого начала — еще задолго до того, как пуститься по следам воли к власти как универсальной формулы нигилистического активизма, — Ницше знал, что никакая трагедия невозможна там, где действие ведут субъекты, ориентированные только на калькуляцию; индивидуальное шоу означает конец театра (вспомним ницшевскую критику Еврипида). Подлинная, неотвратимая драма развертывается тогда, когда индивид — не тот, кто действует на свой страх и риск, но тот, кто проницаем для события, которое по своему происхож-

дению старше, чем индивидуальное самосознание. Подлинная драма осуществляет себя как дионисическая страсть *фюсиса*, событийно вспоминающая свою индивидуацию, свою "участь" и свое "будущее". Таким образом, драма по сути есть психодрама, а психодрама, со своей стороны, есть единство воспоминания и события, познания и участи. Поэтому, хотя современная организация познания имеет тенденцию сводить проблему Просвещения к вопросу распоряжения информацией, Просвещение остается неразрывно связано с драмой. Однако познание — это событие событий и судьба всех судеб. Всякий раз это психонавтический процесс, сматывающий ариаднову нить ужасной истины. Вспомним: искание героя, этого завоевателя и страстотерпца познания, начинается как бегство от ужасной истины; бегство может стать открытием, если приведет к сознательному признанию истины совершающейся и совершающей. Субъект в своем путешествии души — это небожественный нетерпимец, взыскующий божественного терпения (что в ином выражении означает всего лишь дионисическое единство жизни в соединении наслаждения, боли и познания). Дионисическая мудрость не учит освобождению от страданий, не верит в то, что путь наверх ведет к избавлению. Зато она помогает обрести позицию, которая позволяет по меньшей мере не страдать от страдания.

Следует ли из этого, что трагическая терапия в ницшевском смысле — путеводный образ просвещенного Просвещения? Что она — модель для тех откровений, которых нельзя вызвать никакой процедурой и перед которыми бессилен любой метод? Можно было бы не колеблясь ни минуты ответить на эти вопросы утвердительно, если бы зараженный активизмом дух времени не интерпретировал признание трагической терапии как практичес-

кую позицию. Поэтому второе, более высокое Просвещение должно начинаться с колебания; просвещенное колебание — это искра медитации и эпического терпения, имеющего к психонавтическому приключению гораздо большее отношение, чем то представляется на первый взгляд. Психоанализ в подлинном смысле может состояться только тогда, когда субъект отходит в сторону, чтобы его история, его драма могла рассказать себя. Под психоанализом мы имеем в виду, конечно же, не скомпрометированный фрейдовский проект, а совокупность психонавтик, то есть глубинно-психологических явлений Просвещения, которые в пространстве между эстетикой, терапией и дионисической рефлексией вот уже почти два столетия отвечают за пострелигиозное углубление понятия субъекта. Высокая оценка роли глубинно-психологической драматургии отнюдь не означает, что мы льем воду на мельницу терапевтического акционизма. Психонавтические феномены современности не связаны никаким руководством к действию, их процесс сам по себе достаточно событиен.

Во всяком случае, не так много примеров столь же суггестивных моделей, которые в качестве условия познания и Просвещения ставили бы во главу угла не разумное действие, а разумное позволение происходящему происходить. Кто из собственного опыта знает, что "означает" такая формулировка, очевидно сможет понять, что в действительности поставлено на карту в этих рассуждениях об отношении активного действия и позволения. Речь идет не больше не меньше, как об осмыслении распределенности разума между двумя полюсами: полюсом "субъекта" и полюсом "процесса". Это как раз и есть то, что следует иметь в виду, говоря о "постметафизическом процессе обучения". Терапевтическая драма на уровне мировой цивилизации, драма, ко-

торая играет самое себя, которую никто не организует, для которой не существует никаких предписаний, — эта драма могла бы стать процессом обучения, способным исчерпать воинственный потенциал активного нигилизма с его ценностными полаганиями, созидательными мероприятиями, планированием и уничтожением. Вероятно и Хайдеггер косвенным образом намекал на нечто подобное, когда цитировал Гёльдерлина: "но где живет опасность, там растет спасенье". Планетарная терапия, осуществляющаяся без подчинения новому центральному субъекту, представляется единственным, что может положить конец гонке вооружений субъективностей — причем не извне, а изнутри, то есть самими субъективностями. Всякое действие в этой сфере (даже так называемые "меры по укреплению доверия", похоже, перекочевавшие к нам непосредственно из вокабуляра Мефистофеля) должно в конечном счете оказаться действием-продолжением, и то, что все великие бездны настоящего, как и раньше, лежат на одной прямой продолжения, знают, между прочим, даже дети. Действительно ли имя осаживающей терапии (это слово приобретает здесь фатальный оттенок) при всех обстоятельствах только одно — *катастрофа*, — вот главный вопрос нашего времени, когда оно пытается схватить себя в мысли. Толпе же мелких бесов, для которых это не вопрос, а скорее надежда, оставим их несчастное злорадство.

Наше чтение ницшевской книги о трагедии выливается в своего рода введение в дионисическое обучение, которое может быть названо также и терапией, психонавтикой или психодрамой или даже политикой, если понимать политику сообразно ее ночному понятию, о котором мы говорили выше. Дионисическое обуче-

ние означает высверкивание интуиции на вершине опасности, познание на лезвии бритвы; это обозначение мышления на той сцене, с которой невозможно бежать, ибо она есть сама действительность. Жизнь — это ловушка, являющаяся сценой, и сцена, являющаяся ловушкой.

Однако именно в дионисическом обучении необходимы аполлонические меры предосторожности. Драматические импульсы актера нельзя переводить из эстетического в политическое непосредственно; в этом отношении предупреждения Беньямина сохраняют свою силу и сегодня. Вначале эти импульсы должны пройти аполлоническое опосредование, регулирующее политическую экологию страдания. В современных условиях активное политическое действие может слишком быстро соскользнуть от импульсивности к фашизму.

Скажем так: при низвержении из материнской утробы в поздний капитализм боль индивидуации накапливается. Ответственность за это нельзя возлагать на поздний капитализм как таковой, сколь бы легко этот обвинительный рефлекс ни возникал и сколь бы велико ни было число дискурсов, которые подсказывали бы нам, инстинктивно ищущим виновного, где его найти. Чтобы эта боль, имеющая отношение не к общественной формации, а к жизненному циклу, могла быть проработана на субполитическом уровне, нужна самосознающая антиполитическая терапия — не для деполитизации индивидов, а для деневротизации политики, для защиты политического от психодинамических движений и дионисических коротких замыканий.* Под

* Я, правда, считаю, что мы живем в эпоху сверхполитизации и что деполитизацию общества при поисках некоторого *минимума политичес-*

терапией следует понимать, разумеется, не только развитие психологизирующих субкультур, но и всю совокупность техник, обычаев и игр, составляющую радостно-страдательную экологию социальной жизни — все пути сознательной жизни и все линии психонавтики. Если среди них, наряду с традиционными терапевтическими подходами, сегодня становится все больше и больше мифологических, поэтических, шаманистических и неорелигиозных линий, то это не означает — по крайней мере, в функциональном аспекте, — что имеет место осквернение современности новым иррационализмом. Напротив, это свидетельствует о благотворном снятии с политики подозрения в том, что она может быть непосредственно ответственной за самотворения и индивидуационные страдания человеческой жизни.

В новом множестве психонавтики заявляет о себе более зрелое понимание распределения ответственности. Бедствие человека — это не столько его страдания, сколько неспособность самому быть за них виноватым, *неспособность желать этой виновности.* Воля быть виноватым — словно психонавтический вариант *amor fati* — означает не нарциссический гибрид и не мазохистическую покорность судьбе, а мужественное и спокойное приятие своей жизни в ее реальности и потенции. Тот, кто желает сам быть виноватым, перестает искать виновных. Он отказывается от того, чтобы су-

кого можно было бы записать в графу «доход». Выражение «антиполитическое» я позаимствовал у венгерского писателя Дьердя Конрада, который понимает под этим нечто вроде свободного от государства пространства, морально-культурной автономии общества.Что могла бы означать антиполитика в западно-европейской ситуации, я в общих чертах обрисовал в своей речи в: *Taugennichts kehrt heim oder das Ende eines Alibis - Auch eine Theorie vom Ende der Kunst*, in: *Ende der Kunst*, München 1985, S.108-136.

ществовать теоретически, ища себе обоснование в отсутствующих истоках и воображаемых причинах. В драме он сам становится героем знания — страдающим пациентом истины. Если индивид приобщается к просвещению именно такого рода, оно выливается в дионисическую автономию; эта последняя настолько же далека от автономии субъекта, присущей идеалистической современности, насколько далеки друг от друга воплощенная экзистенция и иллюзии "преодоления" экзистенции.

Дионисическая терапия, зародившаяся на европейской почве и за два последних столетия приобретшая планетарный масштаб, несет в себе вызов господствующим формам псевдо-просвещения, отличительной чертой которых является непрерывный поиск причин и вообще "виновников". В конечном итоге адепты псевдо-просвещения, влекомые мечтой стать субъектом или богом, утверждают себя на месте "виновника" в качестве его идеального преемника. Разве удивительно, что в ходе такого псевдо-просвещения счет страданий человека и природы растет просто катастрофическими темпами?

Кто чувствует всю тлетворность разнузданного псевдо-просвещения, должен признать, что Ницше — несмотря на свои непредсказуемые колебания от одного к другому и злобный тон — учит не тому, что противоположно просвещению. Среди великих мыслителей современности он единственный настаивал на том, чтобы понимать просвещение как мышление-приключение на грани боли. Теперь, спустя почти столетие со дня его смерти Ницше наконец можно читать так, как он того заслуживает — как одного из тех, кто из глубин своего дионисического самосознания поднимает голос против всемирного заговора активной

инертности, чтобы поведать другим об одиночестве и о "тяжелом, тяжелом счастье" нелюбимого животного, говорящего: Я. И он со всей своей безнадежной суровостью и печальной борьбой за обособление тоже может быть прочитан как тот, в ком нежная эмпирия плоти желала вновь научиться говорить. С его пафосом речи, чувством звука и интеллектуальной страстностью он не так уж далек от "актов взаимной бережности" (воспользуемся здесь прелестным выражением Юргена Хабермаса), посредством которых его наследники, если в коммуникации им хоть немного повезет, могли повернуть свою жизнь к лучшему. Бесполезно спрашивать себя, что сталось бы с Ницше, если бы он смотал до конца нить Ариадны, ведущую к Ней — хозяйке лабиринта. Его сцена с самого начала конструировалась как лабиринт, из которого нет выхода в другое. Однако в своем драматическом выходе из себя глазами всех и никого он переворошил, обшарил, довел до предела и завершил целую ценностную вселенную, целую цивилизацию, целую эпоху. Нам, его наследникам, легче. Мы уже предостережены о трех смертных грехах сознания, каковыми являются идеализм, материализм и *ressentiment*.

Однако ничто так не способствовало будущей актуальности Ницше, как опровержение им его собственной идеи о воли к власти. Вся его жизнь есть это опровержение, свидетельство возбуждающей хрупкости, обращенной к нам, подобно едва замаскированаой душе ужасной истины. Когда он ранен, когда ему грозит опасность, когда его творческие возможности раскрываются с максимальной полнотой — он словно бы с нами. Когда ледяные богатства живьем погребают его, это служит предупреждением судьбы всех более поздних индивидуальностей. Когда он откровенно оптимистично шагает над безднами — он показыва-

ет, что значит сегодня быть современным. Когда мировому порядку, грозящему его раздавить, он говорит "да", чтобы иметь место сказать "да" себе самому, Ницше — свидетель счастья тех, кто лишен надежды.

Борис Гройс
Дионис на берегах Рейна

Есть книги, которые приносят их авторам немедленный и столь безусловный успех, что авторы эти сразу и навсегда перемещаются в пространство литературной классики и приобретают на всю остальную жизнь свободу писать, не особенно обращая внимание на реакцию критики. Эта внутренняя свобода чувствуется читателем — и дополнительно соблазняет его, окончательно делая автора культурно неуязвимым. В современной Германии таким автором является Петер Слотердайк. Его "Критика цинического разума" (1983) раз и навсегда сделала его, как сейчас принято говорить, культовым автором. Почему некоторые книги оказываются столь обаятельными для читателя, определить трудно. Но, как известно, время их появления играет при этом большую, если не решающую роль.

После второй мировой войны в Германии воцарился дух философского рационализма. Считалось, что население страны должно быть перевоспитано в духе моральной ответственности, демократической политики, уважения к ценностям либерализма и веры в разум — после того как взрыв политического иррационализма привел нацию к катастрофе. От человека требовалось стать субъектом мотивированного и морально оправданного действия — и для этого поставить свои иррациональные, неиспол-

нимые и разрушительные желания под строгий контроль. Этот идеал разделялся и справа, и слева — различия сводились лишь к его частным интерпретациям. Поэтому "Критика цинического разума" при ее появлении произвела в Германии эффект разорвавшейся бомбы. Требования разума и морали предстали в книге средствами цинической манипуляции индивидуумом со стороны государства и общества, средством подавления индивидуальной жизни. Ответом на эту циническую манипуляцию не могла стать новая апелляция к морали и разуму, так как такая апелляция с самого начала означала отказ индивидуума от его непосредственных желаний в пользу общественно приемлемого. Цинизму разума и морали Слотердайк противопоставил античный кинизм, понятый как практика поведения, нарушающая все привычные условности. В кинизме тело, а не разум философа выступает источником и в тоже время орудием философствования. Кинизм, по мнению Слотердайка, является адекватным ответом индивидуальной жизни на попытку ее дисциплинировать и подчинить разуму — ответом, который не утерял со временем своей актуальности.

Слотердайк обладает необычайным даром философской речи, который непосредственно очаровывает читателя. Кроме того, Слотердайку свойственно очень точное ощущение времени, так что его тексты кажутся рожденными непосредственно из пены дней — кинически нагими, лишенными привычных философских покровов. Впечатление это, разумеется, обманчиво. Тексты Слотердайка свидетельствуют прежде всего о его обширной философской начитанности. В "Критике цинического разума" легко узнаются многие фигуры немецкой мысли XX века — прежде всего "диалектика просвещения", как она была описана Адорно

и Хоркхаймером. Впрочем, Слотердайк отнюдь не скрывает своей любви к немецкой эссеистике веймарского периода, нашедшей себе частичное продолжение после войны. Но не меньшее значение имела для Слотердайка атмосфера 60-х годов — с антиавторитарным бунтом во имя прав индивидуума, понятых не политически, а гедонистически. Освобождение желания от дисциплины разума, жизнь тела и открытие подсознания были главными темами тогдашней культуры, но, пожалуй, только во Франции они стали также темами философии. В Германии новая французская философия — от Фуко до Деррида — была встречена философским истеблишментом особенно враждебно. Послевоенная немецкая культура ассоциировала с "требованием невозможного" не поэзию Рембо, а политику Гитлера. Отсюда и различие в реакции на это требование между французской и немецкой философской общественностью. Немецкая философия, прежде всего в лице Юргена Хабермаса, увидела в новой французской философии угрозу своей многолетней работе по воспитанию и укреплению субъекта моральной ответственности и разумной политики — работе, в которой послевоенная немецкая интеллигенция видела основной смысл своей деятельности. Признание за человеком права на желания по ту сторону разумного контроля казалось возвратом к фашизму.

Поэтому в Германии французская философия 70-х годов была воспринята вначале как правая философия, как реабилитация всего того, что подвергалось после войны либерально-демократической цензуре, хотя сама по себе эта философия позиционировала себя, скорее, слева. Во Франции аполлоническая воля к позитивной истине, к четко очерченным культурным формам, однозначно проведенным границам, а также к основанным на

разуме закону, порядку и контролю была признана элитарной, тоталитарной, осуществляющей насилие с целью поддержания статус-кво, репрессирующей неразумного и неконтролируемого Другого — и в качестве таковой подвергалась тысячекратной критике в ее самых разнообразных вариантах. Вся история разума, закона и субъекта знания была понятна как история репрессивного насилия во имя аполлонического идеала порядка. Критика этого репрессивного порядка проводилась — в полном соответствии со сформулированным Ницше дуализмом — во имя другой, дионисийской, экстатической истины.

Дуализм аполлонического и дионисийского, описанный Ницше, возникает, очевидным образом, в результате распада единого философского проекта, состоящего в осмыслении и одновременно преодолении конечности, ограниченности человека. Традиционная философия — вплоть до Гегеля — полагала, как известно, что человек может возвыситься над своей ограниченностью и достичь универсального благодаря разуму, духу, закону. Но если принять вместе с Ницше, что дух и разум умерли, а человек есть только больное животное, то единственным способом преодолеть границы индивидуального существования становится чисто телесный экстаз — дионисийское разрушение собственной телесной формы, слияние с телесной универсальностью мира, отказ от разума, потерявшего свою универсальность, выход в безумие. Естественно, что философия, традиционно имеющая своей целью соединить человека с универсальным, выбирает безумие дионисийской истины в тот момент, когда ей представляется, что аполлонический разум изолирует человека посредством навязанной ему извне формы. Симметрия между аполлоническим и дионисийским оказывается иллюзорной: философия выбирает дионисийское.

Впрочем, благодаря дискурсу деконструкции, как он практикуется Деррида, довольно скоро стало ясно, что сам по себе этот выбор, предполагающий ясное различение между разумом и безумием, законом и трансгрессией, формой и бесформенностью и т.д., достаточно проблематичен, поскольку предполагает возможность отчетливого отличения аполлонического от дионисийского, т.е. на деле предполагает подчинение дионисийского аполлоническому, введение дионисийского в рамки аполлонического — поскольку именно аполлоническое начало отвечает за отчетливо проведенные границы. Таким образом, если полностью признать мощь дионисийского, то субъективный выбор в пользу дионисийского оказывается невозможным. Само дионисийское делает этот выбор невозможным, поскольку деконструирует границу, отделяющую дионисийское от аполлонического. В результате дионисийская истина оказывается недостижимой и желание обладать ею — неудовлетворенным.

Человек имеет дело только с симулякрами дионисийской истины — с ее знаками, призраками и аллегориями — но не с самой истиной. Дионисийская истина подобна призраку, постоянно "посещает" человека и тем подрывает аполлонический статус-кво, но не может его разрушить, поскольку не является его альтернативой. И все же этот призрак дионисийской истины устанавливает между людьми новое равенство — равноудаленность всех от дионисийской истины, от исполнения желаний. Эта совместная удаленность от истины, совместная обреченность на симулякры и соответствующая скромность претензий образуют новую идеологию современной демократии — демократии после победы деконструкции. Философ оказывается ничем не лучше других людей — нисколько не ближе их к истине, столь же

удаленным от очевидности, столь же неспособным к саморефлексии. Поэтому с философа снимается обязанность воспитывать и вести других к истине, делая их тем самым способными к рациональному этическому и политическому выбору. Скорее, философ должен признать, что он такая же жертва языка и поэтому находится на той же дистанции от истины, как и все другие люди — именно такое признание ведет теперь его самого к демократии. Демократия не есть более собирание людей в истине, но, напротив, готовность их согласиться с отделенностью, дистанцией, дифференцией — от истины и друг от друга. Именно те, кто претендует на исключительную компетенцию в делах мысли, т.е. претендуют на истину, представляют собой теперь наибольшую опасность для общества — и должны быть срочно деконструированы. При этом сама деконструкция не есть активное, индивидуальное дело философа, но лишь демонстрация мощи и действия дионисийского начала в самом языке. Философу достаточно обратить внимание на то, как язык истины деконструирует сам себя — и испытать при этом чувство сдержанного и печального удовлетворения. Это удовлетворение напоминает известный советский анекдот о рабочем, который радуется новой западной машине только после того, как она наконец сломалась. Можно сказать, что Запад учел этот спрос и стал поставлять свои интеллектуальные машины, с самого начала прилагая к ним инструкции, объясняющие методы их оптимальной поломки.

"Мыслитель на сцене" был написан Слотердайком после того, как "Критика цинического разума" уже подверглась достаточно ожесточенной критике в немецкой публицистике — и в то же время уже получила несомненный литературный успех. Поэтому

книга эта, хотя и будучи формально посвящена первой книге Ницше, реагирует, в первую очередь, на собственную ситуацию автора, довольного успехом своей книги, несмотря на то что ученые коллеги приняли ее в штыки. В большой степени "Мыслитель на сцене" представляет собой ответ критикам "Критики цинического разума" — самоидетификация автора с фигурой Ницше так же несомненна, как и стремление дистанцироваться от традиции академического ницшеанства. При этом Слотердайк использует в этой своей книге многие фигуры новой французской философии, кратко охарактеризованные мною выше и отсутствующие, кстати сказать, в "Критике".

Читатель быстро обнаруживает эти уже знакомые ему фигуры: недоступность дионисийской истины, подмену ее симулякрами по формуле "действительность вместо действительности", похвалу дистанции и дифференции, протест против собирания народа воедино в "социалистической вульвократии", влюбленность в знаки и формы, предпочтение внешнего внутреннему и т.д. Однако бросается в глаза, что автор далек от демократического идеала и от самоиндентификации с большинством. Отказ от воли к истине диктуется более не пассивной капитуляцией перед амбивалентностью дионисийского, которая объединяет судьбу философа с судьбой большинства, а элитарным стремлением отделиться от других, от многих. Отличие в тоне от соответствующих французских авторов связано с важным различием в психологических предпосылках. Деконструкция и родственные ей философские движения исходят из того, что человек — особенно если этот человек философ — искренне стремится к истине, к универсальности, к преодолению своих границ и только потому не может реализовать этого стремле-

ния, что миражи истины порождены языком, письмом, кодами культуры, так что человек завязает в песках языка на своем пути к истине. Капитуляция перед симулякром для философа всегда есть поражение, даже если с этим поражением и следует смириться.

Для Слотердайка речь идет при этом, напротив, об успехе философии, так как он полагает, что Ницше открыл цель философствования как уклонение от истины, избегание истины. Деррида говорит о *фаллогоцентризме* традиционной философии, демонстрирующем единство эротического желания и воли к истине. Обладание истиной для Деррида есть прекрасное эротическое обещание — хотя и невыполнимое. Слотердайк рассматривает обладание истиной, напротив, как ужасное несчастье — и приписывает Ницше это открытие. Современная философская элита занята, по мнению Слотердайка, именно избеганием истины, поскольку она знает, что истина возможна только как дионисийская истина, что она ужасна, что от нее сходят с ума. В этом знании и в способности избежать истины как раз и состоит истинное Просвещение, так что Ницше оказывается истинным просветителем для народа, который еще не понял, что от истины следует держаться подальше.

Фигура избегания истины, уклонения от истины, цензуры на истину является, разумеется, в первую очередь психоаналитической — даже если и можно с полным правом утверждать, что эта фигура была первоначально описана Ницше. При этом у Фрейда эта цензура имеет моральный характер и хотя бы поэтому не является изначальной: после отмены морали правда жизни, как кажется , никого особенно не шокирует. Но для Слотердайка ужас и непереносимость истины разрушают не только мораль, но и

организм, витальные силы индивидуума. Истина непереносима не морально, а биологически, органически. Истина соединяет человека с миром — и поэтому она разрушает границы индивидуального тела, сохранение которых является единственной гарантией человеческого существования. Французская философия, признав иллюзорность субъекта, апеллирует к безличному, анонимному, языковому, интертекстуальному, в котором индивидуальное исчезает — хотя дифференция и остается. Для деконструкции истина предстает индивидуальной мечтой, а ее недостижимость — всеобщей судьбой. Слотердайк, напротив, настаивает на субъекте по ту сторону субъективности — на единичной, индивидуальной жизни, которая знает себя как раз благодаря непосредственно данному ей страху за свое существование, т.е. страху перед истиной. Эта индивидуальная жизнь заинтересована не в индивидуально постигаемой истине, а в индивидуальном избегании истины.

Именно индивидуальная жизнь является для Слотердайка носителем философии. Ужас перед дионисийской истиной порождает спасительные аполлонические иллюзии, порождает мир симулякров, эрзац-мир. Но и сама философия есть не что иное как эрзац дионисийского ужаса — пародия на дионисийство, неотличимая от самого дионисийства. Миссия пост-ницшеанской философии состоит в том, чтобы пугать людей истиной, отпугивать, уводить их от истины — с терапевтической целью спасения их от истины. Философия есть дионисийское пугало, неотличимое от самого Диониса. И при этом нельзя с определенностью сказать, насколько эта миссия демократична. С одной стороны, она обращена ко всем. Но, с другой стороны, потребность в ней испытывают только особо нервные, особо напуганные, осо-

бо редкие натуры. Относительно же широких масс народа, трудно сказать, чем их можно окончательно пронять. Иногда кажется, что даже истины для этого недостаточно.

Французская философия инстинктивно исходит из того, что повседневное существование человека регулируется разумом, законом, порядком. Статус-кво понимается ею автоматически как господство аполлонического начала. Поэтому вызывание дионисийских призраков, которым занимается дискурс деконструкции, выглядит на этом фоне чем-то очень оппозиционным — даже революционным. Между тем повседневная действительность сама впадает на наших глазах в дионисийское безумие. Идеология глобализирующего капитализма, Интернета, медиальной индустрии — это и есть дионисийская идеология непрерывного телесного экстаза. Современные менеджеры обучаются теории хаоса. Современный капитал деконструирует все границы. Деконструкция сегодня — это официальная, аффирмативная идеология глобализирующего финансового и медиального рынка. Речь идет больше не о литературной игре, а о финансовой спекуляции. Не о телах текста, а о телах капитала. Деконструкция стала просто другим именем для радикального монетаризма. Сегодняшняя повседневность уже давно деконструирована деньгами, финансовыми потоками, безумием информационных рынков и оказалась целиком под властью Диониса, в то время как интеллектуалы все еще предаются грезам, навеянным Аполлоном. Не случайно аполлонические сны противопоставляются Слотердайком в первую очередь невыносимой повседневности. В сущности, познать истину означает для философа спуститься со сцены в зрительный зал — но именно этого, по мнению Слотердайка, и не следует делать.

Вопрос о том, насколько истина действительно непостижима и потому ли она непостижима, что она слишком прекрасна или, напротив, потому что она слишком ужасна, не относится, однако, к теме этого текста. И поэтому остается спросить: отчего наблюдается такое различие между французской и немецкой интерпретациями этой непостижимости? Для французов вино дионисийского экстаза, если и затуманивает несколько картезианскую ясность индивидуального мышления, то все же создает некую приятную демократическую общность опьянения — и тем самым коллективного наслаждения бесконечной игрой симулякров, сигнификантов и дифференций. У Слотердайка дионисийский экстаз, напротив, порождает лишь страх и желание избежать его по мере возможности. В этом желании Слотердайк солидарен, кстати, со своими самыми непримиримыми немецкими критиками — различие только в том, что он эксплицитно описывает это желание, в то время как его критики делают вид, что проблемы вообще не существует.

Впрочем, вполне правдоподобную гипотезу относительно происхождения этого различия предложил сам Петер Слотердайк в одной из бесед с автором этих строк. Гипотеза эта состоит в том, что Дионис таков, каково вино, которое он пьет. Так что достаточно сравнить виноградники, произрастающие по обоим берегам Рейна — французскому и немецкому, — чтобы предсказать, когда Дионис доволен и настроен демократически-благодушно, а когда депрессивен и страшен в своем разгуле. Кстати, сам Слотердайк, хотя и пишет, разумеется, по-немецки, пьет по преимуществу французское вино...

Указатель имен*

Августин (Аврелий Августин, 354—430) *539*
Аверинцев, С. С. 7, *469*
Агафон (ок. 446 — ок. 401 до н. э.) 145, *468*, *513*
Аддисон, Джозеф (1672—1719) 567
Адорно, Теодор (1903—1969) 568, 715
Алексеев, В. (переводчик Плутарха) *527*
Алкивиад (451/0 — 404/3 до н. э.) *487*, *508*
Альфьери, Витторио (1749—1803) 302(2), *523*
Анакреонт (VI до н.э.) *527*
Анаксагор (ок. 500—428 до н. э.) 135, 271, *466*
Анаксимандр (конец VII — сер. VI до н. э.) 33
Анненский, Иннокентий Федорович (1855—1909) *454*, *502*, *508*, *511-3*, *520*, *536-7*
Антоновский, Ю. М. 17, *543*
Апеллес (вторая пол. III до н. э.) 247
Аполлодор из Афин (ок. 180 — после 120 до н. э.; мнимый автор "Библиотеки" (I—II н. э.)) *468*, *472*
Аполлоний Молон (I до н. э., грамматик) 334(27)
Аполлоний Родосский (сер. III до н. э.) *468*
Апт, С. К. *453*, *505*, *512*, *531*
Арат из Сол (ок. 315 — до 240 до н. э.) *449*
Арион (VII—VI до н. э.) 326-7, *526-7*
Аристарх (ок. 216—144 до н. э.) 253(12), 308-9, 365(5), *524*
Аристид, Публий Элий (117— после 181) 376(11)
Аристокл Родосский (грамматик) 326(17)
Аристоксен (р. ок. 370 до н. э., перипатетический философ) 291, 331, 371, 379(13), *520*
Аристотель (384—322 до н. э.) 14, 23, 71, 93, 96, 144, 198, 233, 244, 251, 262(26), 268, 275(52), 291, 306(3), 312-3, 323(14), 330(22), 333, 337, 339-40, 380, *440*, *451*, *459-60*, *473*, *475*, *484*, *492*, *501*, *514*, *521*, *523-4*, *526*, *528*, *531-40*, 649
Аристофан (ок. 445—388 до н. э.) 124, 137, 164, 242, 248, 269(39, 42), 332-3, 334(27), 353, *464*, *466*, *490-1*, *494*, *496-7*, *505*, *508-10*, *513*, *528-9*, *537*

* В скобках после номера страницы указывается номер примечания, например: 247(3) значит стр. 247, прим. 3; курсивом выделены страницы, относящиеся к комментариям.

Арним, Людвиг Ахим фон (1781—1831) *458*
Артемидор (II н. э.) 250(7), *495*
Артюшков, А. В. *506*
Архелай (ум. ок. 407 до н. э.) *513*, *537*
Архий (Авл Лициний Архий, конец II — первая пол. I до н.э.) *509*
Архий (вариант имени убийцы Архилоха) *457*
Архилох (VII до н. э.) 84-5, 87-8, 91-2, 245, 254-7(17), 261(22), 269(41), 310-3, 320, 367-71(8), 379(14), 380, 400-1, *457-8*, *499-500*, *503*, *509*, *525*, *536*
Асклепиад с Самоса ("Сицилийский", первая треть III до н. э.) *540*
Афиней (II—III н. э.) 253, 262(27), 309, 316, 324(14), 332(25), 369-70, 379(14), *492*, *510*, *528-9*, *539*
Ахилл Татий (предпол. II н. э., романист) 369
Бабрий, Валерий (не позднее второй пол. II н. э.) *516*
Балышева, Е. В. 12
Барнс, Джонатан *440*
Барт, Ролан (1915—1980) 568
Бах, Иоганн Себастиан (1685—1750) 181, 240
Бёк, Август (1785—1867, филолог-классик) 325(16), *439*
Бентли, Ричард (1662—1742, английский филолог-классик) 27, 322, 324, *507*
Беньямин, Вальтер (1892—1940) *460*, *542*, 568, 583
Беркли, Джордж (1685—1753) *541*
Бернайс, Якоб (1824—1881, филолог-классик) 339, *473*, *531*
Бернгарди, Готфрид (1800—1875, филолог-классик) 334, 373
Бетховен, Людвиг ван (1770—1827) 63, 69, 93, 155, 181, 201, 226, 240, *450*
Бобович, А. С. *500*
Бомарше, Пьер-Огюстен Карон де (1732—1799) 356, *533*, 608
Бониц, Герман (филолог-классик) *432*
Брентано, Клеменс (1778—1842) *459*
Брехт, Бертольд (1898—1956) 568
Брут (Марк Юний Брут, 85—42 до н. э., тираноубийца и знаменитый оратор) 356
Бюлов, Эдуард фон (биограф [1848] Г. ф. Клейста) 304(2)
Бюретт (Burett, филолог-классик) 313
Вагнер, Рихард (1813—1883) 33, 52, 55, 63, 100, 155, 181, 226, 240-1, 244(2), 246, 249, 261, 289, 347-8, 350, 353-5, 358-9, 384, 386-8, 390, 405, 409, *416*, *421*, *437*, *441-2*, *451*, *462*, *470*, *472-4*, *475*, *481*, *488*, *491*, *519*, *534-5*, *540*, 557, 560, 562-4, 569, 579-80, 584, 591, 608, 611, 622, 650, 657-8
Вакхилид (ок. 520—450 до н. э., хоровой и дифирамбический поэт) 364(4), *494*, *504*
Валери, Поль (1871—1945) 568
Васильева, Т. В. *496*

Вейль, Анри (1812—?, французский филолог-классик, издатель Еврипида) 376(11)
Велькер, Фридрих Готтлоб (1784—1868, филолог-классик) 307(6), 308, 310, 318, 322, 323(14), 324-5(16), 364(4), *438*, *524*
Вентрис, Майкл *484*
Вергилий (Публий Вергилий Марон, 70—19 до н. э.) 178, *495*
Вестфаль, Рудольф (1826—1892, филолог-классик) 310, 313, 326(18), 331(24), 370, 400-1(10)
Виламовиц-Мёллендорф, Ульрих фон (1848—1931, филолог-классик) 11, 15, 29-33, 35, 243(1), 279, 281-2, 289-90, 301, 303, 342, 387, 393(4), 395, 408, *432-5*, *437-441*, *452-3*, *455*, *458*, *461*, *463*, *466*, *471*, *476*, *482*, *485-7*, *490-1*, *494-7*, *499-502*, *505-8*, *512*, *515-6*, *519*, *521*, *523*, *526-8*, *529-30*, *532-4*, *536*, *538*, *540*, *542-3*, 570
Винкельман, Иоганн Иоахим (1717—1768) 40, 183, 247-8, 306, 329, *435-6*
Виппер, Борис Робертович *456*
Висконти (филолог и искусствовед) *457*
Виттенбах, Даниэль (1746—1820, филолог-классик) 269(41)
Вольтер (Франсуа-Мари Аруэ, 1694—1778) 658
Вольф, Г. (G. Wolff, филолог-классик) 334(27)
Вольф, Фридрих Август (1759—1824, филолог-классик) 27, 254(13), 344
Гаспаров, М. Л. *443*, *451*, *466-7*, *490*, *494*, *509*, *514*, *518*, *525-7*, *531-40*
Геббель, Фридрих (1813—1863) 66, *447*, 671
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) 18, 347, 716
Гейне, Генрих (1797—1856) 363, 569
Геллерт, Христиан Фюрхтеготт (1715—1769) 141
Гёльдерлин, (Иоганн Христиан) Фридрих (1770—1843) *433*, *440*, 708
Гендель, Георг Фридрих (1650—1759) *473*
Георге, Стефан (1868—1933) *437*
Гераклид Понтийский (IV до н. э., академический философ) 369
Гераклит Эфесский (вторая пол. VI — нач. V до н. э.) 126, 181, 212, 257(16), 342, 373, *437*, *471*, *475*, *500*, *531*, *536*, 580, 649
Гербарт, Иоганн Фридрих (1776—1841) 347
Гервинус, Георг Готфрид (1805—1871) 190, 199, *472*
Гердер, Иоганн Готфрид (1744—1803) *436*
Герман, Готфрид (1772—1848, филолог-классик) 246, 254, 313, 323, 324(14), 325(16), 379(14), *437-8*, *492*
Гермипп (V до н. э., комический

поэт) 264(31)
Геродот (V до н. э.) 325, *526*, *535*
Герсдорф, Карл фон (1844—1904) *486*
Герхард, Эдуард (1795—1867) 382
Гесиод (предпол. VII до н. э.) 240, 252, 306, 363, 369, *497*,*507*, *516*, *536*
Гете, Иоганн Вольфганг фон (1749—1832) 113, 131, 169, 183, 185, 199, 244, 247, 268, 276, 285, 292, 294, *435-6*, *438*, *444*, 448, *457*, *462-4*, *470*, *474*, *483*, *495*, *516*, *522*
Гиг (первая пол. VII до н. э.) *500*
Гинцбург, Н. С. *458*, *536*
Гиппарх (VI до н. э., тиран Афинский) *528*
Гитлер, Адольф (1889—1945) 717
Глюк, Кристоф Виллибальд (1714—1787) *506*
Гнедич, Николай Иванович (1784—1833) *465*, *493*, *497*
Гоббс, Томас (1588—1679) 684
Говальд, Эрнст (1887—1967, филолог-классик) *438*
Голубец, Ю. А. *472*
Гомер (VIII до н. э. ?) 72, 77-9, 83-5, 91-93, 105, 120, 138, 147, 239-40, 250(7), 252-3(12), 254, 268, 284, 307, 308, 330(22), 351, 364-5, 371, 382, 393(4), 394, *425*, *453*, *457*, *459*, *472*, *475*, *493*, *497-8*, *500*, *511*, *516*, *528*, 569
Гораций (Квинт Гораций Флакк, 65—8 до н. э.) 328(20), 368, 370 (6), *442*, *458*, *536*
Горгий из Леонтин (ок. 483 — ок. 380 до н. э.) 297, *522*
Готама (Гаутама, I н. э. ?) 298
Гофман, Эрнст Теодор Вильгельм Амадей (1776—1822) 568
Гримм, Якоб (1785—1863) 260(19), 286, 359, *436*, *489*
Грот, Дж. 28
Гроц, Георг 665
Гурауэр, Генрих *476*, *541*
Данте Алигьери (1265—1321) 178, 277, *516*
Дарвин, Чарльз Роберт (1809—1882) 629
Дейссен, Пауль (1845—1919) *488*
Декарт, Рене (1596—1650) 134, 610
Делёз, Жиль (р. 1925) 21
Деметрий Фалерский (вторая пол. IV до н. э.) 369
Демосфен (384—322 до н. э.) 309, *524*
Деннис (Dennis, филолог-классик) 309
Деррида, Жак (р. 1930) 716, 718, 721
Дженелли (Джемелли), Бонавентура (1798—1868) 319, 364(4), *441*, *540*
Джулио Романо (1492—1546) *455*
Дильтей (Dilthey, филолог-классик) 306(4)
Диоген Синопский (ум. ок. 323 до н. э., кинический философ) *467*, 651, 673, 675, 676
Диоген Лаэрций (первая пол. III н. э.) 257(16), 269(39), *440*, *449*, *456*, *465-7*, *490*, *500*, *508*, *517*, 650
Дион Хрисостом (Дион из Прузы,

ок. 40/50 — после 110) 239, 331, 362, *449*
Дионисий Галикарнасский (вторая пол. I до н. э.) 262(25)
Диоскорид (не ранее конца III до н. э., поэт-эпиграмматист) 381(15), *540*
Дифил (ок. 360 до н. э. — нач. III н. э.) *468*
Дронке (Droncke, филолог-классик) 340(30)
Евклид (IV-III до н. э., математик) *513*
Еврипид (ок. 484—407 до н. э.) 24, 87, 118, 122-37, 143, 145, 164-6, 170, 244-5, 248-50, 260(18), 261, 265, 267-8(37), 270-5, 290, 292-3, 306(5), 332-6(28), 349, 373, 375(10), 376(11), 378, 390, 403, 406-8, *454*, *458*, *463-6*, *468*, *484*, *490-1*, *495*, *499*, *508-14*, *516*, *520*, *527*, *537-8*, 705
Евсевий из Кесарии (ок. 260—339) *509*
Егунов, Андрей Николаевич (1895—1968) *443*, *499*, *530*
Дюрер, Альбрехт (1471—1528) 186
Жебелев, С. А. *443*, *451*, *484*, *493*, *501*, *521*, *531*
Жуковский, Василий Андреевич (1783—1852) *495*
Зауппе, Герман (1809—1893, филолог-классик) *437*
Зевксид из Гераклеи (V—IV до н. э., живописец) 247
Зибель Л. фон 371(8)
Зиллиг (учитель Вагнера) 279
Зимрок (филолог, издатель "Эдды") 260(19)
Иванов, А. Т. 12
Иванов, Вячеслав Иванович (1866—1949) 29, *507*
Иероним (347— 419/420) *539*
Калидаса (I до н. э.) 244
Каллий (V до н. э.) 269(39), *508*
Каллимах (ок. 305—240 до н. э.) 306, 362, *540*
Каллин (сер. VII до н. э.) 368
Калонд (Коракс) (имя легендарного убийцы Архилоха) *457*
Кальдерон де ла Барка, Педро (1600—1681) 244
Кант, Иммануил (1724—1804) 17-19, 58, 171, 182, 225, 238, 347, 579
Катулл, Гай Валерий (ок. 84—47 до н. э.) 376(11), *493*, *538*
Кауфман, Вальтер (1921—1980) 16
Квинтилиан, Марк Фабий (ок. 30 — ок. 96) 268
Кимон (ок. 510 — 450 до н. э., стратег) 406
Кинесий (ок. 450 — 390 до н. э., дифирамбический поэт) 332, *528*
Киркегор, Серен (1813—1855) 568
Клеарх из Сол (IV—III до н. э., ученик Аристотеля) 370
Клейст, Генрих фон (1777—1811) 304(2)
Клетте (филолог-классик) *481*
Климент Александрийский (ум. до 215 н. э.) 271(45), *511*
Клисфен (начало IV до н. э.) 325, *526*

Клон (VII до н. э., создатель "авлодического" нома) 312, *400*
Клопшток, Фридрих (1724—1803) *432*
Клуге, Александр 568
Коберштейн, Август (1797—1870) 435
Корнилов, Н. *513*
Крейцер, Георг Фридрих (1881—1858) 260, 364(4), *438*, *502-3*
Крекс (VI до н. э. (?), дифирамбический поэт) 313
Критий (ум. 403 до н. э.) 255, *499*
Ксенофан (VI—V до н. э.) 271(45), 316, 325(16), *510*
Ксенофонт (ок. 430—354 до н. э.) 270, 330, *376*(11)
Ксеркс (ок. 519 — 465 до н. э., царь Персидский (с 486)) *506*
Лас Гермионский (вторая пол. IV до н. э.) 331, *528*
Лахман, Карл (1793—1851, филолог-классик) 246, 253(12), 308, 323, 365(5), *438*, *492*, *524*
Лебедев, А. В. *471*, *476*, *499*, *510*, *520 536*
Левик, В. В. *462*
Лейч, Эрнст Людвиг фон (1808—1887, филолог-классик) 330(22), *533*
Ленин (Ульянов), Владимир Ильич (1870—1924) 582, 659
Лессинг, Готхольд Эфраим (1729—1881) 128, 149, 244, 247(3), 253, 268, 275(52), 334, *434*, *436*, *438*, *473*, *498*, *514*
Лиддел, Генри Джордж (1811—1898, лексикограф) *529*
Лиотар, Жан-Франсуа (р. 1924) 38
Лисаний из Кирены (II до н. э., александрийский филолог) 370
Лисипп Сикионский (IV до н. э.)248, 381(16)
Лихтенберг, Георг Кристоф (1742—1799) 290, 567
Лобек, Август (1781—1860, филолог-классик) 262(26), 309, 320(13), 325(16), *492*
Лукреций (Тит Лукреций Кар, ум. 55 до н. э.) 66, 250(7), 328(20), *422*, *445*, *493*
Людвиг, Отто (драматург) 303(2)
Люлли, Жан-Батист (1632—1687) *506*
Лютер, Мартин (1483—1546) 204, 207
Макиавелли, Никколо (1469—1527) 291, *521*, 684
Манн, Томас (1875—1955) 556
Маркиш, С. П. *467*, *492*
Маркс, Карл (1818—1883) 676, 684
Мейнеке, Август (1790—1870, филолог-классик) 379(14), *432*
Меланиппид (вторая пол. V до н. э., дифирамбический поэт) 332, *528*
Менандр (342—291 до н. э.) 123, 248, 274
Мендельсон-Бартольди, Феликс (1809—1847) 280
Мерло-Понти, Морис (1908—1961) 704
Мидас (рубеж VIII и VII до н. э., царь Фригии) 76, 248(5), 326,

528
Мимнерм (конец VII — нач. VI до н. э.) 257, 316, 369, *536*
Михайлов, Александр Викторович (1938—1995) 7-10, 41, *413-431*, *435*, *442*, *444*, *446-453*, *460*, *462*, *470*, *532*
Мищенко, Ф. Г. *443*
Монтень, Мишель Эйкен де (1533—1592) 299, *522*
Морозкина, З. Н. *442*
Моцарт, Вольфганг Амадей (1756—1791) *471*
Музиль, Роберт (1880—1942) 568
Муравьева, Г. *521*
Мюллер, (Карл) Отфрид (1797—1840, филолог-классик) 333(26), *438-9*
Мюллер, (Фридрих) Макс (1823—1900, языковед) 298
Мюллер, Отто (филолог-классик, издатель Стация) 248(6), 325
Наполеон I Бонапарт (1769—1821) 169, *470*
Наук, Август Карлович (Johann Nauck, 1822—1892, филолог-классик) *432*, *516*, *538*
Нерон, Клавдий Друз Германик (37—68) 259, *501*
Нибур, Бартольд Георг (1776—1811) 309
Никитинский, О. Д. 12
Никомах (трагический поэт?) 362
Ницше, Карл Людвиг (1813—1849) 560
Новалис (Фридрих Леопольд фон Гарденберг, 1772—1801) 568
Нонн из Паннополя (вторая пол. V н. э.) 260, *472*
Овербек, Франц (1837—1905, историк церкви) *490*
Овидий (Публий Овидий Назон, 43 до н. э. — 17 н. э.) *447*
Олимп (нач. VII до н. э.) 93, 261, *503*
Павел (ок. 10 — 64/67) 377, *442*, *539*
Павсаний из Магнесии (II н. э.) 261(21), 266(35), 307(6), 376(11), *443*, *503*, *514*, *515*
Павсон (IV до н. э., живописец) *493*
Палестрина, Джованни Пьерлуиджи да (1525—1594) 173
Паллад (IV н. э., эпиграмматист) 38
Паррасий (V—IV до н. э., живописец и элегик) 306, 362, *523*
Пас, Октавио 568
Пастернак, Борис Леонидович *461-2*, *483*, *495*, *506*, *517*
Периандр (поэт) 316
Перикл (ок. 500—429 до н. э.) 54, 138, 270, 406
Петер, Карл *488*
Петровский, Федор Александрович *445*
Пиндар (ок. 518—446 до н. э.) 93, 138, 262, 312, 325(16), 328, 331, 363, 371(8), 378, *425*, *459*, *468*, *503-4*, *525*, *527*
Пиотровский, Адриан Иванович (1898—1938) *464*, *494*, *497*, *508*, *510*, *517*
Пифагор (VI до н. э.) 126, *484*
Пифагор (римский развратник, упоминаемый Тацитом) 259, *501*

Плавт, Тит Макций (раньше 251—183 до н. э.) 312, *464*, *506*, *525*
Платон (427—347 до н. э.) 55, 118, 132, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 226, 253, 256, 269(41), 270(43, 44), 270, 274, 301, 314, 315, 315(8), 332, 333(26), 366, 367, 376(11), 409, 429, *434*, *443*, *453*, *456*, *465-9*, *461*, *484*, *492*, *496*, 498-9, *501*, *510*, *523*, *525*, *529*, *536*
Плутарх (ок. 46—120) 237, 261(21), 262(25), 263(30), *463*, *475*, *505*, *508*, *527*
Полигнот (V до н. э.) 247, *493*, *514*
Полиид (поэт) 263(29)
Полилов, Н. Н. 22, *414*
Порсон, Ричард (1759—1808, английский филолог-классик) 335(27)
Порфирий (234 — ок. 305) *516*
Пракситель (ок. 400—330 до н. э.) 248, 382
Пратин из Флиунта (конец VI — нач. V до н. э.) 261(23) *504*
Преллер, Людвиг (1809—1863, филолог-классик) 308, *524*
Проперций, Секст (ок. 50 — до 2 до н. э.) *492*
Протагор (ок. 485—415 до н. э.) 271
(Псевдо-)Плутарх (автор трактата "О музыке") 261(20), 311, 311(7), 312, 317, 318, 331(24), 332, 369, 371, *500*, *503*, *520*
(Псевдо-)Эратосфен (автор "Катастеризмов") *465*
Пьетро из Ареццо (Пьетро Аретино (Баччи), 1492—1556) *444*
Рамо, Жан Филипп (1683—1764) *506*
Ранке, Леопольд фон (1795—1886) *432*
Рафаэль (Рафаэлло Санти, 1483—1520) 81, 363, 381(16), *455*, *456*
Рачинский, Григорий Алексеевич (1859—1939) 8-9, *413-431*, *444*, *446*, *450*, *452*
Рембо, Артюр (1854—1891) 716
Риббек, Отто (1827—1898, филолог-классик) 324
Рильке, Райнер-Мария (1875—1926) 44
Ричль, Фридрих Вильгельм (1806—1876, филолог-классик) 311(7), 386, 400, *437*, *439-40*, *473*, *478*, *481*, *485-6*, *488-9*, 558, 559, 563
Роде, Эрвин (1845—1898, филолог-классик) 13, 30, 359, 360(2), 387, 401(10), *437-8*, *441*, *450*, *452-3*, *466*, *474*, *476*, *481-4*, *487-91*, *497*, *499*, *519*, *521*, *523*, *529-30*, *533-4*, *536*, *539-543*, 564
Руссо, Жан-Жак (1712—1778) 78
Сакад (первая пол. VI до н. э.) 261(21), 369, *503*
Сакс (Ганс Сакс, 1494—1576) *446*
Саллюстий (Гай Саллюстий Крисп, 86-35 до н. э.) *541*
Саломе (Андреас-Саломе), Лу фон (1861—1937) 633, 663
Сапфо (конец VII — нач. VI до н. э.) *376(11)*
Свасьян, К. А. 43, *415*, *445-6*, *450*, *474*, *491*

Секст Эмпирик (вторая пол. II — нач. III) 251(10), *496*
Сенека, Луций Анней (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) 377, *449*, *539*
Сенека Старший (Луций Анней Сенека, ок. 50 до н. э. — ок. 40 н. э.) *449*
Сен-Круа, Гийом-Эммануэль-Жозеф де Клермон Лодев (1746—1809) 260, *502*
Симонид (Семонид) с о. Аморгос (сер. VII до н. э.) 257(17)
Симонид с о. Кеос (вторая пол. VI — нач. V до н. э.) 325(16)
Скопас (IV до н. э.) 381(16)
Скотт, Роберт (1811— ?, лексикограф) *529*
Слотердайк, Петер 11, 29, 33-6, 39-40, 42, 714-6, 719-723
Сократ (469—399 до н. э.) 16-8, 50-1, 131, 133, 136-143, 145-53, 163-4, 168-9, 212, 224, 236, 243, 249, 256(15), 261, 267, 269-74, 284, 334-6, 352-3, 367, 373-4, 376(11), 407-8, *416*, *441*, *453*, *465-8*, *496*, *499*, *509-10*, *518*, *529*, *543*, 636, 637, 647-50, 674, 676
Солон (ок. 640 — ок. 560 до н. э.) 257(17), 316, *456*, *469*
Софокл (496—406 до н. э.) 97, 111, 113, 115, 126-7, 129, 133, 135, 137, 142, 144, 165, 251(8), 253, 267, 272-5, 280, 292, 306, 319-20, 335(27), 337, 349, 353-4, 375(10), 377, 381(15), 390, 406, 408-9, *433-4*, *466-8*, *510-1*, *514-5*, *525*, *540*
Стефани, Лудольф (1816—1887, филолог-классик) 319(10)
Стобей (Иоанн Стобей, V н. э.) *456*
Страбон (ок. 64 до н. э. — после 21 н. э.) 317, *452*
Стратановский, Г. А. *452*, 526
Тацит, Публий Корнелий (ок. 56 — после 118) *501*, *535*
Телеклид (V до н. э., комический поэт) 269(39), *508-9*
Терпандр с о. Лесбос (первая пол. VII до н. э.) 92, 257, 310, 312, *458-9*, *500*
Тиберий, Клавдий Нерон (42 до н. э. — 37 н. э.) *463*
Тибулл, Альбий (ок. 50 — 19 до н. э.) *493*
Тик, Людвиг (1773—1853) 268
Тимофей (ок. 450—360 до н. э.) 263, 332, 379(13), *505*, *528-9*
Тиртей (сер. VII до н. э.) 257, 316, 369
Тирш, Фридрих Вильгельм (1784—1860, филолог-классик) *432*
Узенер, Герман (1834—1905, филолог-классик) *488*, 569
Фаларид из Агригента (VI до н. э., тиран Сицилийский) *507*
Фалес из Милета (VII—VI до н. э.) *456*
Фалет из Гортины (VII до н. э.) 261, 311
Федр, Гай Юлий (ок. 15 до н. э. — ок. 15 н. э., баснописец) *516*
Феогнид из Мегары (вторая пол. VII — VI до н. э. ?) 257, 316, 330(22), *433*, *439*, *528*

Ферекрат (вторая пол. V до н. э., комический поэт) 332
Феспид (посл. треть VI до н. э.) 264, 324, *507*
Фидий (V до н. э.) 138, 247, 406
Филемон (после 368 — до 263 до н. э., комический поэт) 123, 269, *463*, *468*, *508*
Филодем из Гадары (ок. 110 — ок. 35 до н. э.) 263(28)
Филоксен (ок. 435—380 до н. э.) 262, 332, 379(13), *504*, *528-9*
Филолай из Кротона (ок. 470 — 390 до н. э.) *484*
Филострат, Луций Флавий (первая пол. III н. э.) 262(25)
Филохор (ок. 340—260 до н. э., историк) 379, *526*
Фихте, Иоганн Готлиб (1762—1814) 347, *432*
Фокилид (первая пол. VI до н. э. ?) 257, 316, 369, *536*
Фосс, Иоганн-Фридрих (1751—1826, поэт и переводчик) 328(20)
Фохт, Б. А. *492*
Франк, Манфред 591
Фрейд, Зигмунд (1856—1939) 561, 568, 578, 700, 721
Фринид (вторая пол. V — первая пол. IV до н. э.) 263, 332, *505*, *528*
Фриних (вторая пол. VI — нач. V до н. э.) 263(30), 320(13), 332, *505*
Фришш, Э. В. *480*, *483*
Фукидид (ок. 455 — до 400 до н. э.) 54, 406, *418*
Фуко, Мишель (1926—1984) 568, 716
Хабермас, Юрген (р. 1929) 712, 716
Хайдеггер, Мартин (1889—1976) 631, 647, 662, 708
Хамелеонт из Гераклеи Понтийской (ок. 350 — после 281 до н. э., перипатетический писатель) 316, 369, 365
Харрисон, Дж. *542*
Хилон (сер. VI до н. э.) 456
Хо Ши Мин (псевд. с 1942; наст. имя Нгуен Тат Тхань, 1890—1969) 684
Холмский, В *529*
Хоннефельдер, Готфрид 547
Хоркхаймер, Макс (1895—1973) 716
Цезарь, Гай Юлий (100—44 до н. э.) 368
Чоран, Э. М. 640
Шекспир, Вильям (1564—1615) 72, 161, 199, 201, 244, *450*, *472*
Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф (1775—1854) 18, *473*, *480*
Шёлль, Рудольф *485*, *487*
Шёман, Георг Фридрих (1793—1879, филолог-классик) 308, *524*.
Шервинский, Сергей Васильевич *508*, *511*, *514*, *525*, *537-8*
Шиллер, Фридрих (1759—1805) 78, 86, 98, 99, 103, 177, 183, 185, 201, 244, 247, 255, 299, 303, 345, 397, 401, 405, *427*, *435-6*, *450-1*, *457*, *471*. *473-4*, *489*
Шлегель, Август Вильгельм фон (1767—1845) 97, 98, 104, 239,

265, 268, 405
Шлегель, Фридрих фон (1767—1829) *432*, *436*
Шлиман, Генрих (1822—1890) 573
Шнейдевин, Фридрих Вильгельм (1810—1856, филолог-классик) 253, *434*
Шопенгауэр, Артур (1788—1860) 18-22, 56, 58, 68, 88-90, 94, 154-5, 158, 171, 182, 186, 201, 226, 233, 235, 240-1, 246, 251, 253-4(13), 261, 297-9, 302-3, 333, 347-8, 366-7, 396-7, 399, *434*, *440*, *447-8*, *474*, *479*, *490*, 560, 579, 611-3, 623, 650
Шпенглер, Освальд (1880—1936) 582
Эвфорион из Халкиды (р. 277 до н. э. ?) *516*
Эзоп (полулегендарный баснописец) *519*
Эккерман, Иоганн Петер (1792—1854) 169, *470*
Элиан (Клавдий Элиан, III н. э.) 255(14), 269(40), 320(13)
Энний, Квинт (239—169 до н. э.) 306, 362
Эномай из Гадары (I—II н. э.) *509*
Эпикур (341—270 до н. э.) 51, 55, *418-9*
Эпихарм (сер. VI — ок. 460 до н. э.) 271(45), 306, *511*, *520*
Эратосфен из Кирены (ок. 285—194 до н. э.) 257(17), *500*
Эрроусмит, Уильям 14
Эсхил (ок. 525—456 до н. э.) 33, 97, 113-5, 117, 120, 124, 127-9, 131, 135, 137-8, 144, 152, 180, 215, 248, 265, 276, 292, 300, 322, 332, 340-1, 353, 370, 374-5(10), 390, 405, 406
Эсхин (ок. 389—314 до н. э.) 376(11)
Ювенал (Децим Юний Ювенал, ок. 60—140) *449*
Юм, Давид (1711—1776) 17
Юнг, Карл Густав (1875—1961) 700
Ян, Отто (1813—1869, филолог-классик и историк музыки) 181, 245, 355, 362(3), 391(3), *432*, *437*, *471*, *486*, *488*
Янц, Курт Пауль (1911—?) *431*

Коллекция "Философия по *краям*"
литература/искусство/политика

Редакционный совет серии:

С. Бак-Морс (США) Ф. Гваттари †(Франция) Ж. Деррида (Франция)
Ф. Джеймисон (США) Л. Ионин (Россия) М. Мамардашвили †(Грузия)
Ж.-Л. Нанси (Франция) Е. Петровская (Россия) — *научный секретарь*
В. Подорога (Россия) — *председатель* А. Руткевич (Россия)
М. Рыклин (Россия) — *заместитель председателя* М. Ямпольский (США)

Фридрих Ницше

Рождение трагедии

художественное оформление
А. Бондаренко

компьютерная верстка
М. Терещенко

Сдано в набор 01.08.2000. Подписано в печать 15.11.2000
Формат издания 70x108 1/32. Бумага офсетная. Гарнитура "Ньютон".
Заказ № 3423.

Издательская фирма "Ad Marginem"
113184, 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7, тел./факс 951-93-60
e-mail: ad-marg@rinet.ru

ЛР № 030870 от 10.01.99.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат».
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.