



ФРИДРИХ

НИЦШЕ

*РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ
ИЗ ДУХА МУЗЫКИ*

*Книги, изменившие мир.
Писатели, объединившие
поколения.*

Э К С К Л Ю З И В Н А Я К Л А С С И К А

Фридрих Вильгельм Ницше

Рождение трагедии

из духа музыки

Серия «Эксклюзивная классика (АСТ)»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69510385

Рождение трагедии из духа музыки: Издательство АСТ; М.; 2023

ISBN 978-5-17-156764-4

Аннотация

Фридрих Ницше (1844–1900) – немецкий философ, филолог-классик, поэт, автор таких известных трудов, как «По ту сторону добра и зла», «Антихрист», «Так говорил Заратустра» и другие.

«Рождение трагедии из духа музыки» – эстетический трактат, в котором Ницше изложил свой взгляд на истоки искусства, зародившегося в Древней Греции. Именно в искусстве, по мнению философа, древние греки нашли противоядие от бессмысленности бытия. И именно с древнегреческого искусства началась постоянная борьба между светлым и темным началом, между гармонией и хаосом, которая продолжилась в последующие века европейской цивилизации.

В сборник входят также «Несвоевременные размышления», посвященные состоянию современной автору немецкой культуры

и отразившие два страстных интеллектуальных увлечения Ницше – музыку Вагнера и философию Шопенгауэра.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет книги.

Содержание

Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм	6
Опыт самокритики	6
1	6
2	8
3	10
4	12
5	14
6	17
7	19
Рождение трагедии из духа музыки	23
Предисловие к Рихарду Вагнеру	23
1	25
2	32
3	37
Конец ознакомительного фрагмента.	42

Фридрих Ницше
Рождение трагедии
из духа музыки

© ООО «Издательство АСТ», 2023

Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм

Опыт самокритики

1

Что бы ни лежало в основании этой сомнительной книги, это должен был быть вопрос первого ранга и интереса, да еще и глубоко личный вопрос; ручательством тому – время, когда она возникла, вопреки которому она возникла, тревожное время немецко-французской войны 1870–1871 годов. В то время как громы сражения при Верте проносились над Европой, мечтатель-мыслитель и охотник до загадок, которому выпало на долю стать отцом этой книги, сидел где-то в альпийском уголке, весь погруженный в свои мысли-мечты и загадки, а следовательно, весьма озабоченный и вместе с тем беззаботный, и записывал свои мысли о греках – зерно той странной и малодоступной книги, которой посвящено это запоздалое предисловие (или послесловие). Прошло несколько недель, как сам он уже был под стенами Меца, все еще не отделавшись от тех вопросительных знаков, которые

он поставил к мнимой «жизнерадостности» греков и греческого искусства, пока наконец в том исполненном глубокой напряженности месяце, когда в Версале шли переговоры о мире, он и сам не нашел в себе примирения и, выздоравливая от полученной на поле сражения болезни, не установил для себя окончательно «Рождение трагедии из духа *музыки*». – Из музыки? Музыка и трагедия? Греки и трагическая музыка? Греки и художественное творение пессимизма? Самая удачная, самая прекрасная, самая завидная, более всех соблазнявшая к жизни порода людей, из всех бывших до сего времени, греки – как? они-то и *нуждались* в трагедии? Более того – в искусстве? Чему служило греческое искусство?..

Можно догадаться, на каком месте был тем самым поставлен великий вопросительный знак о ценности существования. Есть ли пессимизм *безусловно* признак падения, упадка, жизненной неудачи, утомленных и ослабевших инстинктов – каковым он был у индийцев, каковым он, по всей видимости, является у нас, «современных» людей и европейцев? Существует ли и пессимизм *силы*? Интеллектуальное предрасположение к жестокому, ужасающему, злему, загадочному в существовании, вызванное благополучием, бьющим через край здоровьем, *полнотою* существования? Нет ли страдания и от чрезмерной полноты? Испытующее мужество острейшего взгляда, *жаждущего* ужасного, как врага, достойного врага, на котором оно может испытать свою силу? На котором оно хочет поучиться, что такое «страх»? Ка-

кое значение имеет именно у греков лучшего, сильнейшего, храбрейшего времени *трагический* миф? И чудовищный феномен дионисического начала? И то, что из него родилось, – трагедия? – А затем: то, что убило трагедию, сократизм морали, диалектика, довольство и радостность теоретического человека – как? не мог ли быть именно этот сократизм знаком падения, усталости, заболевания, анархически распадающихся инстинктов? И «греческая веселость» позднейшего эллинизма – лишь вечерней зарею? Эпикурова воля, направленная *против* пессимизма, – лишь предосторожностью страдающего? А сама наука, наша наука, – что означает вообще всякая наука, рассматриваемая как симптом жизни? К чему, хуже того, *откуда* – всякая наука? Не есть ли научность только страх и увертка от пессимизма? Тонкая самооборона против – *истины*? И, говоря морально, нечто вроде трусости и лживости? Говоря неморально, хитрость? О Сократ, Сократ, не в этом ли, пожалуй, и была *твоя* тайна? О таинственный ироник, может быть, в этом и была *твоя* – ирония?

2

То, что мне тогда пришлось схватить, нечто страшное и опасное, – проблема рогатая, не то чтобы непременно бык, но во всяком случае *новая* проблема; теперь бы я сказал, что это была *проблема* самой науки – наука, впервые понятая как

проблема, как нечто достойное вопроса. Но книга, в которой я тогда дал волю моей юношеской смелости и подозрительности, – что за *невозможная* книга должна была вырасти тогда из столь не подходящей для юности задачи! Построенная из одних преждевременных, зеленых переживаний, которые все стояли на границе того, что может быть передано словами, поставленная на почву *искусства* – ибо проблема науки не может быть познана на почве науки, – быть может, книга для художников, обладающих попутно аналитическими и ретроспективными способностями (т. е. для исключительного сорта художников, которых надо поискать, да и искать-то не хочется...), полная психологических нововведений и артистических секретов, с артистической метафизикой на заднем плане, юношеское произведение, полное юношеской смелости и юношеской тоски, независимое, упрямо самостоятельное даже там, где оно, по-видимому, подчиняется какому-либо авторитету и собственному благоговению, – короче, первый плод, также и во всяком дурном смысле этого слова, страдающий всеми ошибками молодости, несмотря на выставленную им старческую проблему, прежде всего ее «длиннотами», ее «бурей и натиском»; с другой стороны, в смысле успеха, который ему выпал на долю (в особенности у того великого художника, к которому он обращался, как бы вызывая на диалог, – у Рихарда Вагнера), – *оправдавшая себя* книга, я хочу сказать, такая, которая во всяком случае удовлетворила «лучших своего времени».

Уже по одному этому к ней следовало бы отнестись с некоторой оглядкой и молчаливостью; тем не менее я не хочу вполне скрыть, насколько она теперь кажется мне неприятной и сколь чуждой она теперь, по прошествии шестнадцати лет, стоит передо мной – перед моим возмужалым, в сто раз более избалованным, но нисколько не охладевшим взглядом, которому не стала более чуждой и та задача, к решению которой впервые приступила эта дерзкая книга, – *взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни...*

3

Опять скажу, в настоящую минуту это для меня невозможная книга – я нахожу ее дурно написанной, неуклюжей, тягостной, неистовой и запутанной в своей картинности, чувствительной, кое-где пересахаренной до женственности, неровной в темпе, без стремления к логической опрятности, чрезвычайно убежденной и поэтому не считающей нужным давать доказательства, подозрительной даже по отношению к *пристойности* доказывания в качестве книги для посвященных, «музыки» для сих последних, крещенных знаменем музыки, соединенных от основания вещей для совместных и редких переживаний в искусстве, – знака, по которому узнают друг друга родные по крови *in artibus*, – высокомерная и мечтательная книга, замыкающаяся с самого на-

чала еще более от profanum vulgus «образованных», чем от «народа», но которая, как то доказал и доказывает ее успех, знает достаточный толк и в том, как найти себе сомечтателей и заманить их на новые тропинки и места для плясок. Здесь во всяком случае говорил – это признавали и с любопытством, и с некоторым нерасположением – чуждый голос, ученик еще «неведомого бога», который пока что прятался под капюшоном ученого, под тяжеловесностью и диалектической неохотливостью немца и даже под дурными манерами вагнерианца; тут был налицо дух с чуждыми, еще не получившими имени потребностями, память, битком набитая вопросами, опытами, скрытностями, к которым приписано было имя Диониса, как лишний вопросительный знак; здесь вела речь – так с подозрительностью говорили себе – какая-то мистическая и чуть ли не менадическая душа, которая с напряжением и произвольно, как бы в нерешимости – открыться ли ей или скрыть себя, лепетала на чужом языке. Ей бы следовало петь, этой «новой душе», – а не говорить! Как жаль, что то, что я имел тогда сказать, я не решился сказать как поэт: я бы, пожалуй, это смог! Или по крайней мере как филолог: ведь и по сей день в этой области для филолога почти все предстоит еще открыть и вырыть! Прежде всего ту проблему, *что* здесь налицо проблема, – и что греки, пока у нас нет никакого ответа на вопрос «что такое дионисическое начало?», остаются для нас, как и прежде, совершенно непонятными и недоступными представлению...

Да, что такое дионисическое начало? В обсуждаемой книге можно прочесть ответ на это, – здесь говорит «знающий», посвященный и ученик своего бога. Быть может, теперь я стал бы говорить осторожнее и менее красноречиво о таком трудном психологическом вопросе, каковой представляет происхождение трагедии у греков. Одним из коренных является вопрос об отношении греков к боли, о степени их чувствительности – оставалось ли это отношение всегда себе равным или оно перекинулось в обратное? Тут вопрос в том, действительно ли их все усиливавшееся *стремление к красоте*, к празднествам, увеселениям, новым культам выросло из недостатка, лишения, из меланхолии, из чувства боли? Ибо, предположив, что это именно так – а Перикл (или Фукидид) дает нам это понять в великой надгробной речи, – в чем могло бы в таком случае иметь свои корни противоположное стремление, по времени проявившееся раньше, – *стремление к безобразному*, добрая строгая воля старейших эллинов к пессимизму, к трагическому мифу, к образу всего страшного, злого, загадочного, уничтожающего, рокового в глубинах существования, – в чем могла бы иметь свои корни трагедия? Быть может, в *удовольствии*, в силе, в бьющем через край здоровье, в преизбытке полноты? И какое значение имеет в этом случае, ставя вопрос физиоло-

гически, то исступление, из которого выросло как трагическое, так и комическое искусство, – дионисическое исступление? А что, если исступление не есть необходимый симптом вырождения, падения, перезревшей культуры? Быть может, существуют – вопрос для психиатров – невроты *здоровья*? Невроты народной молодости и молодости? На что указывает этот синтез бога и козла в сатире? На основании какого личного переживания, по какому внутреннему порыву грек должен был прийти к представлению о дионисически-исступленном и первобытном человеке как о сатире? И что касается происхождения трагического хора, не было ли в те века, когда греческое тело цвело, когда греческая душа через край была жизнью, каких-либо эндемических восторгов? Видений и галлюцинаций, сообщавшихся целым общинам, целым культурным собраниям? А что, если греки, именно в богатстве своей юности, обладали *волей к трагическому* и были пессимистами? Что, если именно безумие, употребляя слово Платона, принесло Элладе *наибольшие* благословения? И что, если, с другой стороны и наоборот, греки именно во времена их распада и слабости становились все оптимистичнее, поверхностнее, все более заражались актерством, а также все пламеннее стремились к логике и логизированию мира, т. е. были в одно и то же время и «радостнее» и «научнее»? А что, если назло всем «современным идеям» и предрассудкам демократического вкуса победа *оптимизма*, выступившее вперед господство *разумности*, практиче-

ский и теоретический *утилитаризм*, да и сама демократия, современная ему, – представляют, пожалуй, только симптом никнувшей силы, приближающейся старости, физиологического утомления? И именно *не-пессимизм*? Не был ли Эпикур оптимистом – именно в качестве *страдающего*? – Как видите, тут целая связка трудных вопросов, которую взвалила на себя эта книга, прибавим к ней еще труднейший из затронутых в книге вопросов: что означает рассмотренная в оптике *жизни* мораль?..

5

Уже в предисловии, обращенном к Рихарду Вагнеру, *метафизической* деятельностью человека по существу выставляется искусство, а не мораль; в самой книге неоднократно повторяется язвительное положение, что существование мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен. Действительно, вся книга признает только художественный смысл, явный или скрытый, за всеми процессами бытия – «Бога», если вам угодно, но, конечно, только совершенно беззаботного и неморального Бога-художника, который как в созидании, так и в разрушении, в добром, как и в злом, одинаково стремится ощутить свою радость и свое самовластие, который, создавая миры, освобождается от *гнета* полноты и *переполненности*, от *муки* сдавленных в нем противоречий. Мир, в каждый миг своего существования *достигнутое*

спасение Бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, предносящееся преисполненному страданий, противоположностей, противоречий, который способен найти свое спасение лишь в *иллюзии*; вся эта артистическая метафизика может показаться произвольной, беспочвенной, фантастической – существенно в ней то, что здесь выдает себя дух, который когда-нибудь да решится, пренебрегая всеми опасностями, восстать против *морального* истолкования и морального значения существования. Здесь заявляет о себе, быть может в первый раз, пессимизм «по ту сторону добра и зла», здесь получает свое выражение и формулу та «извращенность духовного строя», против которой Шопенгауэр заблаговременно и неустанно метал свои самые гневные проклятия и громовые стрелы, – философия, осмелившаяся перенести самое мораль в мир явлений, низвести ее этим и поставить на одну доску не только с «явлениями» (в смысле идеалистического *terminus technicus*), но даже с «обманами», как иллюзию, мечту, заблуждение, истолкование, приспособление, искусство. По-видимому, вся глубина этой *антиморальной* склонности лучше всего может быть измерена, если обратить внимание на осторожное и враждебное молчание, которым на протяжении всей книги обойдено христианство, это самое необузданное проведение моральной темы в различных фигурациях, какое только дано было до сих пор услышать человечеству. Да и в самом деле, трудно найти чисто эстетическому истолкованию и оправданию мира, как оно проповедует-

ся в этой книге, более разительную антитезу, чем христианское учение, которое и есть, и хочет быть *лишь* моральным, и своими абсолютными мерками, хотя бы, например, уже своей правдивостью Бога, отталкивает искусство, всякое искусство в область *лжи*, – т. е. отрицает, проклиняет, осуждает его. За подобными образом мысли и способом оценки, которые по необходимости враждебны искусству, раз они хоть сколько-нибудь подлинны, – я искони ощущал и *враждебность к жизни*, свирепое мстительное отвращение к ней: ибо всякая жизнь покоится на иллюзии, искусстве, обмане, оптике, необходимости перспективы и заблуждения. Христианство с самого начала, по существу и в основе, было отвращением к жизни и пресыщением жизнью, которое только маскировалось, только пряталось, только наряжалось верою в «другую» и «лучшую» жизнь. Ненависть к «миру», проклятие аффектов, страх перед красотой и чувственностью, потусторонний мир, изобретенный лишь для того, чтобы лучше оклеветать этот, на деле же стремление к ничто, к концу, к успокоению, к «субботе суббот» – все это всегда казалось мне, вместе с безусловной волей христианства признавать лишь моральные ценности, самой опасной и жуткой из всех возможных форм «воли к гибели» или, по крайней мере, признаком глубочайшей болезни, усталости, угрюмости, истощения, оскудения жизни, – ибо перед моралью (в особенности христианской, т. е. безусловной моралью) жизнь постоянно и неизбежно *должна* оставаться неправой,

так как жизнь по своей сущности *есть* нечто неморальное; она *должна*, наконец, раздавленная тяжестью презрения и вечного «нет», ощущаться как нечто недостойное желаний, недостойное само по себе. И сама мораль – что, если она есть «воля к отрицанию жизни», скрытый инстинкт уничтожения, принцип упадка, унижения, клеветы, начало конца? И следовательно, опасность опасностей?.. Итак, против морали обратился тогда, с этой сомнительной книгой, мой инстинкт, как заступнический инстинкт жизни, и изобрел себе в корне противоположное учение и противоположную оценку жизни, чисто артистическую, *антихристианскую*. Как было назвать ее? Как филолог и человек слов, я окрестил ее – не без некоторой вольности, ибо кто может знать действительное имя Антихриста? – именем одного из греческих богов: я назвал ее *дионисической*.

6

Понятно ли теперь, какую задачу я осмелился затронуть этой книгой?.. Как жалею я теперь, что не имел еще тогда достаточного мужества (или нескромности?), чтобы позволить себе во всех случаях для столь личных воззрений и дерзаний и свой личный язык, – что я кропотливо старался выразить шопенгауэровскими и кантовскими формулами чуждые и новые оценки, которые по самой основе своей шли вразрез с духом Канта и Шопенгауэра, не менее чем с их вкусом!

Ведь как мыслил Шопенгауэр о трагедии? «То, что дает всему трагическому его своеобразный взмах и подъем, – говорит он в „Мире, как воля и представление“, II, с. 495, – это начало осознания, что мир и жизнь не могут дать истинного удовлетворения, а посему и *не сто́ят* нашей привязанности. в этом состоит трагический дух – он ведет посему к *отречению*». О, со сколь иной речью обращался ко мне Дионис! О, как далек был от меня именно в то время весь этот дух отречения! – Но есть еще нечто значительно худшее в книге, о чем я теперь еще более жалею, чем о том, что затемнил и испортил дионисические чаяния шопенгауэровскими формулами: то именно, что я вообще испортил себе грандиозную *греческую проблему*, как она тогда возникла передо мною, примесью современных вещей! Что я возлагал надежды там, где решительно не на что было надеяться, где все более чем ясно указывало на приближающийся конец! Что я, на основании немецкой последней музыки, начал строить басни о «немецкой сущности», словно бы она именно теперь готова открыть самое себя и вновь себя найти, – и это в то самое время, когда немецкий дух, незадолго перед тем еще имевший волю к господству над Европой, силу руководить Европой, – только что безусловно и окончательно *сложил с себя* владычество и, под помпезным предлогом основания империи, совершил свой переход к посредственности, к демократии и к «современным идеям»! Действительно, за это время я научился достаточно безнадежно и беспощадно мыслить

об этой «немецкой сущности», равным образом и о современной *немецкой музыке*, которая – сплошь романтика и самая не-греческая из всех возможных форм искусства; кроме того, перворазрядная губительница нервов, вдвойне опасная у такого народа, который любит выпить и почитает неясность за добродетель, а именно в двойном ее качестве охмеляющего и вместе с тем *отуманивающего* наркотика. – Однако, оставляя в стороне все скороспелые надежды и ошибочные применения к ближайшей современности, которыми я тогда испортил себе свою первую книгу, – большой дионисический вопросительный знак, как он в ней поставлен, неизменно остается в силе и по отношению к музыке: какова должна быть музыка, которая уже была бы не романтического происхождения, подобно немецкой, – но *дионисического*?..

7

– Но, милостивый государь, что же такое романтика, если *Ваша* книга не романтика? Можно ли довести ненависть к «настоящему», к «действительности» и к «современным идеям» до более высокой степени, чем это сделано в Вашей артистической метафизике, которая скорее поверит в «ничто», скорее признает дьявола, чем «настоящее»? Не гудит ли фундаментальный бас гнева и радости уничтожения под всем Вашим искусством контрапунктического голосоведения?

ния, прельщающим уши слушателей, – бешеная решимость против всего, что есть «теперь», – воля, которая не так уж далека от практического нигилизма и как бы говорит: «Лучше уж, чтобы не было ничего истинного, чем допустить, чтобы *Вы* были правы, чтобы *Ваша* истина оправдалась!» Раскройте-ка уши и послушайте сами, господин пессимист и боготворитель искусства, одно-единственное избранное место Вашей книги, то не лишенное красноречия место об истребителях драконов, которое так же соблазнительно должно звучать для молодых ушей и сердец, как и песня пресловутого крысолова. Это ли не настоящее и подлинное признание романтика 1830 года под личиною пессимизма 1850-го? Ведь за ним уже прелюдирует и обычный романтический финал – разрыв, крушение, возвращение и падение ниц перед старой верой, перед старым Богом... Да разве Ваша пессимистическая книга не есть сама обломок антиэллинизма и романтики, сама нечто «столь же охмеляющее, сколь и отуманивающее», наркотик во всяком случае, даже некое подобие музыки, *немецкой* музыки? И в самом деле послушаем:

«Представим себе подрастающее поколение с этим бесстрашием взора, с этим героическим стремлением к чудовищному, представим себе смелую поступь этих истребителей драконов, гордую смелость, с которой они поворачиваются спиной ко всем этим слабосильным доктринам оптимизма, дабы в целом и в полноте „жить с решительностью“: *разве не представляется необходимым, чтобы трагический*

человек этой культуры, для самовоспитания к строгости и к ужасу, возжелал нового искусства, *искусства метафизического утешения*, трагедии, как ему принадлежащей и предназначенной Елены, и воскликнул вместе с Фаустом:

Не должен разве я стремительною мощью
Единый вечный образ вызвать к жизни?»

«Разве не представляется *необходимым?*»... Нет, трижды нет, о молодые романтики, это не представляется таковым! Но весьма вероятно, что это так *кончится*, что вы так кончите, т. е. «утешенными», как писано есть, несмотря на все самовоспитание к строгости и к ужасу, «метафизически утешенными», короче, как кончают романтики, *христианами*... Нет! Научитесь сперва искусству *посюстороннего* утешения – научитесь смеяться, молодые друзья мои, если вы во что бы то ни стало хотите остаться пессимистами; быть может, вы после этого, как смеющиеся, когда-нибудь да пошлете к черту все метафизическое утешительство – и прежде всего метафизику! Или, чтобы сказать все это языком того дионисического чудовища, которое зовут Заратустрой:

«Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте также и ног! Возносите также и ноги ваши, вы, хорошие танцоры, а еще лучше: стойте на голове!

Этот венец смеющегося, этот венец из роз: я сам возложил на себя этот венец, я сам признал священным свой смех.

Никого другого не нашел я теперь достаточно сильным для этого.

Заратустра-танцор, Заратустра легкий, машущий крыльями, готовый лететь, манящий всех птиц, готовый и проворный, блаженно-легко-готовый:

Заратустра, вещей словом, Заратустра, вещей смехом, не нетерпеливый, не безусловный, любящий прыжки и вперед, и в сторону; я сам возложил на себя этот венец!

Этот венец смеющегося, этот венец из роз: вам, братья мои, кидаю я этот венец! Смех признал я священным; о высшие люди, *научитесь же у меня – смеяться!*»

*«Так говорил Заратустра», четвертая часть
Сильс-Мария, Верхний Энгадин, в августе 1886 года*

Рождение трагедии из духа музыки

Предисловие к Рихарду Вагнеру

Чтобы отдалить от себя все возможные сомнения, волнения и недоразумения, к которым, при своеобразном характере нашей эстетической общественности, могут подать повод сопоставленные в этом сочинении мысли, и чтобы иметь возможность написать и эти вводные слова с тем же созерцательным блаженством, отпечаток которого, как окаменелость счастливых и возвышенных часов, лежит на каждой странице, — я вызываю перед взором моим тот миг, когда Вы, мой глубокоуважаемый друг, получите эту книгу: я вижу, как Вы, быть может после вечерней прогулки по зимнему снегу, разглядываете раскованного Прометея на заглавном листе, читаете мое имя и сразу же проникаетесь убеждением, что, каково бы ни было содержание этого сочинения, автор его, несомненно, имеет сказать что-либо серьезное и внушительное, равным образом что он при всем, что он измыслил здесь, видел Вас перед собою и обращался к Вам, а следовательно, мог написать лишь нечто соответствующее Вашему присутствию. При этом Вы припомните, что я в то же время, когда создавалось Ваше чудное юбилейное сочинение о Бетховене, т. е. среди ужасов и величия толь-

ко что разгоревшейся войны, готовился к этим мыслям. Но в ошибку впали бы те, которые усмотрели бы в этом совпадении наличность противоречия между патриотическим возбуждением и эстетическим сибаритством, между мужественной серьезностью и веселой игрой; напротив, при действительном прочтении этой книги им станет до изумительности ясным, с какой строго немецкой проблемой мы здесь имеем дело, поставленной нами как раз в средоточие немецких надежд, как точка апогея и поворота. Но, быть может, этим самым лицам покажется вообще неприличным столь серьезное отношение к эстетической проблеме, раз они не в состоянии видеть в искусстве чего-либо большего, чем веселой побочности, или, пожалуй, звона бубенчиков, сопровождающего «серьезность существования», но, в сущности, излишнего; словно никто не знает, что уже само противопоставление искусства «серьезности существования» – грубое недоразумение. Этим серьезным я позволю себе сказать, что мое убеждение и взгляд на искусство как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность в этой жизни согласны с воззрением того мужа, которому я, как передовому великому бойцу на этом пути, посвящаю эту книгу.

Базель, конец 1871 года

1

Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического и дионисического начал*, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении. Названия эти мы заимствуем у греков, разъясняющих тому, кто в силах уразуметь, глубокомысленные эзотерические учения свои в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в резко отчетливых образах мира богов. 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 по-видимому 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.

Чтобы уяснить себе оба этих стремления, представим их сначала как разъединенные художественные миры *сновидения* и *опьянения*, между каковыми физиологическими явлениями подмечается противоположность, соответствующая противоположности аполлонического и дионисического начал. В сновидениях впервые предстали, по мнению Лукреция, душам людей чудные образы богов; во сне великий ваятель увидел чарующую соразмерность членов сверхчеловеческих существ; и эллинский поэт, спрошенный о тайне поэтических зачатий, также вспомнил бы о сне и дал бы поучение, сходное с тем, которое Ганс Сакс дает в «Мейстерзингерах»:

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 вещей снов.

Прекрасная иллюзия видений, в создании которых каждый человек является вполне художником, есть предпосылка всех пластических искусств, а также, как мы увидим, од-

на из важных сторон поэзии. Мы находим наслаждение в непосредственном уразумении такого образа; все формы говорят нам: нет ничего безразличного и ненужного. Но и при всей жизненности этой действительности снов у нас все же остается еще мерцающее ощущение ее *иллюзорности*, по крайней мере таков мой опыт, распространенность и даже нормальность которого я мог бы подтвердить рядом свидетельств и показаний поэтов. Философски настроенный человек имеет даже предчувствие, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, 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: все строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки случая, боязливые ожидания, короче, вся «божественная комедия» жизни, вместе с ее *Inferno*, проходит перед ним не только как игра теней – ибо он сам живет и страдает как действующее лицо этих сцен, – но все же не без упомянутого ми-

молетнего ощущения их иллюзорности; и быть может, многим, подобно мне, придет на память, как они в опасностях и ужасах сна подчас не без успеха ободряли себя восклицанием: «Ведь это – сон! Что ж, буду грезить дальше!» Мне рассказывали также про лиц, могших продлевать один и тот же сон на три и более последовательные ночи, не нарушая его причинной связи, – факты, ясно свидетельствующие о том, что наша внутренняя сущность, общая основа бытия во всех нас, испытывает сон с глубоким наслаждением и радостной необходимостью.

Эта радостная необходимость сонных видений также выражена греками в их Аполлоне; Аполлон как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы, представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостоинной. Но и та нежная черта, через которую сновидение не должно переступать, дабы избежать патологического воздействия – ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, – и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона:

как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога – творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть «солнечно»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почитает на нем. И таким образом про Аполлона можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит про человека, обьятого покрывалом Майи («Мир, как воля и представление» I, с. 416): «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающего и опускающего в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь слабой ладье, – так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на principium individuationis». Про Аполлона можно было бы даже сказать, что в нем непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвижность охваченного им существа получили свое возвышеннейшее выражение, и Аполлона хотелось бы назвать великолепным божественным образом principii individuationis, в жестах и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость «иллюзии», вместе со всей ее красотой.

В приведенном месте Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений, и закон достаточного основания в одном из своих разветвлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр че-

ловека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности *дионисического* начала, более всего, пожалуй, нам доступно по аналогии *опьянения*. Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения. Еще в немецком Средневековье, охваченные той же дионисической силой, носились все возраставшие толпы, с пением и плясками, с места на место; в этих плясунах св. Иоанна и св. Витта мы узнаем вакхические хоры греков с их историческим прошлым в Малой Азии, восходящим до Вавилона и оргиастических сакеев. Бывают люди, которые от недостаточной опытности или вследствие своей тупости с насмешкой или с сожалением отворачиваются, в сознании собственного здоровья, от подобных явлений, считая их «народными болезнями»: бедные, они и не подозревают, какая мертвецкая бледность почует на этом их «здоровье», как призрачно оно выглядит, когда мимо него вихрем пронесится пламенная жизнь дионисических безумцев.

Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком. Добровольно предла-

гает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр. Превратите ликующую песню «К Радости» Бетховена в картину, и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть «миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе», то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб – свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь, при благой вести о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи и только клочья его еще развеваются перед таинственным Первоединым. В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор – человек здесь лепится и вырубается.

ется, и вместе с ударами резца дионисического миротворца звучит элевсинский мистический зов: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?»

2

Мы рассматривали до сих пор аполлоническое начало и его противоположность – дионисическое как художественные силы, прорывающиеся из самой природы, *без посредства художника-человека*, и как силы, в коих художественные позы этой природы получают ближайшим образом и прямым путем свое удовлетворение; это, с одной стороны, мир сонных грез, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального развития или художественного образования отдельного лица, а с другой стороны, действительность опьянения, которая также нисколько не обращает внимания на отдельного человека, а скорее стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства. Противопоставленный этим непосредственным художественным состояниям природы, каждый художник является только «подражателем», и притом либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, – чему пример мы можем видеть в греческой трагедии – одновременно художником и опьянения и сна; этого последнего мы должны себе представить примерно так: в дионисическом опьяне-

нии и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, т. е. его единство с внутренней первоосновой мира в *символическом подобии сновидения*.

После этих общих предпосылок и сопоставлений подойдем теперь поближе к *грекам* и посмотрим, в какой степени эти *художественные инстинкты природы* были у них развиты и какой высоты они достигли, чем мы и предоставим себе возможность глубже понять и оценить отношение греческого художника к своим прообразам, или, по аристотелевскому выражению, его «подражание природе». *О снах* греков, несмотря на их обширную литературу и анекдоты о снах, приходится говорить только предположительно, хотя и с довольно значительной степенью достоверности; при невероятной пластической точности и верности их взгляда и их искренней любви к светлым и смелым краскам, несомненно, придется, к стыду всех рожденных после, предположить и в их снах логическую причинность линий и очертаний, красок и групп, сходную с их лучшими рельефами – смену сцен, совершенство коих, если вообще в данном случае уместно сравнение, дало бы нам, конечно, право назвать грезящего грека Гомером и Гомера грезящим греком; и это в более глубоком смысле, чем когда современный человек в отношении к своим снам осмеливается сравнивать себя с Шекспиром.

Напротив того, нам не приходится опираться на одни

предположения, когда мы имеем в виду показать ту огромную пропасть, которая отделяет *дионисического грека* от дионисического варвара. Во всех концах Древнего мира – оставляя здесь в стороне новый, – от Рима до Вавилона – можем мы указать существование дионисических празднеств, тип которых в лучшем случае относится к типу греческих, как бородатый сатир, заимствовавший от козла свое имя и атрибуты, к самому Дионису. Почти везде центр этих празднеств лежал в неограниченной половой разнузданности, волны которой захлестывали каждый семейный очаг с его достопочтенными узаконениями; тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы, вплоть до того отвратительного смешения сладострастия и жестокости, которое всегда представлялось мне подлинным «напитком ведьмы». От лихорадочных возбуждений этих празднеств, знание о которых проникало в Грецию по всем сухопутным и морским путям, греки были, по-видимому, некоторое время вполне защищены и охранены царившим здесь во всем своем гордом величии образом Аполлона, который не мог противопоставить голову Медузы более опасной силе, чем этот грубый, карикатурный дионисизм. Эта величественно отказчивая осанка Аполлона увековечена дорическим искусством. Сомнительным и даже невозможным стало названное противодействие, когда наконец подобные же стремления пробились из тех недр, где заложены были глубочайшие корни эллинской природы; теперь влияние дельфийского бога ограничивалось своевре-

менным заключением мира, позволявшим вырвать из рук могучего противника его губительное оружие. Это перемирие представляет важнейший момент в истории греческого культа: куда ни взглянешь, всюду видны следы переворота, произведенного этим событием. То было перемирие двух противников с точным отграничением подлежащих им отныне сфер влияния и с периодической пересылкой почетных подарков; в сущности же через пропасть не было перекинуто моста. Но если теперь мы бросим взгляд на то, как под давлением этого мирного договора проявлялось дионисическое могущество, мы должны будем, по сравнению с упомянутыми вавилонскими сакеями и возвращением в них человека на ступень тигра и обезьяны, признать за дионисическими оргиями греков значение празднеств искупления мира и дней духовного просветления. У них впервые природа достигает своего художественного восторга, впервые у них разрушение *principii individuationis* становится художественным феноменом. Здесь бессилён отвратительный напиток ведьмы из сладострастия и жестокости: лишь странное смешение и двойственность аффектов у дионисических мечтателей напоминает о нем – как снадобья исцеления напоминают смертельные яды, – выражаясь в том явлении, что страдания вызывают радость, что восторг вырывает из души мучительные стоны. В высшей радости раздается крик ужаса или тоскливой жалобы о невознаградимой утрате. В этих греческих празднествах прорывается как бы сентименталь-

ная черта природы, словно она вздыхает о своей раздробленности на индивиды. Пение и язык жестов у таких двойственно настроенных мечтателей были для гомеровско-греческого мира чем-то новым и неслыханным; в особенности возбуждала в нем страх и ужас дионисическая музыка. Если музыка отчасти и была уже знакома ему, как аполлоническое искусство, то, строго говоря, лишь как волнообразный удар ритма, пластическая сила которого была развита в применении к изображению аполлонических состояний. Музыка Аполлона была дорической архитектоникой в тонах, но в тонах, едва означенных, как они свойственны кифаре. Тщательно устранялся, как неаполлонический, тот элемент, который главным образом характерен для дионисической музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, – потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисический дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его символических способностей; нечто еще никогда не испытанное ищет своего выражения – уничтожение покрывала Майи, единобытие, как гений рода и даже самой природы. Существо природы должно найти себе теперь символическое выражение; необходим новый мир символов, телесная символика во всей ее полноте, не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест. Затем внезапно и порывисто растут другие символические силы, силы музыки, в ритмике, динамике и гармонии. Чтобы

охватить это всеобщее освобождение от оков всех символических сил, человек должен был уже стоять на той высоте самоотчуждения, которая ищет своего символического выражения в указанных силах: дифирамбический служитель Диониса тем самым может быть понят лишь себе подобным! С каким изумлением должен был взирать на него аполлонический грек! С изумлением тем большим, что к нему применялось жуткое сознание, что все это, в сущности, не так уж чуждо ему, что его аполлоническое сознание, пожалуй, лишь покрывало, скрывающее от него этот дионисический мир.

3

Чтобы понять сказанное, нам придется как бы снести камень за камнем все это художественно возведенное здание *аполлонической культуры*, пока мы не увидим фундамента, на котором оно построено. Здесь, во-первых, нашему взгляду представятся чудные образы *олимпийских* богов, водруженные на фронтоны этого здания, деяния коих, в сияющих издали рельефах, украшают его фризы. Если между ними мы усмотрим и Аполлона как отдельное божество, наряду с другими и не претендующее на первое место, то пусть это не вводит нас в заблуждение. Тот же инстинкт, который нашел свое воплощение в Аполлоне, породил и весь этот олимпийский мир вообще, и в этом смысле Аполлон может для

нас сойти за отца его. Какова же была та огромная потребность, из которой возникло столь блистательное собрание олимпийских существ?

Тот, кто подходит к этим олимпийцам с другой религией в сердце и думает найти у них нравственную высоту, даже святость, бестелесное одухотворение, исполненные милосердия взоры, – тот неизбежно и скоро с недовольством и разочарованием отвернется от них. Здесь ничто не напоминает об аскезе, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется, безотносительно к тому – добро оно или зло. И зритель, глубоко пораженный, остановится перед этим фантастическим преизбытком жизни и спросит себя: с каким же волшебным напитком в теле прожили, наслаждаясь жизнью, эти заносчивые люди, что им, куда они ни глянут, отовсюду улыбается облик Елены, как «в сладкой чувственности парящий» идеальный образ их собственного существования. Этому готовому уже отвернуться и отойти зрителю должны мы крикнуть, однако: «Не уходи, а послушай сначала, что народная мудрость греков вещает об этой самой жизни, которая здесь раскинулась перед тобой в такой необъяснимой ясности. Ходит стародавнее предание, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым *Силеном*, спутником Диониса, и не мог изловить его. Когда тот наконец попал к нему в руки, царь спросил, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упор-

но и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: “Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо. не родиться, не *быть* вовсе, быть *ничем*. А второе по достоинству для тебя – скоро умереть”».

Как относится к этой народной мудрости олимпийский мир богов? Как исполненное восторгов видение истязуемого мученика к его пытке.

Теперь перед нами как бы расступается олимпийская волшебная гора и показывает нам свои корни. Грек знал и ощущал страхи и ужасы существования: чтобы иметь вообще возможность жить, он вынужден был заслонить себя от них блестящим порождением грез – олимпийцами. Необычайное недоверие к титаническим силам природы, безжалостно царящая над всем познанным Мойра, коршун великого друга людей – Прометея, ужасающая судьба мудрого Эдипа, проклятие, тяготевшее над родом Атридов и принудившее Ореста к матереубийству, короче – вся эта философия лесного бога, со всеми ее мифическими примерами, от которой погибли меланхолические этруски, – непрестанно все снова и снова преодолевалась греками при посредстве того художественного *междумирья* олимпийцев или во всяком случае прикрывалась им и скрывалась от взоров. Чтобы иметь возможность жить, греки должны были, по глубочайшей необ-

ходимости, создать этих богов; это событие мы должны представлять себе приблизительно так: из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство указанного аполлонического инстинкта красоты путем медленных переходов развился олимпийский порядок богов радости; так розы пробиваются из тернистой чащи кустов. Как мог бы иначе такой болезненно чувствительный, такой неистовый в своих желаниях, такой из ряда вон склонный к *страданию* народ вынести существование, если бы оно не было представлено ему в его богах озаренным в столь ослепительном ореоле. Тот же инстинкт, который вызывает к жизни искусство, как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, – создал и олимпийский мир, как преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской «волей». Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью, – единственная удовлетворительная теодицея! Существование под яркими солнечными лучами таких богов ощущается как нечто само по себе достойное стремления, и действительное *страдание* гомеровского человека связано с уходом от жизни, прежде всего со скорым уходом; так что теперь можно было бы сказать об этом человеке обратное изречению силеновской мудрости: «Наихудшее для него – скоро умереть, второе по тяжести – быть вообще подверженным смерти». И если когда раздается жалоба, то плачет она о краткой жизни Ахилла, о подобной древесным листьям смене преходящих людских поколений, о том, что миновали

времена героев. И для величайшего героя не ниже его достоинства стремиться продолжать жизнь хотя бы и в качестве поденщика. Так неистово стремится «воля» на аполлонической ступени к этому бытию, так сильно в гомеровском человеке чувство единства с ним, что даже обращается в хвалебную песнь ему.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.