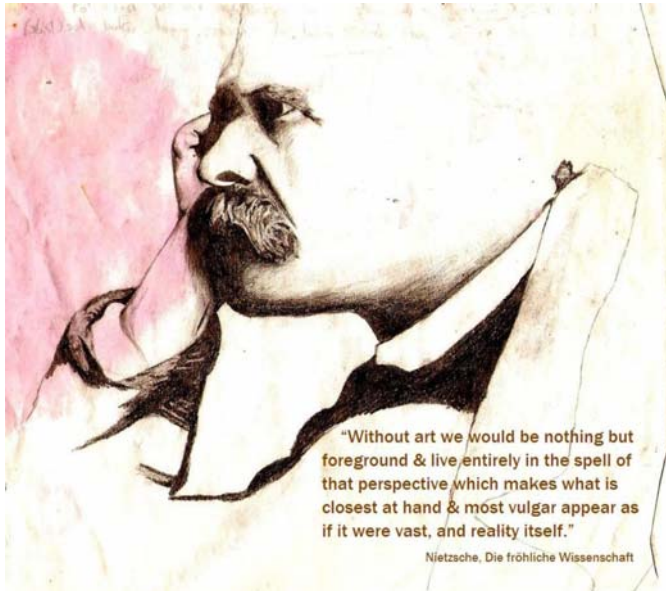

Ф.Ницше

Рождение трагедии,
или Эллинство и пессимизм



Время работы над этой книгой охватывает период с осени 1869 по ноябрь 1871 г. «Наука, искусство и философия, — писал Ницше в январе 1870 г. Э. Роде, — столь тесно переплелись во мне, что мне в любом случае придётся однажды родить кентавра». Непосредственным толчком к написанию книги послужили два доклада, прочитанные Ницше в Базельском музее соответственно 18 января и 1 февраля 1870 г., — «Греческая музыкальная драма» и «Сократ и трагедия», а также статья «Дионисическое мировоззрение», написанная летом того же года.

Текст книги в основном был завершён в январе — феврале 1871 г. в Базеле и Лугано и носил поначалу заглавие «Греческая весёлость» («Griechische Heiterkeit»; предполагались и другие названия: «Опера и греческая трагедия» и «Происхождение и стиль трагедии»).

В конце апреля 1871 г. рукопись была послана лейпцигскому издателю Энгельману, который после долгих колебаний отказался её печатать. В ноябре того же года книга, дополненная шестью последними разделами, была принята другим лейпцигским издателем, Э. В. Фрицшем, и вышла в первых числах января 1872 г. под заглавием «Рождение трагедии из духа музыки». В 1886 г., готовя новое издание, Ницше предварил его «Опытом самокритики» и дал книге новое название: «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм», которое, впрочем, не упраздняло прежнего: текст, следующий за «Опытом самокритики», сохранял прежнее заглавие.

Произведение публикуется по изданию: **Фридрих Ницше, сочинения в 2-х томах, том 1, издательство «Мысль», Москва 1990.**

Перевод — Г. А. Рачинского.

ОПЫТ САМОКРИТИКИ

1

Что бы ни лежало в основании этой сомнительной книги, это должен был быть вопрос первого ранга и интереса, да ещё 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 Вёрте проносились над Европой, мечтатель-мыслитель и охотник до загадок, которому выпало на долю стать отцом этой книги, сидел где-то в альпийском уголке, весь погружённый 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, всё ещё не отделавшись от тех вопросительных знаков, которые он поставил к мнимой «жизнерадостности» греков и греческого искусства, пока наконец в том исполненном глубокой напряжённости месяце, когда в Версале шли переговоры о мире, он и сам не нашёл 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, утомлённых 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, *полнотой* 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»? Какое 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 радость теоретического человека — как? не мог ли быть именно этот сократизм знаком падения, усталости, заболевания, анархически распадающихся инстинктов? И «греческая весёлость» позднейшего эллинизма — лишь вечерней зарёю? 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? — —

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, зелёных 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 её «длиннотами», её «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 отнести 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 насколько 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 её 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 убеждённой и поэтому не считающей нужным давать доказательства, подозрительной даже по отношению к *пристойности* доказывания в качестве книги для посвящённых, «музыки» для сих последних, крещённых знаменем музыки, соединённых 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 начала ещё более от *profanum vulgus* «образованных», чем от «народа», но которая, как то доказал и доказывает её 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 ещё «неведомого бога», который пока что прятался под капюшоном учёного, под тяжеловесностью и диалектической неохотливостью

немца и даже под дурными манерами вагнерианца; тут был налицо дух с чуждыми, ещё 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 всё предстоит ещё 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...

4

Да, что такое дионисическое начало? В обсуждаемой книге можно прочесть ответ на это, — здесь говорит «знающий», посвящённый 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 всё 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) даёт нам это понять в великой надгробной речи, — в чём 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 чём 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 физиологически, 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 — *неврозы здоровья*? Неврозы народной молодости и молоджавости? 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-исступлённом 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 всё оптимистичнее, поверхностнее, всё более заражались актёрством, а также всё 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 вперёд господство *разумности*, практический и теоретический *утилитаризм*, да и сама демократия, современная ему, — представляют, пожалуй, только симптом никнущей 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 ещё труднейший из затронутых в книге вопросов: что означает рассмотренная в оптике *жизни мораль*?..

5

Уже в предисловии, обращённом 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 признаёт 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 своё самовластие, который, создавая миры, освобождается от *гнёта* полноты и *переполненности*, от *муки* сдвленных в нём противоречий. Мир, в каждый миг своего существования *достигнутое* спасение Бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, предносящееся преисполненному страданий, противоположностей, противоречий, который способен найти

своё спасение лишь в *иллюзии*; вся эта артистическая метафизика может показаться произвольной, беспочвенной, фантастической — существенно в ней то, что здесь выдаёт 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 своё выражение и формулу та «извращённость духовного строя», против которой Шопенгауэр заблаговременно и неустанно метал свои самые гневные проклятия и громовые стрелы, — философия, осмелившаяся перенести самую мораль в мир явлений, низвести её 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 проповедуется 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, проклинает, 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, изобретённый лишь для того, чтобы лучше оклеветать этот, на деле же стремление к ничто, к концу, к успокоению, к «субботе суббот» — всё 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 изобрёл себе в корне противоположное учение и противоположную оценку жизни, чисто артистическую, *антихристианскую*. Как было назвать её? Как филолог и человек слов, я окрестил её — не без некоторой вольности, ибо кто может знать действительное имя Антихриста? — именем одного из греческих богов: я назвал её *дионисической*. —

Понятно ли теперь, какую задачу я осмелился затронуть этой книгой?.. Как жалею я теперь, что не имел ещё 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 даёт всему трагическому его своеобразный взмах и подъём, — говорит он в «Мире, как воля и представление» II 495, — это начало осознания, что мир и жизнь не могут дать истинного удовлетворения, а посему и *не стоят* нашей привязанности: в этом состоит трагический дух, — он ведёт посему к *отречению*». О, со сколь иной речью обращался ко мне Дионис! О, как далёк был от меня именно в то время весь этот дух отречения! — Но есть ещё нечто значительно худшее в книге, о чём я теперь ещё 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 современнейших вещей! Что я возлагал надежды там, где решительно не на что было надеяться, где всё 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 ещё 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 негреческая 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 её 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 остаётся 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, 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 лишённое 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 пред старой верой, пред 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 слушаем:

«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 стремительно 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 всё 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 пошлёте к чёрту всё метафизическое утешительство — и прежде всего метафизику! Или, чтобы сказать всё это языком того дионисического чудовища, которое зовут Заратустрой: «Вознесите сердца ваши, братья мои, выше, всё выше! И не забывайте также и ног! Вознесите также и ноги ваши, вы, хорошие танцоры, а ещё 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 нашёл я теперь достаточно сильным для этого.

Заратустра-танцор, Заратустра лёгкий, 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 вперёд, 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, четвёртая 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 моё имя и сразу же проникаетесь убеждением, что, каково бы ни было содержание этого сочинения, — автор его несомненно имеет сказать что-либо серьёзное и внушительное, равным образом что он при всём, 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 только 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 серьёзностью и весёлой 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 серьёзное отношение к эстетической проблеме, раз они не в состоянии видеть в искусстве чего-либо большего, чем весёлой побочности, или, пожалуй, звона бубенчиков, сопровождающего «серьёзность существования», но, в сущности, излишнего; словно никто не знает, что уже само противопоставление искусства «серьёзности существования» — грубое недоразумение. Этим серьёзным я позволю себе сказать, что моё 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

Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путём логического уразумения, но и путём 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 эсotericические учения свои в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в резко отчётливых 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 всё новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только по-видимому соединённых 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 разъединённые 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 даёт в «Мейстерзингерах»:

Мой друг, поэты рождены,
Чтоб толковать свои же сны.
Всё 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, одна 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 всё же остаётся ещё мерцающее ощущение её *иллюзорности*, но крайней мере таков мой опыт, распространённость 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 живём и существуем, лежит скрытая, вторая действительность, во всём 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 грёзами, 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: всё строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки случая, боязливые ожидания, короче, вся «божественная комедия» жизни, вместе с её Inferno, проходит перед ним, не только как игра теней — ибо он сам живёт и страдает как действующее лицо этих сцен, — но всё же не без упомянутого мимолетного ощущения их иллюзорности; и быть может, многим, подобно мне, придёт на память, как они в опасностях и ужасах сна подчас не без успеха ободрили 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 жизнедостойной. Но и та нежная черта, через которую сновидение не должно переступить, 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 почит на нём. И таким образом про Аполлона можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит про человека, объятого покрывалом Майи («Мир, как воля и представление» I 416): «Как среди бушующего моря, с рёвом вздымающего и опускающего в безбрежном своём 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 нём непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвижность охваченного им существа получили своё возвышеннейшее выражение, и Аполлона хотелось бы назвать великолепным божественным образом *principii individuationis*, в жестях и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость «иллюзии», вместе со всей её красотой.

В приведённом 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 человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности *дионисического* начала, более всего, пожалуй, нам доступного 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 подъёме коих субъективное исчезает до полного самозабвения. Ещё в немецком Средневековье, охваченные той же дионисической силой, носились всё возрастающие толпы, с пением и плясками, с места на место; в этих плясунах св. Иоанна и св. Витта мы узнаём 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 почиет на этом их «здоровье», как прозрачно оно выглядит, когда мимо него вихрем пронесется пламенная жизнь дионисических безумцев.

Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчуждённая, враждебная или порабощённая природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком. Добровольно предлагает 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 соединённым, примирённым, сплочённым со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи и только ключья его ещё 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 мёдом, 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, 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 позывы этой природы получают ближайшим образом и прямым

путём своё удовлетворение; это, с одной стороны, мир сонных грёз, 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 опьянении 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 подойдём 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, придётся, к стыду всех рождённых 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 своё 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 всём своём 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 своевременным 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, произведённого этим событием. То было перемирие двух противников с точным отграничением подлежавших им отныне сфер влияния и с периодической пересылкой почётных 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 нём — как снадобья исцеления напоминают смертельные яды, — выражаясь в том явлении, что страдания вызывают радость, что восторг вырывает из души мучительные стоны. В высшей радости раздаётся крик ужаса или тоскливой жалобы о невознаградимой утрате. В этих греческих празднествах прорывается как бы сентиментальная 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 нём 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 архитектуроникой в тонах, но в тонах, едва означенных, как они свойственны кифаре. Тщательно устранился, 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 подъёму всех его символических способностей; нечто ещё 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 её 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 примешивалось жуткое сознание, что всё это, в сущности, не так уж чуждо ему, что его аполлоническое сознание, пожалуй, лишь покрывало, скрывающее от него этот дионисический мир.

Чтобы понять сказанное, нам придётся как бы снести камень за камнем всё это художественно возведённое здание *аполлонической культуры*, пока мы не увидим фундамента, на котором оно построено. Здесь, во-первых, нашему взгляду представятся чудные образы *олимпийских* богов, водружённые 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 нашёл своё 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 отвернётся от них. Здесь ничто не напоминает об аскезе, духовности и долге; здесь всё говорит нам лишь о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором всё наличное обожествляется, безотносительно к тому — добро оно или зло. И зритель, глубоко поражённый, 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. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царём, 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 грёз — олимпийцами. Необычайное недоверие к титаническим силам природы, безжалостно царящая над всем познанным *Мойра*, коршун великого друга людей — *Прометей*, ужасающая судьба мудрого *Эдипа*, проклятие, тяготевшее над родом *Атридов* и принудившее *Ореста* к матереубийству, короче — вся эта философия лесного бога, со всеми её мифическими примерами, от которой погибли меланхолические этруски, — непрестанно всё 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 необходимости, создать этих богов; это событие мы должны представлять себе приблизительно так: из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство указанного аполлонического инстинкта красоты путём 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 озарённым 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 раздаётся 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 подёнщика. 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.

Здесь необходимо сказать, что вся эта, с таким вожделением и тоской созерцаемая новым человеком, гармония, это единство человека с природой, для обозначения которого Шиллер пустил в ход термин «наивное», — ни в коем случае не представляет простого, само собой понятного, как бы неизбежного состояния, с которым мы *необходимо* встречаемся на пороге каждой культуры, как с раем человечества: чему-либо подобному могла поверить лишь эпоха, желавшая видеть в Эмиле Руссо художника и думавшая, что нашла в Гомере такого выросшего на лоне природы художника — Эмиля. Там, где мы в искусстве встречаемся с «наивным», мы вынуждены признать высшее действие аполлонической культуры, которой всегда приходится разрушать царство титанов, поражать насмерть чудовищ и при посредстве могущественных фантазмагорий и радостных иллюзий одерживать победы над ужасающей глубиной миропонимания и болезненной склонностью к страданию. Но как редко достигается эта наивность, эта полная поглощённость красотой иллюзии! Как невыразимо возвышен поэтому *Гомер*, который, как отдельная личность, относится ко всей аполлонической народной культуре так же, как отдельный художник сновидения ко всем сновидческим способностям народа и природы вообще. Гомеровская «наивность» может быть понята лишь как совершенная победа аполлонической иллюзии: это — та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель прячется за образом химеры: мы простираем руки к этой последней, а природа своим обманом достигает первой. В греках хотела «воля» узреть самоё себя, в преображении гения и в мире искусства; для своего самопрославления её создания должны

были сознавать себя достойными такой славы, они должны были узреть и узнать себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения — олимпийцев. Этим отражением красоты эллинская «воля» боролась с коррелятивным художественному таланту талантом страдания и мудрости страдания; и как памятник её победы стоит перед нами Гомер, наивный художник.

4

Об этом наивном художнике мы можем получить некоторое поучение из аналогии сна. Если мы представим себе грезящего, как он среди иллюзии мира грёз, не нарушая их, обращается к себе с увещанием: «Ведь это сон; что ж, буду грезить дальше»; если мы отсюда можем заключить о глубокой внутренней радости сновидения; если мы, с другой стороны, для возможности грезить с этой глубокой радостью созерцания должны вполне забыть день с его ужасающей навязчивостью, то мы вправе истолковывать себе все эти явления, под руководством снотолкователя Аполлона, примерно следующим образом. Сколь ни несомненно то, что из двух половин жизни, бдения и сна, первая представляется нам без всякого сравнения более предпочтительной, важной, достопочтенной, жизнедостоинной, даже единственно жизненной, я тем не менее решаюсь, при всей видимости парадокса, утверждать с точки зрения той таинственной основы нашей сущности, явление коей мы представляем, — прямо обратную оценку сновидения. Действительно, чем более я подмечаю в природе её всемогущие художественные инстинкты, а в них страстное стремление к иллюзии, к избавлению путём иллюзии,

тем более чувствую я необходимость метафизического предположения, что Истинно-Сущее и Первоединое, как вечно страждущее и исполненное противоречий, нуждается вместе с тем для своего постоянного освобождения в восторженных видениях, в радостной иллюзии; каковую иллюзию мы, погружённые в него и составляющие часть его, необходимо воспринимаем как истинно не-сущее, т. е. как непрестанное становление во времени, пространстве и причинности, другими словами, как эмпирическую реальность. Итак, если мы отвлечёмся на мгновение от нашей собственной «реальности», примем наше эмпирическое существование, как и бытие мира вообще, за возникающее в каждый данный момент представление Первоединого, то сновидение получит для нас теперь значение «*иллюзии в иллюзии*» и тем самым ещё более высокого удовлетворения исконной жажды иллюзии. По этой самой причине внутреннему ядру природы доставляет такую неопишемую радость наивный художник и наивное произведение искусства, которое также есть лишь «*иллюзия в иллюзии*».

Рафаэль, сам один из этих бессмертных «наивных», изобразил нам в символической картине такое депотенцирование иллюзии в иллюзию, этот первопроцесс наивного художника, а вместе с тем и аполлонической культуры. В его *Преображении* мы видим на нижней половине в бесноватом отроке, отчаявшихся вожатых, беспомощно перепуганных учениках отражение вечного и изначального страдания, единой основы мира: иллюзия здесь отражение вечного противоречия — отца вещей. И вот из этой иллюзии подымается, как дыхание амброзии, новый, видению подобный, иллюзорный мир, невидимый тем, кто внизу охвачены первой иллюзией, — сияющее парение в чистейшем блаженстве и безболезненном созерцании, сверкающем в широко открытых очах. Здесь перед нашими взорами в высшей символической форме искусства распротёрт аполлонический мир красоты и его

подпочва, страшная мудрость Силена, и мы интуицией понимаем их взаимную необходимость. Аполлон же опять выступает перед нами как обоготворение *principii individuationis*, в котором только и находит своё свершение вечно достигаемая задача Первоединого — его избавление через иллюзию: возвышенным жестом он указывает нам на необходимость всего этого мира мук, дабы под давлением его каждая отдельная личность стремилась к созданию спасительного видения и затем, погружённая в созерцание его, спокойно держалась бы среди моря на своём шатком челне.

Это обоготворение индивидуации, если вообще представлять себе его императивным и дающим предписание, знает лишь *один* закон — индивида, т. е. сохранение границ индивида, *меру* в эллинском смысле. Аполлон, как этическое божество, требует от своих меры и, дабы иметь возможность соблюдать таковую, самопознания. И таким образом, рядом с эстетической необходимостью красоты стоят требования «Познай самого себя» и «Сторонись чрезмерного!». Самопревозношение и чрезмерность рассматривались как враждебные демоны не-аполлонической сферы по существу, а посему и как свойства до-аполлонического времени, века титанов, и вне-аполлонического мира, т. е. мира варваров. За свою титаническую любовь к человеку Прометей подлежал отдаче на растерзание коршунам; чрезмерность мудрости, разрешившей загадку сфинкса, должна была повергнуть Эдипа в затянувший его водоворот злодеяний; так истолковывал дельфийский бог греческое прошлое.

«Титаническим» и «варварским» представлялось аполлоническому греку и действие *дионисического* начала, хотя он не скрывал от себя при этом и своего внутреннего родства с

теми поверженными титанами и героями. Мало того, он должен был ощущать ещё и то, что всё его существование, при всей красоте и умеренности, покоится на скрытой подпочве страдания и познания, открывавшейся ему вновь через посредство этого дионисического начала. И вот же — Аполлон не мог жить без Диониса! «Титаническое» и «варварское» начала оказались в конце концов такой же необходимостью, как и аполлоническое! И представим себе теперь, как в этот, построенный на иллюзии и самоограничении и искусственно ограждённый плотинами, мир — вдруг врываются экзотические звуки дионисического торжества с его всё более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних изливается вся *чрезмерность* природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика; подумаем только, какое значение мог иметь в сравнении с этими демоническими народными песнями художник-псалмопевец Аполлона и призрачные звуки его лиры! Музы искусств «иллюзии» поблекли перед искусством, которое в своём опьянении вещало истину; мудрость Силеня взывала: горе! горе! — радостным олимпийцам! Индивид со всеми его границами и мерами тонул здесь в самозабвении дионисических состояний и забывал аполлонические законоположения. *Чрезмерность* оказывалась истиной; противоречие, в муках рождённое блаженство говорило о себе из самого сердца природы. И таким образом везде, куда ни проникало дионисическое начало, аполлоническое упразднялось и уничтожалось. Но столь же несомненно и то, что там, где первый натиск бывал отбит, престиж и величие дельфийского бога выступали непреклоннее и строже, чем когда-либо. Я именно и могу только объяснить себе *дорическое* государство и дорическое искусство как постоянный воинский стан аполлонического начала: лишь в непрерывном противодействии титанически-варварской сущности дионисического начала могли столь долго

продержаться такое упорно-неподатливое, со всех сторон ограждённое и укреплённое искусство, такое воинское и суровое воспитание, такая жестокая и беспощадная государственность.

До сих пор я детально излагал то, что было мною замечено в самом начале этого рассуждения, а именно: как дионисическое и аполлоническое начала во всё новых и новых последовательных порождениях, взаимно побуждая друг друга, властвовали над эллинством; как из «бронзового» века с его битвами титанов и его суровой народной философией под властью аполлонического стремления к красоте развился гомеровский мир; как это «наивное» великолепие вновь было поглощено ворвавшимся потоком дионисизма и как в противовес этой новой власти поднялся аполлонизм, замкнувшись в непоколебимом величии дорического искусства и миропонимания. Если таким образом древнейшая эллинская история в борьбе указанных двух враждебных принципов распадается на четыре большие ступени искусства, то теперь мы испытываем побуждение к дальнейшим вопросам о конечном плане всего этого становления и всей этой деятельности, если только мы не станем считать последний по времени период дорического искусства за вершину и цель этих художественных стремлений, и здесь нашему взору открывается величественное и достославное художественное создание *аттической трагедии* и драматического дифирамба как совместная цель обоих инстинктов, таинственный брак которых, после долгой предварительной борьбы, возвеличен был рождением первенца, соединившего в себе Антигону и Кассандру.

Теперь мы приближаемся к истинной цели нашего исследования, направленного к познанию дионисически-аполлонического гения и его художественного создания или по меньшей мере к исполненному чаянию прозрению в эту вступительную мистерию. Здесь ближайшим образом мы поставим себе вопрос: где именно впервые подмечается в эллинском мире этот новый росток, развивающийся впоследствии в трагедию и в драматический дифирамб? Образное разрешение этого вопроса даёт нам сама древность, когда она сопоставляет на своих барельефах, геммах и т. д. *Гомера и Архилоха* как праотцев и священноносцев греческой поэзии в ясном ощущении того, что только эти оба могут рассматриваться как вполне и равно оригинальные натуры, изливающие пламенный поток на всю совокупность греческого будущего. Гомер, погружённый в себя престарелый сновидец, тип аполлонического, наивного художника, с изумлением взирает на страстное чело дико носящегося в вихре жизни, воинственного служителя муз — Архилоха, а новейшей эстетике удалось только прибавить своё толкование, что здесь противопоставляется «объективному» художнику первый «субъективный». Нам от этого толкования немного проку, так как мы знаем субъективного художника только как плохого художника, и мы во всех родах и степенях искусства во-первых и прежде всего требуем победы над субъективизмом, избавления от *Я* и молчания всякой индивидуальной воли и похоти; мало того, вне объективности, вне чистого, бескорыстного созерцания мы не можем уверовать в малейшее истинно художественное творчество. Поэтому наша эстетика должна сначала разрешить проблему, как вообще возможен «лирик» как художник: он, по свидетельству всех времён, постоянно твердящий *Я* и пропевающий перед нами всю хроматическую гамму своих страстей и желаний. Именно этот Архилох, рядом с Гомером,

пугает нас криком ненависти и презрения, пьяными вспышками своей страсти; не является ли поэтому он, первый художник, получивший наименование субъективного, — по существу нехудожником? Но откуда тогда уважение, высказанное ему, поэту, дельфийским оракулом, этим очагом «объективного» искусства, в весьма знаменательных изречениях?

На процесс своего поэтического творчества пролил свет Шиллер в одном ему самому необъяснимом, но, по-видимому, не вызывающем у него сомнений психологическом наблюдении: он признаётся именно, что в подготовительном к акту поэтического творчества состоянии не имел в себе и перед собою чего-либо похожего на ряд картин со стройной причинной связью мыслей, но скорее некоторое *музыкальное настроение* («Ощущение у меня вначале является без определённого и ясного предмета; таковой образуется лишь впоследствии. Некоторый музыкальный строй души предваряет всё, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея»). Присоединим теперь к этому важнейший феномен всей античной лирики — везде признававшееся вполне естественным соединение, даже тождественность *лирика с музыкантом*, по сравнению с которой наша новейшая лирика предстаёт изваянием божества без головы, — и мы можем теперь на основании нашей изложенной выше эстетической метафизики объяснить себе лирика следующим образом. Он вначале, как дионисический художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку, если только последняя по праву была названа повторением мира и вторичным слепком с него; но затем эта музыка становится для него как бы зримой в *символическом сновидении* под аполлоническим воздействием сна. Прежнее, лишённое образов и понятий отражение изначальной скорби в

музыке, с её разрешением в иллюзии, создаёт теперь вторичное отражение в форме отдельного уподобления или примера. Свою субъективность художник сложил уже с себя в дионисическом процессе; картина, которая являет ему теперь его единство с сердцем мира, есть сонная греза, воплощающая как изначальное противоречие и изначальную скорбь, так и изначальную радость иллюзии. Я лирика звучит, таким образом, из бездн бытия: его «субъективность» в смысле новейших эстетиков — одно воображение. Когда Архилох, первый лирик греков, выражает свою бешеную любовь и вместе с тем своё презрение дочерям Ликамба, то не его страсть пляшет перед нами в оргиастическом хмеле: мы видим Диониса и его менад, мы видим опьянённого мечтателя-безумца Архилоха, погружённого в сон, упавшего на землю — как нам это описывает Еврипид в «Вакханках», — спящего на высокой альпийской луговине под полуденным солнцем, и вот к нему подходит Аполлон и прикасается к нему лавром. Дионисически-музыкальная зачарованность спящего мечет теперь вокруг себя как бы искры образов, лирические стихи, которые в своём высшем развитии носят название трагедий и драматических дифирамбов.

Пластик, а равно и родственный ему эпик погружен в чистое созерцание образов. Дионисический музыкант — без всяких образов, сам во всей своей полноте — изначальная скорбь и изначальный отзвук её. Лирический гений чувствует, как из мистических состояний самоотчуждения и единства вырастает мир образов и символов, имеющих совсем другую окраску, причинность и быстроту, чем тот мир пластика и эпика. В то время как последний с радостной отрадой живёт среди этих образов, и только среди них, и не устаёт любовно созерцать их в мельчайших их подробностях; в то время как даже образ гневного Ахилла для него не более как образ, гневным

выражением которого он наслаждается с радостью, вызываемой иллюзией снов — так что он этим зеркалом иллюзии ограждён от соединения и слияния со своими образами, — образы лирика, напротив, не что иное, как *он* сам и только как бы различные объективации его самого, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и вправе вымолвить *Я*, но только это *Я* не сходно с *Я* бодрствующего эмпирически-реального человека, а представляет собою единственное вообще истинно-сущее и вечное, покоящееся в основе вещей *Я*, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей. Теперь представим себе, что он среди этих отображений увидел и *самого себя*, как не-гения, т. е. свой «субъект», всю толпу субъективных, направленных на определённый и кажущийся ему реальным предмет страстей и движений воли; если теперь может показаться, что лирический гений и соединённый с ним не-гений представляют одно целое, и первый высказывает о себе самом упомянутое словечко «я», то нас эта видимость уже не может ввести в заблуждение, как она, несомненно, ввела тех, которые определили лирика как субъективного поэта. В действительности Архилох, сжигаемый страстью, любящий и ненавидящий человек, лишь видение того гения, который теперь уже не Архилох, но гений мира и символически выражает изначальную скорбь в подобию человека-Архилоха; между тем как тот субъективно-желающий и стремящийся человек-Архилох вообще никак и никогда не может быть поэтом. Но нет и никакой нужды, чтобы лирик имел перед собой как отражение вечного бытия именно только феномен человека-Архилоха; и трагедия доказывает, насколько далеко может отойти мир видений лирика от этого действительно ближе всего стоящего феномена.

Шопенгауэр, от которого не скрылась трудность, представляемая лириком для философии искусства, полагает, что нашёл выход, по которому я, однако, не считаю возможным следовать за ним, между тем как одному ему, в его глубокомысленной метафизике музыки, дано было в руки средство к окончательному устранению указанной трудности, что, как я полагаю, здесь в его духе и во славу его мною и сделано. Что до него самого, то он, в противовес сказанному мною, даёт нижеследующее определение собственной сущности песни («Мир как воля и представление» I 295): «Субъект воли, т. е. собственное хотение, — вот что наполняет сознание поющего, часто как свободная от оков, удовлетворённая воля (радость), ещё чаще, пожалуй, как задержанная воля (печаль), но всегда как аффект, страсть, возбуждённое состояние души. Рядом же с этим и вместе с этим певец, при взгляде на окружающую природу, осознаёт себя как субъекта чистого, безвольного познания, неколебимый душевный покой которого приходит теперь в столкновение с напором всегда ограниченного, всё ещё недостаточного хотения; ощущение этого контраста, этого взаимодействия и есть то, что выражается в целостности песни и что является сущностью лирического состояния вообще. В нём как бы подходит к нам чистое познание, дабы спасти нас от воли и её напора; мы следуем за ним, но лишь на мгновенья: всё вновь и вновь хотение и воспоминание о наших личных целях вырывают нас из спокойной созерцательности; но и близкая красота окружающего нас, в которой нам дано чистое безвольное познание, всё снова выманивает нас у воли. Поэтому-то в песне и лирическом настроении так странно смешиваются воля (личный интерес целей) и чистое созерцание всего нас окружающего; начинают искать соотношения между обеими или воображать таковые; субъективное настроение, аффект воли придают созерцанию окружающего своеобразную окраску, а эта

последняя в рефлексе, в свою очередь, переносится на волю; истинная песня и будет отпечатком всего этого столь смешанного и в то же время раздельного душевного состояния».

Кто мог бы не заметить в этом описании, что лирика здесь характеризуется как не вполне достигнутое, как бы скачками, и то редко, приводящее к цели искусство, даже как полуискусство, *сущность* которого будто бы состоит в том, что хотение и чистое созерцание, т. е. неэстетическое и эстетическое состояния, как-то странно перемешаны между собой? Мы же скорее утверждаем, что вся эта противоположность, которую *Шопенгауэр* кладёт в основу своего деления искусств как мерило ценности, противоположность субъективного и объективного, вообще неуместна в эстетике, так как субъект, водящий и преследующий свои эгоистические цели индивид, мыслим только как противник искусства, а не как его источник. Поскольку же субъект — художник, он уже свободен от своей индивидуальной воли и стал как бы медиумом, средой, через которую единый истинно-сущий субъект празднует своё освобождение в иллюзии. Ибо прежде всего — для нашего унижения и возвеличения — нам должно быть ясно то, что вся эта комедия искусства разыгрывается вовсе не для нас, как бы для нашего исправления и образования, что мы даже ничуть не являемся действительными творцами этого мира искусства, но вправе, конечно, предположить о себе, что для действительного творца этого мира мы уже — образы и художественные проекции и что в этом значении художественных произведений лежит наше высшее достоинство, ибо только как *эстетический феномен* бытие и мир *оправданы* в вечности, хотя, конечно, наше сознание об этом своём значении едва ли чем отличается от того, которое написанные на полотне воины имеют о представленной на нём битве. А если так, то и всё наше художественное знание по

существо своему вполне иллюзорно, ибо мы, как знающие, не едины и не тождественны с тем существом, которое, будучи единственным творцом и зрителем этой комедии искусства, в ней создаёт и находит себе вечное наслаждение. Лишь поскольку гений в акте художественного порождения сливается с тем Первохудожником мира, он и знает кое-что о вечной сущности искусства, ибо в этом последнем состоянии он чудесным образом уподобляется жуткому образу сказки, умеющему оборачивать глаза и смотреть на самого себя; теперь он в одно и то же время субъект и объект, в одно и то же время поэт, актёр и зритель.

6

По отношению к Архилоху учёными изысканиями обнаружено, что он ввёл *народную песню* в литературу и что это деяние и доставило ему, по общей оценке греков, то исключительное место, которое он занимает рядом с Гомером. Но что представляет собою сама народная песня в её противоположности к вполне аполлоническому эпосу? Что же иное, как не *perpetuum vestigium* соединения аполлонического и дионисического начал; её огромное, простирающееся на все народы и непрестанно увеличивающееся во всё новых и новых порождениях распространение свидетельствует нам о том, сколь могущественно это двойственное художественное стремление природы, оставляющее в народной песне следы, аналогичные тем, которые подмечаются в музыке народа, увековечивающей его оргиастические волнения. Да, вероятно, и историческим путём может быть доказано, что каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнуема и дионисическими течениями, на которые необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни.

Но ближайшим образом народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного явления в грезе и выражающей эту последнюю в поэзии. *Мелодия, таким образом, есть первое и общее*, отчего она и может испытать несколько объективаций, в нескольких текстах. Она и представляется в наивной оценке народа без всяких сравнений более важной и необходимой стороной дела. Мелодия рождает поэтическое произведение из себя, и притом всё снова и снова; не что иное говорит нам и *деление народной песни на строфы*: я всегда с удивлением рассматривал этот феномен, пока наконец не нашёл ему такого объяснения. Кто взглянет на собрание народных песен, например на «Des Knaben Wunderhorn», с точки зрения этой теории, найдёт бесчисленные примеры того, как непрестанно рождающая мелодия мечет вокруг себя искры образов; их пестрота, их внезапная смена, подчас даже бешеная стремительность являют силу, до крайности чуждую эпической иллюзии и её спокойному течению. С точки зрения эпоса этот неравномерный и беспорядочный мир образов лирики попросту заслуживает осуждения; и так наверняка и относились к нему торжественные эпические рапсоды аполлонических празднеств в эпоху Терпандра.

Итак, мы имеем в поэтическом творчестве народной песни высшее напряжение языка, стремящегося *подражать музыке*; поэтому с Архилохом выступает новый мир поэзии, в глубочайшем основании своём противоречащий гомеровскому. Вместе с тем мы описали единственно возможное отношение между поэзией и музыкой, словом и звуком: слово, образ, понятие ищет некоторого выражения, аналогичного музыке, и само испытывает теперь на себе её могущество. В этом смысле мы можем различать в истории языка греческого народа два

главных течения, смотря по тому, подражал ли язык миру явлений и образов или миру музыки. Стоит только поглубже призадуматься над словесным различием окраски синтаксического строя, материала слов у Гомера и Пиндара, чтобы понять значение этой противоположности; при этом каждому станет осязаемо ясно, что между Гомером и Пиндаром должны были прозвучать *оргиастические мелодии флейты Олимпа*, которые ещё в век Аристотеля, среди бесконечно более развитой музыки, влекли к опьянённому воодушевлению и, казалось, своим первоначальным воздействием возбуждали к подражанию все поэтические средства выражения современных им людей. Я напому здесь об одном всем знакомом феномене наших дней, представляющемся с точки зрения нашей эстетики только предосудительным. Мы постоянно встречаемся с тем, как та или другая симфония Бетховена побуждает отдельных слушателей к передаче впечатления в ряде образов, хотя бы сопоставление различных порождённых музыкальным произведением образных миров и казалось при этом весьма фантастическим, пёстрым, а подчас даже и противоречивым; изоощрять своё убогое остроумие над такими сопоставлениями и при этом не замечать феномена поистине достойного истолкования — совершенно в духе названной эстетики. И даже если композитор воспользовался образами для толкования своего произведения, если, к примеру, он обозначил симфонию как пасторальную и одну какую-либо её часть — как «сцену у ручья», а другую — как «весёлую сходку поселян», то и это равным образом только уподобления, рождённые из музыки представления — и никак не предметы, служившие образцами для подражания в музыке, — представления, которые ни с какой стороны не могут быть поучительными для нас по отношению к *дионисическому* содержанию музыки и даже не имеют какой-либо исключительной ценности в ряду других подобных же

образов. Этот процесс разряжения музыки в образы перенесём теперь на молодую, свежую, проявляющую своё творчество в языке народную массу, и тогда мы будем в состоянии догадаться, каким путём возникла строфическая народная песня и как вся творческая сила народа в области речи должна была быть напряжена этим новым принципом подражания музыке.

Если мы таким образом можем рассматривать лирическую поэзию как подражательное излучение музыки в образах и понятиях, то мы приходим теперь к вопросу: «Чем является музыка в зеркале образности и понятий?» *Она является как воля* в шопенгауэровском смысле этого слова, т. е. как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению. Здесь нужно возможно строже различать понятие сущности и понятие явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей; как таковая она должна была быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка *является* — как воля. Ибо для выражения её явления в образах лирик пользуется всеми движениями страсти — от шёпота симпатии до раскатов безумия; стремясь инстинктивно выразить музыку в аполлонических символах, он представляет себе всю природу и себя в ней лишь как вечную волю, вожделение, стремление. Но поскольку он толкует музыку в образах, сам он покоится в неподвижности морской тиши аполлонического созерцания, сколько бы ни волновалось вокруг него в напоре и порыве всё то, что он созерцает через медиум музыки. И даже когда он видит себя самого сквозь тот же медиум, его собственный образ является ему в состоянии неудовлетворённого чувства: его собственная воля, стремление, стон, ликование оказываются для него подобием, с помощью которого он толкует себе музыку. Вот в чём феномен лирика: в

качестве аполлонического гения он истолковывает музыку в образе воли, между тем как сам он, вполне свободный от алчности воли, является чистым, неомрачённым оком солнца.

Всё это рассуждение построено на том, что лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не *нуждается* в образе и понятии, но лишь *выносит* их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове, ибо она связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. По сопоставлению с нею скорее всякое явление представляется только подобием, поэтому *язык*, как орган и символ явлений, нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки, но при всех попытках подражать музыке всегда соприкасается с нею лишь внешним образом; сокровеннейший же её смысл, несмотря на всё лирическое красноречие, нисколько не становится нам ближе.

7

Теперь нам нужно призвать на помощь все расследованные до сих пор принципы искусства, чтобы разобраться в лабиринте, каковым мы принуждены признать *происхождение греческой трагедии*. Я думаю, что не будет абсурдом, если я скажу, что проблема этого происхождения ни разу не была ещё даже серьёзно поставлена, не говоря вовсе о её разрешении, хотя уже неоднократно то сшивали летучие

лоскутки античного предания в различных комбинациях, то вновь разрывали их. Это предание говорит нам с полной определённой, что трагедия возникла из трагического хора и первоначально была только хором, и не чем иным, как хором; отсюда на нас ложится обязанность заглянуть в душу этого трагического хора, представляющего собственно первоначальную драму, не довольствуясь ни в коем случае ходячими оборотами речи вроде того, что он, мол, идеальный зритель или представляет собой народ в противоположность царственной области сцены. Пусть это последнее толкование, для многих политиков звучащее возвышенно — а именно что в этом хоре-народе, всегда остающемся правым при столкновении со страстными порывами и распутством царей, нашёл своё выражение неизменный моральный закон демократических афинян, — представляется нам как бы подсказанным одной мыслью Аристотеля; для первоначальной формации трагедии оно не может иметь никакого значения, так как из её религиозного начала всё это противопоставление народа и властителя совершенно исключено, как и вообще всякая политико-социальная сфера; но и в отношении знакомой нам классической формы хора у Эсхила и Софокла мы сочли бы за богохульство говорить о каком-то предчувствии «конституционного народного представительства», хотя и нашлись люди, не испугавшиеся подобной хулы. Конституционное народное представительство не было известно in рахi античному государственному строю, и будем надеяться, что и в его трагедии оно не являлось ему, даже в виде «чаяния».

Значительно большей славой, чем это политическое истолкование хора, пользуется мысль А. В. Шлегеля, который предлагает нам смотреть на хор как на некоторую сущность и как бы экстракт толпы зрителей, как на «идеального зрителя». Этот

взгляд при сопоставлении с упомянутой выше исторической традицией, по которой первоначально трагедию представлял один хор, оказывается тем, что он и есть, т. е. грубым, ненаучным, хотя и блестящим, утверждением, которое получило, однако, свой блеск исключительно от сжатой формы его выражения, а также ввиду чисто германского пристрастия ко всему, что зовётся «идеальным», и минутного удивления, которое это утверждение в нас вызывает. Мы бываем изумлены, как только начинаем сравнивать хорошо знакомую нам театральную публику с подобным хором, и спрашиваем себя, как вообще возможно извлечь путём идеализации из этой публики что-либо аналогичное трагическому хору. В глубине своей души мы отрицаем эту возможность и удивляемся при этом как смелости шлегелевского утверждения, так равным образом абсолютно отличной от нас природе греческой публики. Ведь мы всегда были того мнения, что настоящий зритель, кто бы он ни был, всегда отлично должен сознавать, что перед ним художественное произведение, а не эмпирическая реальность. А между тем трагический хор греков принужден принимать образы сцены за живые существа. Хор Океанид полагает, что действительно видит перед собой титана Прометея, и считает себя самого столь же реальным, как и бога на сцене. И разве чистейшим и высшим типом зрителя оказывается тот, кто, подобно Океанидам, признаёт телесную наличность и реальность Прометея? И что же, признаком идеального зрителя было бы взбежать на сцену и освободить бога от его терзаний? А мы-то верили в эстетическую публику и полагали, что каждый отдельный зритель тем даровитее, чем он более способен воспринимать художественное произведение как искусство, т. е. эстетически; и вот теперь шлегелевское выражение намекает нам на то, что совершенно идеальный зритель позволяет миру сцены действовать на себя совсем не эстетически, а телесно-

эмпирически. «Уж эти нам греки! — вздыхаем мы. — Они ставят нам всю нашу эстетику вверх ногами!» Но мы уже привыкли к этому и повторяем шлегелевское изречение всякий раз, как заходит речь о хоре.

Но приведённое нами столь ясное предание свидетельствует здесь против Шлегеля: хор сам по себе, без сцены, т. е. форма трагедии, и обсуждаемый нами хор идеальных зрителей не могут быть согласованы между собой. Что бы это был за род искусства, если бы он имел в своём основании понятие о зрителе и если бы подлинной формой его должен был бы считаться «зритель в себе». Зритель без зрелища есть лишённое смысла понятие. Итак, мы полагаем, что рождение трагедии не найдёт себе объяснения ни в высоком уважении к моральному интеллекту массы, ни в понятии зрителя без зрелища, и считаем эту проблему слишком глубокой, чтобы её можно было только задеть, исходя из столь плоских соображений.

Бесконечно более ценное прозрение в смысл хора проявил уже Шиллер в знаменитом предисловии к «Мессинской невесте»; он рассматривает хор как живую стену, воздвигаемую трагедией вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем сохранить себе свою идеальную почву и свою поэтическую свободу.

Шиллер борется этим главным своим оружием против опошленного понятия естественности, против распространённого требования драматической иллюзии. Несмотря на то что самый день на сцене является только искусственным, что архитектура только символическая и метрическая речь носит идеальный характер, относительно трагедии как целого всё ещё распространено заблуждение. Недостаточно допускать только

как поэтическую вольность то, что составляет сущность всякой поэзии. И вот он во введении хора усматривает решительный шаг, которым открыто и честно объявляется война всякому натурализму в искусстве. — Это, как мне представляется, и есть та самая точка зрения, для обозначения которой наше уверенное в своём превосходстве столетие употребляет презрительную кличку «псевдоидеализм». Я боюсь, что мы, со своей стороны, при нашем теперешнем уважении к естественности и действительности достигли как раз обратного всякому идеализму полюса, а именно области кабинета восковых фигур. И в этих последних есть своеобразное искусство, так же как и в известных, пользующихся всеобщей любовью романах современности; только пусть нам не досаждают претенциозным утверждением, что этим искусством преодолён гёте-шиллеровский «псевдоидеализм».

Но действительно, «идеальной» была та почва, по которой, согласно верному взгляду Шиллера, привык шествовать греческий хор сатиров — хор первоначальной трагедии, и высоко приподнята она над действительным путём смертных. Грек сколотил для этого хора лёгкий помост измышленного *естественного состояния* и поставил на него измышленные *природные существа*. Трагедия выросла на этой основе и действительно была этим с самого начала избавлена от кропотливого портретирования действительности. При всём том это всё же не произвольно созданный фантазией мир между небом и землёю; это скорее мир, равно вероятный и реальный, подобный тому, который уже имели верующие эллины в Олимпе и его обитателях. Сатир, как дионисический хоревт, живёт в религиозно-призрачной действительности под санкцией мифа и культа. Что с него начинается трагедия, что из него говорит дионисическая мудрость трагедии, — это в данном случае столь

же странный и удивительный для нас феномен, как и вообще возникновение трагедии из хора. Быть может, нам удастся получить исходную точку для рассмотрения вопроса, если я выскажу утверждение, что этот сатир, измышленное природное существо, стоит в таком же отношении к культурному человеку, в каком дионисическая музыка стоит к цивилизации. О последней Рихард Вагнер говорит, что она так же теряет своё значение перед музыкой, как свет лампы перед дневным светом. Равным образом, думаю я, греческий культурный человек чувствовал себя уничтоженным перед лицом хора сатиров, и ближайшее действие дионисической трагедии заключается именно в том, что государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превосходящим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы. Метафизическое утешение, с которым, как я уже намекал здесь, нас отпускает всякая истинная трагедия, то утешение, что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна, — это утешение с воплощённой ясностью является в хоре сатиров, в хоре природных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за каждой цивилизацией и, несмотря на всяческую смену поколений в истории народов, пребывающих неизменными.

Этот хор служил утешением глубокомысленному и особенно предрасположенному к утончённейшему и тягчайшему страданию эллину, острый взгляд которого проник в странное дело уничтожения, производимого так называемой всемирной историей, а также и в жестокость природы; ему грозила опасность отдаться стремлению к буддийскому отрицанию воли, и вот, его спасает искусство, а через искусство его для себя спасает — жизнь.

Дело в том, что восторженность дионисического состояния, с его уничтожением обычных пределов и границ существования, содержит в себе, пока оно длится, некоторый *летаргический* элемент, в который погружается всё лично прожитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисической действительностью пролегает пропасть забвения. Но как только та повседневная действительность вновь выступает в сознании, она ощущается как таковая с отвращением; аскетическое, отрицающее волю настроение является плодом подобных состояний. В этом смысле дионисический человек представляет сходство с Гамлетом: и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, они *познали* — и им стало противно действовать; ибо их действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей, им представляется смешным и позорным обращённое к ним предложение направить на путь истинный этот мир, «соскочивший с петель». Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии — вот наука Гамлета, не та дешёвая мудрость Ганса-мечтателя, который из-за излишка рефлексии, как бы из-за преизбытка возможностей, не может добраться до дела; не рефлексия, нет! — истинное познание, взор, проникший ужасающую истину, получает здесь перевес над каждым побуждающим к действию мотивом как у Гамлета, так и у дионисического человека. Здесь уже не поможет никакое утешение, страстное желание не останавливается на каком-то мире после смерти, даже на богах; существование отрицается во всей его целостности, вместе с его сверкающим отражением в богах или в бессмертном потустороннем будущем. В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия, теперь ему понятна символичность судьбы Офелии, теперь познал он мудрость лесного бога — Силена; его тошнит от этого.

Здесь, в этой величайшей опасности для воли, приближается, как спасающая волшебница, сведущая в целебных чарах, — *искусство*; оно одно способно обратить эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в представления, с которыми ещё можно жить; таковы представления о *возвышенном* как художественном преодолении ужасного и о *комическом* как художественном освобождении от отвращения, вызываемого нелепым. Сатирический хор дифирамба есть спасительное деяние греческого искусства; о срединный мир этих спутников Диониса разбивались описанные выше припадки угнетённого душевного состояния.

8

Сатир, как и идиллический пастух новейших времён, — оба суть порождения тоски по первоначальному и естественному; но с какой твёрдостью, с какой неустрашимостью ухватился грек за своего лесного человека и как стыдливо, как нерешительно заигрывал современный человек со своим приукрашенным созданием — трогательно наигрывающим на флейте, изнеженным пастушком! Природу, которой ещё не коснулось познание, в которой ещё замкнуты затворы культуры, — вот что видел грек в своём сатире, но из-за этого он ещё не совпадал для него с обезьяной. Напротив: то был первообраз человека, выражение его высших и сильнейших побуждений, человека как воодушевлённого мечтателя, приведённого в восторг близостью бога, — сердобольного товарища, в котором отражаются муки божества, вещателя мудрости из глубин природного лона, олицетворения полового всемогущества природы, к которому грек привык относиться с благоговейным изумлением. Сатир был чем-то возвышенным и божественным; таковым он должен был в

особенности представляться затуманенному печалью взору дионисического человека. Его бы оскорбил вид разряженного, лживо измышлённого пастуха: на неприкрытых и беззаботно величественных письменах природы покоился его взор с возвышенным удовлетворением; здесь иллюзия культуры была стёрта с первообраза человека, здесь открывался истинный человек, бородатый сатир, ликующий пред ликом своего бога. По сравнению с ним культурный человек сморщивался в лживую карикатуру. И по отношению к этим началам трагического искусства Шиллер прав: хор — живая стена, воздвигнутая против напора действительности, ибо он — хор сатиров — отражает бытие с большей полнотой, действительностью и истиной, чем обычно мнящий себя единственной реальностью культурный человек. Сфера поэзии лежит не вне пределов мира, как фантастическая невозможность, порождённая поэтически настроенной головой: она стремится быть чем-то прямо противоположным этой невозможности, неприкрашенным выражением истины, и оттого-то и должна отбрасывать лживый наряд мнимой действительности культурного человека. Контраст этой подлинной истины природы и культурной лжи, выдающей себя за единственную реальность, подобен контрасту между вечным ядром вещей, вещью в себе, и всей совокупностью мира явлений: и как трагедия с её метафизическим утешением указывает на вечную жизнь этого ядра бытия при непрестанном уничтожении явлений, так уже и символика сатирического хора выражает в подобии это изначальное отношение между вещью в себе и явлением. Упомянутый нами идиллический пастух, созданный современными людьми, представляет лишь точное изображение суммы книжных иллюзий, принимаемых ими за природу; дионисический грек ищет истины и природы в её высшей мощи — он чувствует себя заколдованным в сатира.

Охваченная такими настроениями и проникнутая такими познаниями, ликует и носится толпа служителей Диониса, могущество которого изменило их в их собственных глазах: они как бы видят в себе вновь возрождённых гениев природы — сатиров. Позднейший состав хора трагедии есть искусственное подражание этому естественному феномену; при этом, конечно, стало необходимым отделение дионисических зрителей от зачарованных Дионисом. Но только при этом нужно всегда иметь в виду, что публика аттической трагедии узнавала себя в хоре оркестры, что в сущности никакой противоположности между публикой и хором не было, ибо всё являло собою лишь один большой величественный хор пляшущих и поющих сатиров или людей, которых представляли эти сатиры. Шлегелевское изречение получает для нас теперь новый и более глубокий смысл. Хор — «идеальный зритель», поскольку он единственный *созерцатель* — созерцатель мира видений сцены. Публика зрителей в том виде, как мы её знаем, была незнакома грекам: в их театрах — с концентрическими дугами повышавшихся террасами мест, отведённых зрителям, — каждый мог безусловно *отвлечься* от всего окружающего его культурного мира и в насыщенном созерцании мнить себя хореvтом. С этой точки зрения мы имеем право назвать хор, на примитивной его ступени в первобытной трагедии, самоотражением дионисического человека, — каковой феномен лучше всего прослеживается в актёре, который, при действительном даровании, видит образ исполняемой им роли с полной ясностью, как нечто осязаемое, перед своими глазами. Хор сатиров есть прежде всего видение дионисической массы, как в свою очередь мир сцены есть видение этого хора сатиров; сила этого видения достаточна, чтобы сделать наш взор тупым и невосприимчивым к впечатлению «реальности», к культурным людям, расположившимся вокруг на местах для зрителей. Форма

греческого театра напоминает уединённую горную долину: архитектура сцены представляется картиной пронизанных светом облаков, созерцаемой с высоты носящимися по горам вакхантами; в этой дивной обстановке встаёт перед ними образ Диониса.

Это основное художественное явление, которое мы привлекли здесь для объяснения хора трагедии, представляется с точки зрения наших учёных воззрений на элементарные художественные процессы почти что неприличным; между тем ничто не может быть достовернее, чем то, что поэт только тогда и поэт, если видит себя окружённым образами, живущими и действующими перед его глазами, и созерцает их сокровеннейшую сущность. Ввиду одной характерной для наших современных способностей слабости мы склонны представлять себе эстетический первофеномен слишком сложным и абстрактным. Метафора для подлинного поэта — не риторическая фигура, но замещающий образ, который действительно носится перед ним, замещая понятия. Характер для него не есть некоторое, сложенное из отовсюду подысканных черт, целое, но навязчиво живущее перед его глазами живое лицо, отличающееся от подобного же видения живописца лишь непрерывностью его дальнейшей жизни и дальнейшего действия. Почему описания Гомера так превосходят своей наглядностью описания других поэтов? Потому, что он больше видит. Мы говорим о поэзии в таких абстрактных выражениях именно потому, что все мы обычно плохие поэты. В сущности, эстетический феномен прост; надо только иметь способность постоянно видеть перед собой живую игру и жить непрестанно окружённым толпою духов — при этом условии будешь поэтом; стоит только почувствовать стремление превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел — и будешь драматургом.

Дионисическое возбуждение способно сообщить целой массе это художественное дарование, этот дар видеть себя окружённым толпой духов и чувствовать своё внутреннее единство с нею. Этот процесс трагического хора есть *драматический* первофеномен: видеть себя самого превращённым и затем действовать, словно ты действительно вступил в другое тело и принял другой характер. Этот процесс стоит во главе развития драмы. Здесь происходит нечто другое, чем с рапсодом, который не сливается со своими образами, но, подобно живописцу, видит их вне себя созерцающим оком; здесь налицо отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу. И при этом названный феномен выступает эпидемически: целая толпа чувствует себя зачарованной таким образом. Поэтому дифирамб по существу своему отличен от всякого другого хорового пения. Девы, торжественно шествующие с ветвями лавра в руках ко храму Аполлона и поющие при этом торжественную песнь, остаются тем, что они есть, и сохраняют свои имена гражданок: дифирамбический хор есть хор преображённых, причём их гражданское прошлое, их социальное положение совершенно забываются. Они стали вневременными, вне всяких сфер общества живущими служителями своего бога. Вся остальная хоровая лирика эллинов есть только огромное усиление роли единичного аполлонического певца; между тем как в дифирамбе мы имеем перед собой общину бессознательных актёров, которые смотрят и на себя, и друг на друга как на преображённых.

Очарованность есть предпосылка всякого драматического искусства. Охваченный этими чарами, дионисический мечтатель видит себя сатиром и затем, *как сатир, видит бога*, т. е. в своём превращении зрит новое видение вне

себя, как аполлоническое восполнение его состояния. С этим новым видением драма достигает своего завершения.

На основании всего нами узнанного мы должны представлять себе греческую трагедию как дионисический хор, который всё снова и снова разряжается аполлоническим миром образов. Партии хора, которыми переплетена трагедия, представляют, таким образом, в известном смысле материнское лоно всего так называемого диалога, т. е. совокупного мира сцены, собственно драмы. В целом ряде следующих друг за другом разряжений эта первооснова трагедии излучает вышеуказанное видение драмы, которое есть исключительно сновидение и в силу этого имеет эпическую природу, но, с другой стороны, как объективация дионисического состояния, представляет собой не аполлоническое спасение в иллюзии, а, напротив, разрушение индивидуальности и объединение её с изначальным бытием. Таким образом, драма есть аполлоническое воплощение дионисических познаний и влияний и тем отделена от эпоса как бы огромной пропастью.

Хор греческой трагедии, символ дионисически возбуждённой массы в её целом, находит в этом нашем воззрении своё полное объяснение. В то время как мы — исходя из той роли, которую играет хор на современной сцене, в особенности в опере, — совершенно не могли понять, каким образом трагический хор греков может быть древнее, первоначальнее и даже важнее собственного «действия», что нам, однако, ясно указано в предании; в то время как мы опять-таки не могли совместить в своём представлении утверждаемую преданием высокую его важность и первоначальность с тем обстоятельством, что он тем не менее состоит из одних низких служебных существ, первоначально даже из козлообразных

сатиров; в то время как орхестра перед сценой оставалась для нас всегда загадкой, — теперь мы пришли к пониманию того, что сцена совместно с происходящим на ней действием в сущности и первоначально была задумана как *видение* и что единственной «реальностью» является именно хор, порождающий из себя видение и говорящий о нём всею символическою пляской, звуков и слова. Этот хор созерцает в видении своего господина и учителя — Диониса, и поэтому он извечно — хор *служителей*: он видит, как бог страждет и возвеличивается, и поэтому сам не принимает участия в *действии*. При этом решительно служебном по отношению к богу положении он всё же остаётся высшим и именно дионисическим выражением *природы* и изрекает поэтому в своём вдохновении, как и она, слова мудрости и оракулы; как *страдающий*, он в то же время и *мудрый*, из глубин мировой души вещающий истину. Таким образом возникает эта фантастическая и представляющаяся столь странной и предосудительной фигура мудрого и вдохновенного сатира, который в противоположность богу есть в то же время «простец» — отображение природы и её сильнейших порывов, даже символ её и вместе с тем провозвестник её мудрости и искусства: музыкант, поэт, плясун и духовидец в *одном* лице.

Диониса, доподлинного героя сцены и средоточия видения, соответственно этому анализу и сообразно преданию вначале, в наидревнейший период трагедии, в действительности нет налицо, он лишь предполагается как наличный, т. е. первоначально трагедия есть только «хор», а не «драма». Позднее делается опыт явить бога в его реальности и представить образ видения, вместе со всей преобразующей обстановкой его, как видимый всем взорам — тем самым возникает «драма» в более узком смысле. Теперь на долю дифирамбического хора выпадает задача поднять настроение

зрителей до такой высоты дионисического строя души, чтобы они, как только на сцене появится трагический герой, усмотрели в нём не уродливо замаскированного человека, но как бы рождённое из их собственной зачарованности и восторга видение. Представим себе Адмета, в глубоком размышлении вспоминающего о своей недавно почившей жене Алкесте и сменяемого тоскою в духовном созерцании её, — и вот, внезапно к нему подводят похожую по виду и по походке закутанную женщину; представим себе внезапно охватывающее его трепетное беспокойство, его бурное сравнение, его инстинктивную уверенность — нашему взору предстанет нечто аналогичное тому ощущению, с которым дионисически возбуждённый зритель созерцал шествовавшего по сцене бога, чьи страдания он уже воспринимал как собственные. Непроизвольно переносил он весь этот магически трепетавший перед его душой образ божества на замаскированную фигуру и как бы разрешал её реальность в некоторую призрачную недействительность. Здесь мы имеем аполлоническое состояние сна, в котором дневной мир затуманивается, и перед нашими глазами в постоянной смене вновь и вновь рождается другой мир, более отчётливый, более понятный, более поразительный, чем тот прежний мир, и всё же подобный тени. На основании сказанного мы замечаем в трагедии последовательно проведённую противоположность стилей: язык, окраска, движение, динамика речи совершенно расходятся в дионисической лирике хора, с одной стороны, и в аполлоническом мире снов на сцене, как в двух отдельных сферах выражения. Аполлонические явления, в которых объективируется Дионис, не представляют уже «вечного моря, непрестанной смены, пылающей жизни», как музыка хора; это уже не те данные лишь в ощущении, не сгущённые ещё в образ силы, в которых вдохновенный служитель Диониса чувствует приближение бога, — теперь со сцены

говорит отчётливость и устойчивость эпических образов, теперь Дионис ведёт свою речь уже не через посредство сил, но как эпический герой, почти языком Гомера.

9

Всё, что в аполлонической части греческой трагедии, в диалоге, выступает на поверхность, имеет простой, прозрачный, прекрасный вид. В этом смысле диалог есть отображение элина, природа которого открывается в пляске, ибо в пляске наивысшая сила лишь потенциальна, хотя и выдаёт себя в гибкости и роскоши движений. Поэтому речь софокловских героев и поражает нас своей аполлонической определённой и ясностью, так что нам кажется, что мы сразу проникаем в сокровеннейшую сущность их естества и при этом несколько удивлены, что дорога к этой сущности так коротка. Но если отвлечься на время от этого выступающего на поверхность и явного характера героя, который, в сущности, не более как брошенный на тёмную стену световой образ, т. е. сплошное явление, — если, напротив, проникнуть в миф, проекцией которого являются эти светлые отражения, то мы переживаем внезапно феномен, стоящий в обратном отношении к одному известному оптическому явлению. Когда после смелой попытки взглянуть на солнце мы, ослеплённые, отвращаем взор, то, подобно целебному средству, перед нашими глазами возникают тёмные пятна; наоборот, явление световых образов софокловских героев — короче, аполлоническая маска — есть необходимое порождение взгляда, брошенного в страшные глубины природы, как бы сияющие пятна, исцеляющие взор, измученный ужасами ночи. Только в этом смысле мы можем решиться утверждать, что правильно поняли строгое и значительное понятие «греческая весёлость», между тем как на всех путях и перекрёстках современности мы

постоянно встречаемся с ложно воспринятым понятием этой весёлости в форме ничем не нарушаемого благополучия.

Наиболее отягчённый страданиями образ греческой сцены, злосчастный *Эдип*, был задуман Софоклом как тип благородного человека, который, несмотря на всю его мудрость, предназначен к заблуждениям и к бедствиям, но в конце концов безмерностью своих страданий становится источником магической благодати для всего, что его окружает, — благодати, не теряющей своей действительности даже после его кончины. Благородный человек не согрешает, — вот что хочет нам сказать глубокомысленный поэт; пусть от его действий гибнут всякий закон, всякий естественный порядок и даже нравственный мир — этими самыми действиями очерчивается более высокий магический круг влияний, создающих на развалинах сокрушённого старого мира мир новый. Это хочет сказать нам поэт, поскольку он вместе с тем и религиозный мыслитель: как поэт он с самого начала показывает нам изумительно завязанный узел процесса, разрешая который судья шаг за шагом медленно движется к собственной гибели; чисто эллинское наслаждение диалектикой этого разрешения столь велико, что от него лежит на всём произведении какой-то налёт высокомерной весёлости, отбивающий везде острия у ужасающих предпосылок этого процесса. В «*Эдипе в Колоне*» мы находим ту же весёлость, но внесённую в бесконечное просветление; удручённому чрезмерностью бедствий старцу, который во всём, что с ним случается, представляет исключительно *страдательное лицо*, противопоставлена — неземная радость, нисходящая из божественной сферы и указующая нам, что герой в своём чисто пассивном отношении достиг высшей активности, простирающейся далеко за пределы его жизни, между тем как вся его сознательная деятельность и стремления в прошлой

жизни привели его лишь к пассивности. Так для взора смертного медленно распутывается неразрешимо запутанный узел процесса легенды об Эдипе — и глубочайшая человеческая радость охватывает нас при этом божественном подобии диалектики. Если в этом объяснении мы точно передали намерение поэта, то всё же может ещё возникнуть вопрос, исчерпали ли мы тем содержание мифа, и тогда окажется, что всё воззрение поэта — не что иное, как тот упомянутый выше световой образ, который целительница-природа воздвигает перед нами после того, как мы бросили взгляд в бездну. Эдип — убийца своего отца, муж своей матери, Эдип — отгадчик загадок сфинкса! Что говорит нам таинственная троичность этих роковых дел? Существует древнее, по преимуществу персидское, народное верование, что мудрый маг может родиться только от кровосмешения; по отношению к разрешающему загадки и вступающему в брак со своей матерью Эдипу можем мы тотчас же истолковать себе это в том смысле, что там, где пророческими и магическими силами разбиты власть настоящего и будущего, неизменный закон индивидуации и вообще чары природы, — причиной этому могла быть лишь необычайная противоестественность, так же как в том персидском поверье кровосмешение; ибо чем можно было бы понудить природу выдать свои тайны, как не тем, что победоносно противостоит ей, т. е. совершает нечто противоестественное? Это познание выражено, на мой взгляд, в упомянутой выше ужасающей тройственности судеб Эдипа: тот, кто разрешил загадку природы — этого двубразного сфинкса, — должен был нарушить и её священнейшие законоположения, как убийца своего отца и супруг своей матери. Мало того, миф как бы таинственно шепчет нам, что мудрость, и именно дионисическая мудрость, есть противоестественная скверна, что тот, кто своим знанием низвергает природу в бездну уничтожения, на себе испытывает это разложение природы.

«Острие мудрости обращается против мудреца; мудрость — преступное действие по отношению к природе» — вот те страшные положения, с которыми обращается к нам миф; но эллинский поэт, как луч солнца, прикасается к величественной и страшной Мемноновой статуе мифа, и она внезапно начинает звучать — софокловскими мелодиями!

Лучезарному венцу пассивности я противопоставляю теперь венец активности, сияющий вокруг главы эсхиловского *Прометея*. То, что мыслитель Эсхил имел нам сказать здесь, но что как поэт он даёт нам лишь почувствовать в своём символическом образе, молодой Гёте сумел открыть нам в смелых словах своего Прометея:

Я здесь сижу, творю людей
По своему подобию,
Мне равное по духу племя —
Страдать и слёзы лить,
И ликовать и наслаждаться,
И ни во что тебя не ставить,
Как я!

Человек, поднявшийся до титанического, сам завоевывает себе свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз, ибо в своей самоприобретённой мудрости он держит в руке их существование и пределы. Но самое удивительное в этой драме о Прометее, по основной мысли своей подлинно представляющей гимн небагочестия, — это глубокая эсхилевская жажда *справедливости*: неизмеримое страдание смелого «одиночника», с одной стороны, и нужда богов, даже предчувствие их сумерек — с другой, понуждающая к примирению, к метафизическому объединению мощь этих миров

страдания, — всё это сильнее́шим образом напоминает средоточие и основное положение эсхиловского мировоззрения, усматривающего вечную правду, царящую над богами и людьми, Мойру. При суждении об изумительной смелости, с которой Эсхил кладёт олимпийский мир на весы своей справедливости, мы всегда должны помнить, что глубокомысленный грек имел в своих Мистериях устойчивую и крепкую подпочву метафизического мышления и что в случае припадков скептицизма он мог облегчать свою душу на олимпийцах. Греческий художник в особенности испытывал по отношению к этим божествам тёмное чувство взаимной зависимости, и именно в Прометее Эсхила символизировано это чувство. Титанический художник носил в себе упрямую веру в свои силы создать людей, а олимпийских богов по меньшей мере уничтожить, и это путём своей высшей мудрости, за каковую, правда, он принуждён был расплачиваться вечным страданием. Дивная «творческая сила» великого гения, за которую недорого было заплатить даже и вечным страданием, суровая гордость *художника*, — вот в чём душа и содержание эсхиловской поэзии, между тем как Софокл в своём Эдипе, прелюдируя, запекает победную песнь *святого*. Но и в том толковании, которое Эсхил даёт мифу, не исчерпана его изумительная и ужасающая глубина: художническая радость становления, пренебрегающая всякими бедствиями весёлость художественного творчества — скорее светлый, облачный и небесный образ, играющий на поверхности чёрного озера печали. Сказание о Прометее — исконная собственность всей семьи арийских народов и документ, свидетельствующий об их одарённости сознанием глубокомысленно-трагического, и даже не лишено вероятности, что этот миф имеет для определения сущности всего арийского мира такое же характерное значение, как миф о грехопадении для всего семитического, и что оба мифа находятся между собою в той же степени родства, как и брат с

сестрой. Предпосылкой мифа о Прометее является та чрезмерная ценность, которую наивное человечество придаёт *огню* как истинному палладиуму всякой растущей культуры; но то, что человек свободно распоряжается огнём и получает его не только как дар небес, в зажигающей молнии и согревающим пламени солнца, — это представлялось созерцательности первобытного человека злодеянием, ограблением божественной природы. И таким образом, с самого начала первая же философская проблема ставит мучительно неразрешимое противоречие между человеком и богом и подкапывает его, как камень, к воротам всякой культуры. Лучшее и высшее, чего может достигнуть человечество, оно вымогает путём преступления и затем принуждено принять на себя и его последствия, а именно всю волну страдания и горестей, которую оскорблённые небожители посылают, *должны* послать, на благородное, стремящееся ввысь человечество, — суровая мысль, странно отличающаяся по тому *достоинству*, которое она придаёт преступлению, от семитического мифа о грехопадении, где любопытство, лживость притворства, склонность к соблазну, похотливость — короче, ряд женских аффектов по преимуществу — рассматриваются как источник зла. То, что отличает арийское представление, — это возвышенный взгляд на *активность греха* как на прометеевскую добродетель по существу, причём тем самым найдена этическая подпочва пессимистической трагедии — как *оправдание* зла в человечестве, и притом как человеческой вины, так и неизбежно следующего за ней страдания. Несчастье, коренящееся в сущности вещей, которого созерцательный ариец не склонен отрицать путём кривотолков, противоречие, лежащее в самом сердце мира, открывается ему как взаимное проникновение двух различных миров, например божественного и человеческого, из коих каждый как индивид прав, но, будучи отдельным и рядом с

каким-либо другим, неизбежно должен нести страдание за свою индивидуацию. При героическом порыве отдельного ко всеобщности, при попытке шагнуть за грани индивидуации и самому стать *единым* существом мира — этот отдельный на себе испытывает скрытое в вещах изначальное противоречие, т. е. он вступает на путь преступлений и страданий. Так, арийцы представляют себе грех как мужа, семиты — вину как женщину; изначальный грех был совершён мужем, а изначальную вину допустила женщина. А впрочем — недаром поёт хор колдунов:

Ещё довольно это спорно,
Как ваша баба ни проворна,
Её мужчина, хоть и хром,
Опередит одним прыжком. (*Гёте*)

Кому понятно это сокровеннейшее ядро сказания о Прометее — а именно заповеданная титанически стремящемуся индивиду необходимость преступления, — тот должен ощутить вместе с тем и неаполлонический элемент этого пессимистического представления: ибо Аполлон тем и хочет привести отдельные существа к покою, что отграничивает их друг от друга, и тем, что он постоянно всё снова и снова напоминает об этих границах как о священнейших мировых законах своими требованиями самопознания и меры. Но дабы при этой аполлонической тенденции форма не застыла в египетской окоченелости и холодности, дабы в стараниях предписать каждой отдельной волне её путь и пределы не замерло движение всего озера, — прилив дионисизма время от времени снова разрушал все эти маленькие круги, в которые односторонне аполлоническая «воля» стремилась замкнуть эллинский мир. Этот внезапно подымавшийся прилив дионисизма брал тогда на себя отдельные маленькие валы

индивидов, как брат Прометея, титан Атлант, — небесный свод. Титаническое стремление стать как бы Атлантом всех отдельных существ и на сильных плечах нести их всё выше и выше, всё дальше и дальше и есть то, что объединяет прометеевское начало с дионисическим. Эсхилевский Прометей в этом отношении — дионисическая маска, между тем как в упомянутой выше глубокой склонности Эсхила к справедливости выдаёт себя в глазах понимающих людей его происхождение от Аполлона, бога индивидуации и границ справедливости. И таким образом, двойственная сущность эсхилевского Прометея, его одновременно дионисическая и аполлоническая природа, может быть в отвлечённой формуле выражена приблизительно нижеследующим образом: «Всё существующее и справедливо и несправедливо — и в обоих видах равно оправдано».

Таков твой мир! И он зовётся миром! —

10

Неопровержимое предание утверждает, что греческая трагедия в её древнейшей форме имела своей темой исключительно страдания Диониса и что в течение довольно продолжительного времени единственный сценический герой был именно Дионис. Однако с той же степенью уверенности можно утверждать, что никогда, вплоть до Еврипида, Дионис не переставал оставаться трагическим героем, но что все знаменитые фигуры греческой сцены — Прометей, Эдип и т. д. — являются только масками этого первоначального героя — Диониса. То, что за всеми этими масками скрывается божество, представляет одно из существенных оснований для вызывавшей столь часто удивление типичной «идеальности» этих знаменитых фигур. Не помню, кто утверждал, что все индивиды, как

индивиды, комичны и посему непригодны для трагедии, из чего пришлось бы заключить, что греки вообще не могли выносить индивидов на трагической сцене. И действительно, их чувство было, по-видимому, таково; да и вообще это платоновское различие и оценка «идеи» в её противоположности к «идолу», к отображению, коренится в глубочайшем существе эллинизма. Если мы вздумаем воспользоваться терминологией Платона, то о трагических образах эллинской сцены можно было бы сказать приблизительно следующее: единственный действительно реальный Дионис является во множественности образов, под маской борющегося героя, как бы запутанный в сети индивидуальной воли. И как только этот являющийся бог начинает говорить и действовать, он получает сходство с заблуждающимся, стремящимся, страдающим индивидом, а то, что он вообще *является* с такой эпической определённой и отчётливостью, есть результат воздействия толкователя снов — Аполлона, истолковывающего хору его дионисическое состояние через посредство указанного символического явления. В действительности же герой сцены есть сам страдающий Дионис мистерий, тот на себе испытывающий страдания индивидуации бог, о котором чудесные мифы рассказывают, что мальчиком он был разорван на куски титанами и в этом состоянии ныне читается как Загрей; при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисическое *страдание* по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания, как нечто само по себе достойное осуждения. Из улыбки этого Диониса возникли олимпийские боги, из слёз его — люди. В этом существовании раздробленного бога Дионис обладает двойственной природой жестокого, одичалого демона и благого, кроткого властителя. Надежда эпиков была связана с

возрождением Диониса, которое мы в настоящее время должны истолковывать себе как предчувствие конца индивидуации; в честь этого грядущего третьего Диониса гремел бурный, ликующий гимн эпоптов. И только эта надежда может вызвать луч радости на лице разорванного, разбитого на индивиды мира, что и олицетворено мифом о погруженной в вечную печаль Деметре, которая впервые вновь познала *радость* лишь тогда, когда ей сказали, что она может *ещё* раз родить Диониса. В приведённых нами воззрениях мы уже имеем в наличности все составные части глубокомысленного и пессимистического мировоззрения и вместе с тем *мистериальное учение трагедии* — основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство — как радостную надежду на возможность разрушения заклатья индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства. —

Мы уже раньше намекнули на то, что гомеровский эпос есть то поэтическое творение олимпийской культуры, в котором она спела свою песнь победы над ужасами борьбы с титанами. Теперь, при первенствующем влиянии трагической поэзии, гомеровские мифы вновь перерождаются и удостоверяют этой метемпсихозой, что тем временем и олимпийская культура была побеждена некоторым ещё более глубоким миропониманием. Упорный титан Прометей возвестил своему олимпийскому мучителю, что его власть со временем подвергнется высшей опасности, если он своевременно не вступит с ним в союз. В Эхиле мы узнаём союз испуганного, трепещущего за свой конец Зевса с Титаном. Таким образом минувший век титанов снова, как дополнение, поднимается из мрака Тартара на свет. Философия дикой и нагой природы обращает к пронсящемуся мимо неё хороводу мифов гомеровского мира непокровенный лик

истины: они бледнеют, они дрожат перед молниеносным оком этой богини, пока могучая рука дионисического художника не принудит их наконец выступить служителями нового божества. Дионисическая истина овладевает всей областью мифа как символикой её познаний и выражает эти последние частью в доступном для всех культе трагедии, частью в таинственных отправлениях драматических празднеств мистерий, но как тут, так и там, под покровом старого мифа. Что это была за сила, освободившая Прометея от его коршунов и обратившая миф в носителя дионисической мудрости? То была равная по силе Гераклу мощь музыки; достигнув в трагедии своего высшего проявления, она сумела истолковать миф, придав ему новую глубокомысленную значительность; на это мы уже раньше указывали как на характерное в своей могущественности свойство музыки. Ибо такова судьба каждого мифа, что он постепенно как бы вползает в тесную оболочку мнимой исторической действительности и затем воспринимается какой-либо позднейшей эпохой, подходящей к нему с историческими запросами, как однажды бывший факт, и греки уже окончательно были на пути к остроумной и произвольной переделке всего мифического сна, приснившегося их юности, в историко-прагматическое сказание об этой юности. Ибо таким образом обычно и отмирают религии, а именно, когда мифические предпосылки какой-нибудь религии под строгим, рассудочным руководством ортодоксального догматизма систематизируются как готовая сумма исторических событий и когда начинают боязливо защищать достоверность этих мифов, но в то же время всячески противиться их дальнейшему естественному разрастанию и дальнейшей их жизни, когда, таким образом, отмирает чутьё к мифу и на его место вступает претензия религии на исторические основы. Этот отмирающий миф и был теперь охвачен новорождённым гением дионисической

музыки, и в его руке он ещё раз расцвёл красками, каких он ещё никогда не являл, ароматом, пробуждающим томительное предчувствие некоего метафизического мира. После этого последнего выблиска он падает, листья его вянут, и вскоре насмешливые Лукианы древности начинают ловить гонимые всеми ветрами, поблекшие, измятые цветы. В трагедии миф раскрывает своё глубочайшее содержание, находит свою выразительнейшую форму; в трагедии он ещё раз подымается, как раненый герой, и весь сохранившийся ещё остаток силы вместе с мудрым спокойствием умирающего загорается в его очах последним могучим светом.

Что тебе нужно было, кощунствующий Еврипид, когда ты пытался ещё раз принудить этого умирающего к рабскому труду на пользу тебе? Он умер в твоих руках — руках насильника, и вот ты пустил в дело подложный, маскированный миф, который, как обезьяна Геракла, только рядился в древнее великолепие. И как для тебя умер миф, так умер для тебя и гений музыки; как бы ни грабил ты жадными руками все сады музыки, ты и тут был в силах создать только поддельную, маскированную музыку. И так как ты покинул Диониса, то и Аполлон покинул тебя: буди, поднимай с их ложа все страсти, замыкай их своими чарами в свой круг, точи и налаживай для речей своих героев софистическую диалектику — и у героев твоих только поддельные, маскированные страсти, и они говорят только поддельным, маскированным языком.

11

Греческая трагедия испытала другой конец, чем более древние родственные ей виды искусства: она покончила самоубийством вследствие неразрешимого конфликта, —

следовательно, трагически, между тем как те, достигнув преклонного возраста, опочили все прекраснейшей и тихой смертью. Если вообще сообразно счастливому природному состоянию — покидать жизнь без мучительной агонии и оставляя по себе прекрасное потомство, то конец всех этих старейших родов искусства являет нам такое счастливое природное состояние: они тихо погружались в небытие, и перед их гаснущими очами уже стояли прекрасные молодые отпрыски и в смелом движении бодро и нетерпеливо поднимали свои головы. По смерти греческой трагедии возникала, напротив, огромная, повсюду глубоко ощущаемая пустота; как однажды греческие мореходцы во времена Тиберия услышали с одинокого острова потрясающий вопль: «Великий Пан умер», так теперь слышалась во всем эллинском мире печальная, мучительная жалоба: «Умерла трагедия! Сама поэзия пропала вместе с нею! Прочь, прочь ступайте, вы — пропащие тощие эпигоны! Ступайте в обитель Аида, чтобы там хоть раз досыта наестся крохами былых художников!»

Но когда, несмотря на всё, расцвёл-таки ещё новый род искусства, почитавший трагедию за свою предшественницу и учительницу, то со страхом можно было заметить, что он действительно похож чертами на свою мать, но теми чертами, которые она являла в долгой своей агонии. Эта агония трагедии — *Еврипид*, тот более поздний род искусства известен как *новейшая аттическая комедия*. В ней выродившийся образ трагедии продолжал жить как памятник её из ряда вон тяжкой и насильной кончины.

В этой связи становится понятной та страстная тяга, которую авторы новейшей комедии питали к Еврипиду; так что не представляется особенно удивительным желание, выраженное

Филемоном, который соглашался тотчас быть повешенным, только бы иметь возможность навестить в преисподней Еврипида, — впрочем, в том лишь случае, если бы он мог быть уверенным, что покойный и теперь еще сохранил свой ум. Но если мы пожелаем в немногих словах и без всякой претензии сказать нечто исчерпывающее, обозначить то, что у Еврипида было общего с Менандром и Филемоном и что для этих последних являлось в нём столь заслуживающим подражания, то достаточно будет сказать, что Еврипидом был выведен на сцену *зритель*. Тому, кто понял, из какого материала лепили прометеевские трагики до Еврипида своих героев и как далеко было от них намерение выводить на сцену точную маску действительности, будет безусловно ясна и отклоняющаяся в совершенно другую сторону тенденция Еврипида. Человек, живущий повседневной жизнью, проник при его посредстве со скамьи для зрителей на сцену; зеркало, отражавшее прежде лишь великие и смелые черты, стало теперь к услугам той кропотливой верности, которая добросовестно передаёт и неудачные линии природы. Одиссей, типичный эллин древнейшего искусства, опустился теперь под руками новейших поэтов до фигуры *graculus*'а, представляющего отныне в качестве добродушно-пронрыливого домашнего раба средоточие драматического интереса. То, что Еврипид ставит себе в заслугу в «Лягушках» Аристофана, а именно что он вылечил своими домашними средствами трагическое искусство от его помпезной тучности, можно прежде всего почувствовать на его собственных трагических героях. В общем зритель видел и слышал теперь на еврипидовской сцене своего двойника и радовался тому, что этот последний умел так красиво говорить. Но одной только радостью не довольствовались: у Еврипида зритель учился сам говорить, чем Еврипид и хвастается в состязании с Эсхилом: от него, мол, научился теперь народ искусно и при помощи хитрейших

софизмов наблюдать, рассуждать и делать выводы. Этим переворотом в общественной речи он вообще сделал новейшую комедию возможной. Ибо с этих самых пор перестало быть тайной, как и с помощью каких сентенций повседневная жизнь может быть представлена на сцене. Мещанская посредственность, на которой Еврипид строил все свои политические надежды, получила теперь право речи, между тем как дотоле характер речей определялся в трагедии полубогом, в комедии — пьяным сатиром или получеловеком. И поэтому аристофановский Еврипид похваляется, как он изобразил всеобщую, знакомую всем, повседневную жизнь с её суетой, о которой каждый способен высказать своё суждение. И если теперь вся масса философствует и с неслыханной рассудительностью распоряжается своим достоянием и ведёт свои процессы, то это — его заслуга и результат привитой им народу мудрости.

К подобным образом подготовленной и просвещённой массе смело могла теперь обратиться новейшая комедия, для которой Еврипид стал в известном смысле учителем хора, но только на этот раз приходилось обучать хор зрителей. Как только последний научился петь в еврипидовской тональности, выступил вперёд этот похожий на шахматную игру род драмы — новейшая комедия с её непрерывным торжеством хитрости и пронырства. Еврипида же — учителя хора — непрестанно хвалили; мало того — готовы были убить себя, чтобы ещё большему от него научиться, если бы только не знали, что трагические поэты так же мертвы, как и трагедия. А с этой последней эллин потерял и веру в своё бессмертие, не только веру в некоторое идеальное прошлое, но и веру в некоторое идеальное будущее. Слова известной надгробной надписи: «Старцем — легкомыслен и причудлив» — справедливы и по

отношению к старческой поре эллинизма. Минута, острота, легкомыслие, причуда — вот его высшие божества; пятое сословие — сословие рабов — получает теперь господство по крайней мере в отношении душевного строя, и если вообще теперь ещё можно говорить о «греческой весёлости», то это — веселье раба, не знающего никакой тяжёлой ответственности, не стремящегося ни к чему великому, не умеющего ценить что-либо прошлое или будущее выше настоящего. Эта иллюзия «греческой весёлости» и была тем, что возмущало вдумчивые и грозные натуры первых четырёх веков христианства: им это женственное бегство от всего строгого и страшного, это трусливое довольство приводем наслаждения казалось не только достойным презрения, но и антихристианским по существу строем души. И их влиянию нужно приписать, что из столетия в столетие переходящее и продолжающее жить воззрение на греческую древность с почти непреодолимым упорством удерживает эту розоватую в своей окраске весёлость, — словно и не было шестого века с его рождением трагедии, его мистериями, его Пифагором и Гераклитом, словно художественные создания великого времени и вовсе отсутствовали — произведения, из которых каждое, взятое в отдельности, решительно необъяснимо на почве подобного старческого и рабского наслаждения существованием и предполагает наличность совершенно другого миропонимания как основание своего появления.

Моё последнее утверждение, что Еврипид ввёл зрителя на сцену, чтобы тем самым дать зрителям и возможность с действительным пониманием дела произнести своё суждение о драме, может вызвать мнение, что старое трагическое искусство так и не нашло исхода из некоторого неправильного отношения к зрителю; и легко можно впасть в искушение и начать расхваливать радикальную тенденцию Еврипида, направленную

на установление надлежащего отношения между художественным произведением и публикой, усматривая в ней шаг вперёд по отношению к Софоклу. Но дело в том, что «публика» — только слово, а решительно не однородная и пребывающая неизменной в себе величина. Что должно обязывать художника прилаживаться к силе, могущество которой основано только на численности? И если он в своём даровании и в своих намерениях чувствует превосходство над каждым из этих зрителей в отдельности, то как может он испытывать большее уважение к совокупному выражению всех этих подчинённых ему умов, чем к относительно наиболее одарённому отдельному зрителю? В действительности ни один греческий художник не обращался со своей публикой с большей дерзостью и самодовольством, чем Еврипид за долгие годы своей жизни: он, который даже тогда, когда масса пала к его ногам, с возвышенной смелостью открыто насмеялся над своей собственной тенденцией — той самой, которая доставила ему победу над массой. Если бы этот гениус имел малейшее благоговение перед пандемониумом публики, то он задолго до половины своего пути пал бы, сокрушённый, под ударами своих неудач.

Из этих соображений мы усматриваем, что наше утверждение о Еврипиде, будто он ввёл зрителя на сцену, чтобы сделать его способным с действительным знанием дела произносить свои суждения, было только предварительным, и нам надлежит поискать более глубокого объяснения его тенденции. С другой стороны, нам отовсюду известно, что Эсхил и Софокл, в течение всей своей жизни и даже далеко за пределами её, пользовались во всей полноте народным расположением и что, таким образом, у этих предшественников Еврипида отнюдь не может быть речи о несоответствии между

художественным произведением и публикой. Что могло так насильственно согнать богато одарённого и непрестанно стремившегося к творчеству художника с того пути, над которым сияли солнца великих имён поэзии и безоблачное небо народного расположения? Что это было за странное внимание к зрителю, которое настроило его против зрителя? Как мог он от столь высокого уважения к своей публике — презирать свою публику?

Еврипид чувствовал себя — таково разрешение только что поставленной нами загадки — поэтом, стоящим выше массы, но не выше двух лиц из числа своих зрителей; массу он ввёл на сцену, в тех двух зрителях он почитал единственных способных вынести правильное решение судей и наставников во всём, что касалось его искусства: следуя их советам и указаниям, он переносил на сцену, в души своих героев весь тот мир ощущений, страстей и переживаний, которые дотоле, как невидимый хор, появлялись на скамьях зрителей при каждом торжественном представлении; их требованиям уступал он, когда искал для этих новых характеров и новых слов, и нового тона; только в их голосах слышались ему законные приговоры о достоинстве его творчества, а также и возвещающее грядущую победу одобрение, когда случалось, что суд публики лишний раз выносил ему обвинительный приговор.

Из этих двух зрителей одним был сам Еврипид — Еврипид как *мыслитель*, не как поэт. О последнем можно было бы сказать, как и о Лессинге, что необычайная полнота его критического таланта если не вызывала, то по крайней мере постоянно оплодотворяла некоторое побочное продуктивно-художественное стремление. Это дарование, вся эта ясность и быстрота его критического мышления не покидали сидевшего в театре Еврипида, и он напряжённо пытался уловить, разгадать в

мастерских произведениях своих великих предшественников, как в потемневших картинах, черту за чертой, линию за линией. И вот при этом с ним случилось нечто, что не должно показаться неожиданным тем, кто посвящены в более глубокие тайны эсхилосской трагедии: он заметил нечто несоизмеримое в каждой черте и в каждой линии, некоторую обманчивую определённую и в то же время некоторую загадочную глубину, даже бесконечность заднего плана. Самая ясная фигура всегда имела за собой, как комета, какой-то хвост, указующий куда-то в неопределённое, неуяснимое. Тот же сумеречный полусвет лежал на всём строении драмы, в особенности на значении хора. И каким сомнительным оставалось для него, в конце концов, разрешение этических проблем! Каким спорным отношение к мифу и обработка его! Каким неравномерным распределение счастья и невзгод! Даже в языке старой трагедии многое казалось ему предосудительным, по меньшей мере загадочным; в особенности наталкивался он на излишнюю торжественность при самых простых отношениях, на избыток тропов и чудовищностей при простоте характеров. Так, беспокойный, сидел он в театре, ломая себе голову, и он, зритель, принуждён был сознаться, что не понимает своих великих предшественников. Но так как рассудок имел для него значение существенного корня всякого наслаждения и всякого творчества, то ему и приходилось спрашивать и оглядываться, нет ли ещё кого, кто бы думал так же, как он, и, подобно ему, сознавал эту несоизмеримость. Но большинство, и в том числе единицы, отделялось от него недоверчивой улыбкой; объяснить же ему, отчего при всех его сомнениях и возражениях великие мастера всё-таки были правы, никто не мог. И в этом мучительном состоянии он напал на *другого зрителя*, который не понимал трагедии и поэтому не уважал её. С ним в союзе он мог осмелиться повести яростную борьбу из своего одиночества

против художественных творений Эсхила и Софокла — не путём полемических сочинений, но как драматург, который *своё* представление о трагедии противопоставляет традиционному. —

12

Прежде чем назвать по имени этого другого зрителя, остановимся здесь на мгновение, чтобы вызвать в памяти описанное нами выше впечатление двойственности и несоизмеримости, присущее эсхилоской трагедии. Припомним наше собственное удивление при встрече с *хором и трагическим героем* этой трагедии; ни того, ни другого мы не могли согласовать ни с нашими привычками, ни с данными предания, пока мы не открыли этой двойственности, данной в самом происхождении и существе греческой трагедии, как выражения двух переплетённых между собой художественных инстинктов — *аполлонического и дионисического*.

Выделить этот коренной и всемогущий дионисический элемент из трагедии и построить её заново и в полной чистоте на недионисическом искусстве, обиходе и миропонимании — вот в чём заключалась открывающаяся нам теперь в ярком освещении тенденция Еврипида.

Еврипид сам на склоне лет весьма выразительно поставил современникам своим в форме мифа вопрос о ценности и значении этой тенденции. Имеет ли дионисическое начало вообще право на существование? Не следует ли его насильственно и с корнем вырвать из эллинской почвы? Несомненно, говорит нам поэт, если бы только это было возможно. Но бог Дионис слишком могуществен: самый рассудительный противник — каков Пенфей в «Вакханках» —

неприметно для него самого поддаётся чарам бога и затем в этом состоянии зачарованности спешит навстречу своей злосчастной судьбе. Суждение обоих старцев, Кадма и Тиресия, по-видимому, есть и суждение старого поэта: размышлениям отдельных лиц, как бы последние ни были умны, не опрокинуть древней народной традиции, этого из поколения в поколение переходящего поклонения Дионису, и следовало бы даже по отношению к таким чудесным силам выказывать по меньшей мере некоторое дипломатически осторожное участие, причём, однако, не исключён и тот случай, что бог найдёт оскорбительным такое прохладное участие и обратит в конце концов дипломата в дракона, что в данном случае и случилось с Кадмом. Это говорит нам поэт, который в течение долгой жизни с героическим напряжением сил боролся с Дионисом, чтобы на склоне этой жизни закончить свой путь прославлением противника и самоубийством, подобно человеку, который, истомлённый головокружением, бросается вниз с башни, чтобы как-нибудь спастись от ужасного, невыносимого дольше вихря. Эта трагедия представляет протест против выполнимости его тенденции; но — увы! — она была уже проведена на деле! Чудесное совершилось: когда поэт выступил со своим отречением, его тенденция уже одержала победу. Дионис уже был прогнан с трагической сцены, а именно некоторой демонической силой, говорившей через Еврипида. И Еврипид был в известном смысле только маской: божество, говорившее его устами, было не Дионисом, не Аполлоном также, но некоторым во всех отношениях новорожденным демоном: имя ему было — *Сократ*. Здесь мы имеем новую дилемму: дионисическое и сократическое начала, и художественное создание — греческая трагедия — погибло через неё. Напрасно Еврипид старается утешить нас своим отречением, это ему не удаётся: чудеснейший храм лежит в развалинах. Что пользы нам

от жалобных криков разрушителя, от его признания, что это был прекраснейший из храмов? И даже то, что Еврипид судьями искусства всех времён в наказание превращён был в дракона, — кого может удовлетворить эта жалкая компенсация? —

Подойдём теперь поближе к этой *сократовской* тенденции, с помощью которой Еврипид боролся с эсхиловской трагедией и победил её.

Какую цель — так должны мы спросить себя теперь — могло бы вообще иметь еврипидовское намерение основать драму исключительно на недioniсическом начале, если бы таковое намерение было проведено им идеальнейшим образом? Какая форма драмы оставалась ещё неиспользованной, если не признавать её рождения из лона музыки в таинственном сумраке дионисизма? Единственно только драматизированный эпос: хотя, конечно, в этой аполлонической области искусства *трагическое* действие недостижимо. И дело тут не в содержании изображаемых событий: я готов утверждать даже, что Гёте не смог бы в замысленной им «Навсикае» дать трагически потрясающее изображение самоубийства этого идиллического существа, как то было предположено у него в пятом акте; могущество эпически-аполлонического начала столь велико, что самые ужасные вещи под влиянием наслаждения иллюзией и спасения через иллюзию принимают в наших глазах характер чего-то волшебного. Творец драматизированного эпоса так же мало, как эпический рапсод, в состоянии слиться вполне со своими образами: он всегда только спокойно неподвижный, широко раскрытыми глазами взирающий созерцатель, для которого образы постоянно *перед* ним. Актёр в этом драматизированном эпосе остаётся в глубочайшей основе всё ещё

рапсодом, священство сокровенных грёз покоится на всех его действиях, так что он никогда не становится вполне актёром.

Итак, в каком же отношении к этому идеалу аполлонической драмы стоит еврипидовская трагедия? В том же отношении, в каком к величественному рапсоду древних времён — тот более молодой рапсод, который излагает нижеследующим образом сущность своего характера в платоновском «Ионе»: «Когда я веду речь о чём-либо печальном, глаза мои наполняются слезами; если же то, что я говорю, страшно и ужасно, то волосы на голове моей встают дыбом от ужаса, и сердце моё бьётся». Здесь мы не видим уже упомянутого выше эпического самопогружения и забвения в иллюзии, лишённой аффектов холодности истинного актёра, который, именно в высшем подъёме своей деятельности, весь иллюзия и радость иллюзии. Еврипид — актёр с бьющимся сердцем, с волосами, вставшими дыбом; как сократический мыслитель — он набрасывает план, как страстный актёр — выполняет его. Но он не бывает чистым художником ни при разработке плана, ни при выполнении его. Поэтому еврипидовская драма в одно и то же время и нечто холодное, и нечто пламенное, равно способное и заморозить, и спалить; она не может достигнуть аполлонического действия эпоса, между тем как, с другой стороны, она порвала, где только можно, со всеми дионисическими элементами, и теперь, чтобы произвести хоть какое-нибудь действие, ей приходится искать новых средств возбуждения, которые, понятно, не могут уже лежать в пределах единственных двух художественных стремлений — аполлонического и дионисического. Этими средствами возбуждения служат холодные парадоксальные мысли — вместо аполлонических созерцаний — и пламенные аффекты — вместо дионисических

восторгов, и притом мысли и аффекты, в высшей степени реалистично подделанные, а не погруженные в эфир искусства.

Если, таким образом, нам стало ясно, что Еврипиду вообще не удалось основать драму исключительно на аполлоническом элементе и что его неднионическая тенденция завела его, напротив того, на натуралистическую и антихудожественную дорогу, то мы можем теперь ближе подойти к *эстетическому сократизму*, верховный закон которого гласит приблизительно так: «Всё должно быть разумным, чтобы быть прекрасным» — как параллельное положение к сократовскому: «Лишь знающий добродетелен». С этим канонем в руке Еврипид измерял каждую частность и выправлял её сообразно этому принципу — язык, характеры, драматургическое построение, хоровую музыку. То, что мы при сравнении с софокловской трагедией столь часто ставим в укор Еврипиду как поэтический недостаток и регресс, есть в большинстве случаев продукт этого упорного критического процесса, этой дерзкой рассудочности. Еврипидовский *пролог* может послужить нам примером продуктивности названного рационалистического метода. Трудно себе представить что-либо более противоречащее нашей сценической технике, чем пролог в драме Еврипида. Что какое-нибудь действующее лицо выходит в начале пьесы одно на сцену и рассказывает, кого оно из себя представляет, что имело место до сего времени и даже что произойдёт в течение пьесы, — это современный драматург назвал бы причудливым и непростительным пренебрежением эффектами напряженного ожидания. Ведь сообщается всё, что случится; кто же после этого станет сидеть и ждать, пока всё это осуществится в действительности? — ведь здесь ни в коем случае не имеет места действительно возбуждающее отношение вещающего сна к наступающей позднее действительности.

Совершенно иначе рассуждал Еврипид. Действие трагедии никогда не основывалось на эпическом напряжённом ожидании, на возбуждающей неизвестности того, что произойдёт сейчас или в непродолжительном времени; суть дела заключалась скорее в тех великих риторико-лирических сценах, где страсть и диалектика главного героя разливались широким и могучим потоком. Всё служило подготовлением к пафосу, а не к действию, а что не служило подготовкой к пафосу, то считалось негодным. Но что наиболее мешает свободно отдаться сладостному созерцанию таких сцен, так это те случаи, если зрителю недостаёт какого-нибудь промежуточного звена, если есть разрыв в ткани предшествующих событий; пока зрителю приходится ещё вычислять и соображать, какой смысл может иметь то или другое действующее лицо и на каких предпосылках основан тот или другой конфликт чувств или намерений, он не может вполне погрузиться в страдания и действия главных действующих лиц, ему недоступны захватывающие дух сострадание и страх. Эсхило-софокловская трагедия пускает в ход остроумнейшие приёмы, чтобы дать зрителю в первых сценах как бы невзначай в руки все необходимые для понимания нити: здесь сказывается то благородное мастерство, которое как бы маскирует всё формально *необходимое* и придаёт ему вид случайного. Еврипид, надо полагать, замечал у зрителей во время этих первых сцен своеобразное беспокойство, вызванное необходимостью решения задачи, представляемой предшествовавшими событиями, так что поэтические красоты и пафос экспозиции пропадали для них. Поэтому он и помещает пролог ещё перед экспозицией и влагает его в уста персонажу, заслуживающему доверия: какому-нибудь божеству приходилось зачастую как бы гарантировать публике ход трагедии и рассеивать все сомнения в реальности мифа; подобным же образом, как Декарт мог доказать реальность эмпирического

мира только ссылкой на правдивость Бога и на его неспособность ко лжи. Той же божественной правдивостью пользуется Еврипид ещё раз в конце своей драмы, чтобы поставить для публики судьбу своих героев вне возможных сомнений: в этом задача пресловутого *deus ex machina*. Между эпическим взглядом на прошлое и взглядом в будущее лежит драматико-лирическое настоящее, собственно «драма».

Таким образом, Еврипид как поэт есть прежде всего отголосок собственных сознательных уразумений, и именно это даёт ему такое знаменательное положение в истории греческого искусства. В своём критико-продуктивном творчестве он часто должен был чувствовать себя так, словно его задача — жизненно воплотить в драме начало того сочинения Анаксагора, первые слова которого гласят: «Вначале всё было смешано; тогда явился рассудок и создал порядок». И если Анаксагор со своим *Nus* представлял среди философов первого трезвого среди поголовно пьяных, то и Еврипиду, пожалуй, его отношение к другим трагическим поэтам могло представляться в подобном же виде. До тех пор, пока единственный устроитель и властелин всего, *Nus*, был отстранён от художественного творчества, всё пребывало ещё в безразличии хаотического первозданного развара; таково должно было быть суждение Еврипида, так должен был он, первый «трезвый», судить о «пьяных» поэтах, осуждая их. То, что Софокл сказал об Эсхиле, а именно что этот последний всегда действует правильно, хотя и бессознательно, не должно было прийтись по душе Еврипиду, который в данном случае мог признать только, что Эсхил, *раз* он творит бессознательно, — творит не то, что следует. И божественный Платон также говорит о творческой способности поэта, поскольку это не есть сознательное уразумение, в большинстве случаев иронически и уподобляет эту способность дару

прорицателя и снотолкователя; поэт, мол, способен начать творить не прежде, чем он станет бессознательным и рассудок его покинет. Еврипид поставил себе задачей, как ту же задачу поставил себе и Платон, явить обратный образец, некоторую противоположность «безрассудного» поэта; его основное эстетическое положение «Всё должно быть сознательным, чтобы быть прекрасным» есть, как я уже сказал, положение, параллельное сократовскому «Всё должно быть сознательным, чтобы быть добрым». Ввиду этого Еврипид может считаться для нас поэтом эстетического сократизма. Сократ же и был тот *второй зритель*, который не понимал древнейшей трагедии и потому не ценил её; в союзе с ним Еврипид отважился стать герольдом нового художественного творчества. Если же от этого погибла старая трагедия, то, следовательно, эстетический сократизм — смертоносный принцип, но, поскольку борьба была направлена против дионисизма в древнем искусстве, мы узнаём в Сократе противника Диониса, нового Орфея, восстающего против Диониса и, хотя и предназначенного к растерзанию менадами афинского судилища, всё же обращающего в бегство самого могущественного бога; этот бог некогда, когда он бежал от эдонского царя Ликурга, спасся в глубину моря — теперь он погрузился в мистические волны мало-помалу охватившего весь мир таинственного культа.

13

Что Сократ имел в тенденции тесную связь с Еврипидом, не ускользнуло от современной ему древности, и самое красноречивое выражение этого счастливого чутья представляет ходившая по Афинам легенда, что Сократ имеет обыкновение помогать Еврипиду в его творчестве. Оба имени произносились приверженцами «добрého старого времени» вместе, когда им

приходилось перечислять современных им соблазнительей народа, влиянию которых приписывалось, что старая марафонская несокрушимая крепость тела и духа всё более и более уступает место сомнительному просвещению при постоянно растущем захирении телесных и душевных сил. В таком полунегадующем, полупрезрительном тоне говорит обычно аристофановская комедия об этих мужах, к ужасу современников, которые, правда, охотно жертвуют Еврипидом, но не могут надивиться на то, что Сократ является у Аристофана первым и верховным *софистом*, зеркалом и выразителем сущности всех софистических стремлений; причём единственное утешение, которое остаётся, — выставить у позорного столба самого Аристофана, как изолгавшегося и распутного Алкивиада поэзии. Не становясь здесь на защиту глубоких инстинктов Аристофана от подобных нападений, я буду продолжать моё доказательство тесной связи Сократа с Еврипидом, основываясь на чувстве древних; в этом отношении следует в особенности напомнить, что Сократ, как противник трагического искусства, воздерживался от посещений трагедии и появлялся среди зрителей, лишь когда шла новая пьеса Еврипида. Наиболее же знаменито близкое сопоставление обоих имён в изречении дельфийского оракула, который назвал Сократа мудрейшим из людей, одновременно высказав, что вторая награда на состязании в мудрости должна принадлежать Еврипиду.

Третьим в этой градации был назван Софокл: он, который похвалялся перед Эсхилом, что делает то, что надо, и притом оттого, что *знает*, что надо делать. Очевидно, что именно степень ясности этого *знания* есть то общее, что даёт названным мужам право именоваться — тремя «знающими» своего времени.

Но самое острое слово, характеризующее эту новую и неслыханно высокую оценку знания и разума, было сказано Сократом, когда он заявил, что нашёл только одного себя, сознающего в том, что он *ничего не знает*, между тем как в своих критических странствованиях по Афинам он, заговаривая с величайшими государственными людьми, ораторами, поэтами и художниками, везде находил уверенность в своём знании. С изумлением убеждался он, что все эти знаменитости не имели даже правильного понимания своего собственного призвания и выполняли его исключительно по инстинкту. «Только по инстинкту» — этими словами мы затрагиваем самое сердцевину и средоточие сократической тенденции. Ими сократизм произносит приговор как искусству, так и этике своего времени; куда он ни обращает свои испытующие взоры, везде видит он недостаток разума и могущество обманчивой мечты и заключает из этого недостатка о внутренней извращённости и негодности всего существующего. Лишь с этой стороны полагал Сократ необходимым исправить существование: он, исключительный, с выражением презрения и превосходства, как предтеча совершенно иного рода культуры, искусства и морали, вступает в мир, благоговейно ухватиться за краешек которого мы сочли бы величайшим нашим счастьем.

Вот где источник тех огромных сомнений, которые охватывают нас каждый раз, как мы созерцаем образ Сократа, и всё снова и снова побуждают нас понять смысл и цель этого загадочнейшего явления древности. Кто этот человек, держащий в одиночку отрицать греческую сущность, которая в лице Гомера, Пиндара и Эсхила, Фидия, Перикла, Пифии и Диониса неизменно вызывает в нас чувства изумления и преклонения, как глубочайшая бездна и недостижимая вершина? Какая демоническая сила могла осмелиться выплеснуть на землю

этот волшебный напиток? Кто этот полубог, к которому хор благороднейших духов человечества принужден взывать: «Горе! Горе! Ты сокрушил его, этот прекрасный мир, могучей дланью, он падает, он рушится!»

Ключ к природе Сократа даёт нам то удивительное явление, которое известно под именем «демон Сократа». В тех исключительных положениях, когда его чудовищный ум приходил в колебание, он находил себе твёрдую опору в божественном голосе внутри себя. Этот голос всегда только *отговаривал*. Инстинктивная мудрость показывалась в этой совершенно ненормальной натуре только для того, чтобы по временам проявлять своё *противодействие* сознательному познанию. Между тем как у всех продуктивных людей именно инстинкт и представляет творчески-утвердительную силу, а сознание обычно критикует и отклоняет, — у Сократа инстинкт становится критиком, а сознание творцом — воистину чудовищность *per defectum*! А именно: мы замечаем здесь чудовищный *дефект* всякого мистического предрасположения, так что Сократа можно было бы обозначить как специфического *не-мистика*, в котором логическая природа путём гипертрофии так же чрезмерно развилась, как в мистике — его инстинктивная мудрость. С другой же стороны, этому проявляющемуся в Сократе логическому стремлению совершенно отказано было в способности обращаться на себя; в этом своём необузданном течении он являет природную мощь, какую мы встречаем обычно с изумлением и ужасом только в величайших инстинктивных силах. Кому удалось ощутить в сочинениях Платона хотя бы только слабое веяние этой божественной наивности и уверенности сократовской жизнедеятельности, тот почувствует и то, как это огромное маховое колесо логического сократизма вертится, в сущности, как бы за Сократом и как это движение

приходится созерцать сквозь Сократа, как сквозь некую тень. А что он сам догадывался об этом соотношении, это видно из той исполненной достоинства строгости, с которой он постоянно и даже перед судьями ссылается на своё божественное призвание. Опровергнуть его в этом случае было, в сущности, столь же невозможно, как и одобрить его разлагающее инстинкты влияние. Ввиду этого неразрешимого конфликта была предрезана, раз он был поставлен перед судилищем греческой государственности, лишь одна форма возможного приговора — изгнание: как нечто во всех отношениях загадочное, не подходящее ни под какую рубрику, необъяснимое, его следовало изгнать за пределы общины, причём никакое потомство не было бы вправе за это обвинять афинян. Но что его приговорили к смерти, а не к изгнанию, этого, по-видимому, добился сам Сократ, с полным сознанием и без естественного страха перед смертью: он пошёл на смерть с тем же спокойствием, с каким он, по описанию Платона, как последний сотрапезник, покидает при брезжащем рассвете дня пир, чтобы начать новый день, между тем как за его спиной на скамьях и на земле остаются заспавшиеся гости, чтобы грезить о Сократе, этом истинном эротике. *Умиравший Сократ* стал новым, никогда дотоле невиданным идеалом для благородного эллинского юношества: впереди всех пал ниц перед этим образом типичный эллинский юноша — Платон со всей пламенной преданностью своей мечтательной души.

14

Представим себе теперь единое огромное циклопическое око Сократа обращённым на трагедию; око, в котором никогда не сверкало прекрасное безумие художнического вдохновения; представим себе, насколько этому оку был недоступен благорасположенный взгляд в дионисические глубины — что в

сущности должно было увидеть оно в «возвышенном и высокославном» трагическом искусстве, как называет его Платон? Нечто весьма неразумное, где причины как бы не имеют действия, а действия не имеют причин; к тому же всё в целом так пёстро и многообразно, что на рассудительные натуры оно должно действовать отталкивающим образом, а для чувствительных и впечатлительных душ быть своего рода огнеопасным веществом. Мы знаем тот единственный род искусства, который был доступен его пониманию, — это была эзоповская басня, да и тут, наверное, играла роль та добродушная покладистость, с которой добрый, честный Геллерт в своей басне о пчеле и курице воспеваает поэзию:

Её ты пользу зришь на мне;
Кому Бог отказал в уме,
Тот на примерах понимает.

Но по-видимому, Сократ не находил даже, чтобы трагическое искусство «на примерах» поучало истине, не говоря уже о том, что оно обращается к тому, «кому Бог отказал в уме», следовательно, не к философам, что составляет двойной повод держаться от него подальше. Как и Платон, он причислял его к льстивым искусствам, изображающим только приятное, а не полезное, и требовал поэтому от своих учеников воздержания и строгой самоизоляции от подобных нефилософских развлечений; и это с таким успехом, что молодой трагический поэт Платон первым делом сжёг свои творения, чтобы иметь возможность стать учеником Сократа. Там же, где в борьбу с сократовскими положениями вступали непобедимые наклонности, у его учения всё же хватало силы, чтобы, совместно с мощью этого огромного характера, вытолкнуть самое поэзию на новые и до тех пор неизведанные пути.

Примером этому может служить только что названный Платон: он, который в осуждении трагедии и искусства вообще во всяком случае не уступает наивному цинизму своего учителя, всё же принуждён был, покоряясь полной художественной необходимости, создать форму искусства, внутренне родственную этим уже существующим и отрицаемым им формам искусства. Главный упрёк, который Платон мог сделать старому искусству, а именно что оно есть подражание призраку и, следовательно, относится к ещё более низменной сфере, чем эмпирический мир, — этот упрёк прежде всего не должен был иметь места по отношению к новому художественному произведению; и вот мы видим, как Платон старается стать выше действительности и изобразить лежащую в основе этой псевдодействительности идею. Но таким образом Платон как мыслитель пришёл окольными путями туда же, где как поэт он всегда чувствовал себя дома, — к той самой плоскости, с которой Софокл и всё старое искусство торжественно протестовали против брошенного им выше упрёка. Если трагедия впитала в себя все прежние формы искусства, то аналогичное может в эксцентрическом смысле быть сказано и о платоновском диалоге, который, как результат смешения всех наличных стилей и форм, колеблется между рассказом, лирикой, драмой, между прозой и поэзией и нарушает тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы; ещё дальше по этому пути пошли *цинические* писатели, которые крайней пестротой стиля и постоянными переходами от прозаической формы к метрической и обратно осуществили и литературный образ «неистовствующего Сократа», служившего им образцом для подражания в жизни. Платоновский диалог был как бы тем челном, на котором потерпевшая крушение старая поэзия спаслась вместе со всеми своими детьми: стеснённые на узкой ладье и боязливо покорные единому кормчему — Сократу,

пустились они теперь в новый мир, который не мог наглядеться на фантастическую картину этого плавания. Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства — образец *романа*, который может быть назван возведённой в бесконечность эзоповской басней, где поэзия живёт в подобном же отношении подчинения к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию, а именно, как *ancilla*. Таково было новое положение поэзии, в которое насильственно поставил её Платон под давлением демонического Сократа.

Здесь *философская мысль* перерастает искусство и принуждает его более тесно примкнуть к стволу диалектики и ухватиться за него. В логический схематизм как бы переродилась *аполлоническая* тенденция; нечто подобное нам пришлось заметить у Еврипида, где, кроме того, мы нашли переход *дионисического начала* в натуралистический аффект. Сократ, диалектический герой платоновской драмы, напоминает нам родственные натуры еврипидовских героев, принуждённых защищать свои поступки доводами «за» и «против», столь часто рискуя при этом лишиться нашего трагического сострадания; ибо кто может не заметить *оптимистического* элемента, скрытого в существе диалектики, торжественно ликующего в каждом умозаключении и свободно дышащего лишь в атмосфере холодной ясности и сознательности? — И этот оптимистический элемент, раз он проник в трагедию, должен был мало-помалу захватить её дионисические области и по необходимости толкнуть её на путь самоуничтожения, вплоть до смертельного прыжка в область *мещанской драмы*. Достаточно будет представить себе все следствия сократовских положений: «добродетель есть знание», «грешат только по незнанию», «добродетельный есть и счастливый», — в этих трёх основных формах оптимизма лежит смерть трагедии. Ибо в таком случае

добродетельный герой должен быть диалектиком, между добродетелью и знанием, верой и моралью должна быть необходимая и видимая связь; в таком случае трансцендентальная справедливость в развязке Эсхила должна быть унижена до плоского и дерзкого принципа «поэтической справедливости» с его обычным *deus ex machina*.

Чем же является теперь сопоставленный с этим новым сократически-оптимистическим миром сцены хор и вообще весь музыкально-дионисический фон трагедии? Чем-то случайным, некоторым, пожалуй и не необходимым, воспоминанием о первоисточнике трагедии, между тем как мы ведь видели, что хор может быть понятен и объясним только как *причина* трагедии и трагизма вообще. Уже у Софокла сказывается эта неуверенность по отношению к хору — важный признак того, что уже у него дионисическая почва трагедии начинает давать трещины. Он уже не решается доверять хору главную долю участия в действии, а, напротив, настолько ограничивает его область, что хор теперь является почти координированным с актёрами, словно он из оркестры возведён на сцену, чем, конечно, его сущность окончательно разрушена, хотя Аристотель и высказывает своё одобрение именно такому пониманию хора. Этот сдвиг в положении хора, который Софокл во всяком случае рекомендовал своей практикой, а по преданию — даже в отдельном сочинении, есть первый шаг к *уничтожению* хора, фазы которого у Еврипида, Агафона и в новейшей комедии следовали друг за другом с ужасающей быстротой. Оптимистическая диалектика гонит бичом своих силлогизмов *музыку* из трагедии, т. е. разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация и явление в образах дионисических состояний, как видимая символизация музыки, как мир грёз дионисического опьянения.

Если, таким образом, мы принуждены допустить некоторую антидионисическую тенденцию, действовавшую ещё до Сократа и получившую в лице его лишь неслышанно величественное выражение, то нам не следует бояться вопроса — на что указывает такое явление, как Сократ; на таковое явление мы ведь не можем смотреть только как на разлагающую, отрицательную силу, раз имеем перед собой диалоги Платона. И хотя ближайшее действие сократического инстинкта, несомненно, было направлено на разложение дионисической трагедии, тем не менее одно глубокое душевное переживание самого Сократа побуждает нас поставить вопрос: *необходимо* ли относятся сократизм и искусство друг к другу только как антиподы и представляет ли рождение «художника Сократа» вообще нечто в себе противоречивое?

Дело в том, что этот деспотический логик испытывал временами по отношению к искусству ощущение какого-то пробела, какой-то пустоты, какого-то полуукора, быть может, чувство невыполненного долга. Зачастую являлось ему во сне, как он сам в тюрьме рассказывал о том друзьям, одно и то же видение, постоянно повторявшее: «Сократ, займись музыкой!» До последних дней своих он успокаивал себя мыслью, что его философствование и есть высшее искусство муз, и не решался поверить, чтобы какое-нибудь божество могло напоминать ему о той «простой, народной музыке». Наконец в тюрьме, чтобы окончательно облегчить свою совесть, он соглашается заняться этой мало ценимой им музыкой; и в таком настроении он сочиняет вводный гимн Аполлону и перелагает несколько басен Эзопа в стихи.

Здесь играло роль нечто подобное предупреждающему голосу демона: к этим упражнениям побудило его

аполлоническое прозрение, что он, как варварский царь, не понимает некоего божественного образа и находится в опасности оскорбить своё божество — непониманием. Приведённые выше слова о сократовском сновидении — единственный признак некоторого сомнения в нём относительно границ логической природы; быть может, — так должен был он спросить себя — непонятное мне не есть тем самым непременно и нечто неосмысленное? Быть может, существует область мудрости, из которой логик изгнан? Быть может, искусство — даже необходимый коррелят и дополнение науки?

15

В духе этих последних предвосхищающих вопросов следует теперь поговорить о том, как влияние Сократа простерлось вплоть до нашего времени, да и на всё далёкое будущее, словно растущая и покрывающая потомство тень в лучах заходящего солнца; как это влияние постоянно побуждает к воссозданию *искусства* — и притом искусства уже в метафизическом, широчайшем и глубочайшем смысле — и своей собственной бесконечностью ручается за его бесконечность.

До тех пор пока мы не были в состоянии понять это, до тех пор пока внутренняя зависимость всякого искусства от греков — от греков, начиная с Гомера и кончая Сократом, — не была нам убедительно доказана, до тех пор мы поневоле должны были относиться к этим грекам, как афиняне к Сократу. Каждая эпоха и каждая ступень образования хоть раз пыталась с глубоким неудовольствием отделаться от этих греков, ибо перед лицом их всё самодельное, по-видимому вполне оригинальное и вызывающее совершенно искреннее удивление, внезапно теряло, казалось, жизнь и краски и сморщивалось до неудачной копии,

даже до карикатуры. И вот всё снова прорывается при случае искренняя злорадия против этого претенциозного народца, осмеливающегося называть всё чуждое «варварским» на все времена; кто это такие, спрашиваешь себя, что, при всей кратковременности своего исторического блеска, при потешной ограниченности своих политических учреждений, при сомнительной доброкачественности нравов, запятнанных даже безобразными пороками, — тем не менее претендуют на то достоинство и особое положение среди народов, которое гений занимает в толпе? К сожалению, так и не посчастливилось найти того кубка с отравой, которым можно было бы попросту отделаться от подобной мании, ибо всего яда, источаемого завистью, клеветой и злобой, не хватило на то, чтобы уничтожить это самодовлеющее великолепие. И вот мы стыдимся и боимся греков; разве что кто-нибудь ставит истину выше всего и посему отваживается сознаться себе и в той истине, что греки — возницы нашей и всяческой культуры, но что по большей части колесница и кони неважного разбора и недостойны славы своего возницы, который посему и считает за шутку вогнать такую запряжку в пропасть, через которую он сам переносится прыжком Ахилла.

Чтобы доказать, что и Сократу принадлежит почётное звание такого возницы, достаточно познать в нём тип неслыханной до него формы бытия, тип *теоретического человека*, понять значение и цель коего составляет нашу ближайшую задачу. Теоретический человек, не менее чем художник, находит удовлетворение в наличной действительности и, как последний, ограждён этим чувством довольства от практической этики пессимизма и от его зорких линкеевых глаз, светящихся лишь во тьме. Ибо если художник при всяком разоблачении истины остаётся всё же прикованным

восторженными взорами к тому, что и теперь, после разоблачения, осталось от её покрова, — то теоретический человек радуется сброшенному покрову и видит для себя высшую цель и наслаждение в процессе всегда удачного, собственной силой достигаемого разоблачения. Не было бы никакой науки, если бы ей было дело только до *одной* этой нагой богини, и ни до чего другого. Ибо тогда у её учеников было бы на душе нечто подобное тому, что чувствуют люди, вознамерившиеся прорыть дыру прямо сквозь землю: каждый из них ясно видит, что он, при величайшем и пожизненном напряжении, в состоянии прорыть лишь самую незначительную часть этой чудовищной глубины, которая притом на его же глазах снова засыпается работой соседа, так что третий, пожалуй, прав, когда на собственный страх избирает новое место для своих опытов бурения. Если теперь кто-нибудь убедительно докажет, что этим прямым путём не доберёшься до антиподов, то кому будет ещё охота работать в старых шахтах, — разве только он попутно найдёт себе удовлетворение в находке драгоценных камней и в открытии законов природы. Поэтому Лессинг, честнейший из теоретических людей, и решился сказать, что его более занимает искание истины, чем она сама, и тем, к величайшему изумлению и даже гневу научных людей, выдал основную тайну науки. Но конечно, рядом с этим единичным взглядом на суть дела, представляющим некоторый эксцесс честности, если только не заносчивости, — стоит глубокомысленная *мечта и иллюзия*, которая впервые появилась на свет в лице Сократа, — та несокрушимая вера, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в глубочайшие бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже и *исправить* его. Эта возвышенная метафизическая мечта в качестве инстинкта присуща науке и всё снова и снова приводит её к её границам, у коих она принуждена превратиться в

искусство, — что и было собственной целью этого механизма.

Взглянем теперь, при свете этой мысли, на Сократа — и он явится нам как первый, который, руководясь указанным инстинктом науки, сумел не только жить, но — что гораздо более — и умереть; оттого-то образ *умирающего Сократа* как человека, знанием и доводами освободившегося от страха смерти, есть щит с гербом на воротах науки, напоминающий каждому о её назначении, а именно — делать нам попятным существование и тем его оправдывать, чему, правда, когда доводов не хватает, должен в конце концов служить и *миф*, который я только что признал за необходимый результат и даже за конечную цель науки.

Кто хоть раз наглядно представит себе, как после Сократа, этого мистагога науки, одна философская школа сменяет другую, как волна волну; как неведомая дотеле универсальность жажды знания, охватив широкие круги образованного общества и сделав науку основной задачей для всякого одарённого человека, вывела её в открытое море, откуда она с тех пор никогда не могла быть вполне изгнана; как эта универсальность впервые покрыла всеохватывающей сетью мысли весь земной шар и даже открывала перспективы на закономерность целой Солнечной системы, — кто представит себе всё это, а вместе с тем и удивительную в своём величии пирамиду современного знания, тот принуждён будет увидеть в Сократе одну из поворотных точек и осей так называемой всемирной истории. Ибо если представить себе, что вся эта неизмеримая сумма сил, потраченная на вышеназванную мировую тенденцию, обращена была бы не на службу познания, но на практические, т. е. эгоистические, цели индивидов и

народов, то, по всей вероятности, инстинктивная любовь к жизни так ослабла бы среди всеобщей губительной борьбы и непрерывного блуждания народов, что при привычке к самоубийству человек просто в силу оставшегося у него чувства долга, подобно жителям островов Фиджи, как сын задушил бы своих родителей, а как друг — своего друга; практический пессимизм, способный, даже из чувства милосердия, породить ужасающую этику народоубийства; последняя, впрочем, и была всегда налицо на этом свете, и наличествует везде, где искусство в каких-либо формах, преимущественно же в виде религии и науки, не являлось целебным средством и защитой против такой чумы.

В противоположность этому практическому пессимизму Сократ является первообразом теоретического оптимиста, который, опираясь на упомянутую выше веру в познаваемость природы вещей, приписывает знанию и познанию силу универсального лечебного средства, а в заблуждении видит зло как таковое. Проникать в основания вещей и отделять истинное познание от иллюзии и заблуждения казалось сократическому человеку благороднейшим и единственным истинно человеческим призванием, в силу чего этот механизм понятий, суждений и умозаключений, начиная с Сократа, ценился выше всех других способностей, как высшая деятельность и достойнейший удивления дар природы. Даже самые возвышенные моральные деяния, аффекты сострадания, самоотвержения, героизма и та трудно достигаемая морская тишь души, которую аполлонический грек называл *sophrosyne*, — были выводимы Сократом и его единомышленниками и последователями вплоть до наших дней из диалектики знания и вследствие этого считались предметами, доступными изучению. Кто на себе испытал радость сократического познания и чувствует, как оно

всё более и более широкими кольцами пытается охватить весь мир явлений, тот уже не будет иметь более глубокого и сильнее ощущаемого побуждения и влечения к жизни, чем страстное желание завершить это завоевание и непроницаемо крепко сплести эту сеть. Человеку, настроенному подобным образом, платоновский Сократ представится учителем совершенно новой формы «греческой весёлости» и блаженства существования, стремящейся найти себе разрядку в действиях и обретающей такую главным образом в маевтических и воспитательных воздействиях на благородное юношество в целях порождения гения.

И вот наука, гонимая вперёд своею мощной мечтой, спешит неудержимо к собственным границам — здесь-то и терпит крушение её, скрытый в существе логики, оптимизм. Ибо окружность науки имеет бесконечно много точек, и в то время, когда совершенно ещё нельзя предвидеть, каким путём когда-либо её круг мог бы быть окончательно измерен, благородный и одарённый человек ещё до середины своего существования неизбежно наталкивается на такие пограничные точки окружности и с них вперяет взор в неуяснимое. Когда он здесь, к ужасу своему, видит, что логика у этих границ свёртывается в кольцо и в конце концов впивается в свой собственный хвост, тогда прорывается новая форма познания — *трагическое познание*, которое, чтобы быть вообще выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства.

Если мы обратим теперь укреплённый и убаженный греками взор в высшие сферы мира, волны которого объедают нас, — то мы увидим, как нашедшая свой прообраз в Сократе ненасытная жадность оптимистического познания превращается в трагическую покорность судьбе и жажду искусства, причём,

конечно, эта же самая жадность на её низших ступенях должна принять враждебное искусство направление и по преимуществу внутренне возненавидеть дионисическое трагическое искусство, что мы и видели при описании борьбы сократизма против эсхиловской трагедии.

И вот мы стучимся со взволнованною душой в двери настоящего и будущего: приведёт ли это превращение ко всё новым и новым конфигурациям гения и именно — *отдавшегося музыке Сократа*? Будет ли набросанная на бытие сеть искусства, всё равно, хотя бы под именем религии или науки, сплетаться всё крепче и нежнее, или ей предназначено в не знающих покоя варварских вихре и суете, именуемых «современностью», быть разорванной в клочки? — Озабоченные, но небезутешные, постоим с мгновение в стороне, как созерцающие, которым дано быть свидетелями этих чудовищных битв и переходов. Ах! В том и волшебство этих битв, что, кто их видит, тот не может не участвовать в них.

16

На этом обстоятельном историческом примере мы пытались уяснить, что трагедия при исчезновении духа музыки так же неизбежно гибнет, как и рождена она может быть только из этого духа. Чтобы смягчить необычность этого утверждения, а с другой стороны, выяснить происхождение указанного вывода, мы должны теперь, оставив в стороне всякую предвзятость, стать лицом к лицу с аналогичными явлениями современности; мы должны принять участие в тех битвах, которые, как я только что сказал, ведутся между ненасытным оптимистическим познанием и трагической потребностью в искусстве в высших сферах окружающего нас мира. При этом я намерен отвлечься от

всех других враждебных стремлений, которые во все времена восстают против искусства, и в частности именно против трагедии, и которые также и в наше время с такой победоносной уверенностью захватывают всё вокруг себя, что из театральных искусств, например, только фарс и балет до некоторой степени буйно разрослись своими — быть может, не для всякого благоухающими — цветами. Я буду говорить лишь о *сиятельнейшем противнике* трагического мировоззрения и понимаю под таковым в глубочайшем существе своём оптимистическую науку — с её праотцем Сократом во главе. Я не замедлю назвать по имени и те силы, которые, на мой взгляд, служат залогом *возрождения трагедии* — и других, о, сколь блаженных, надежд для германского духа!

Прежде чем мы ринемся в этот бой, возложим на себя латы доселе завоёванных нами познаний. В противоположность всем тем, кто старается вывести искусства из одного-единственного принципа как необходимого источника жизни всякого художественного произведения, — я фиксирую свой взор на обоих известных нам богах искусства у греков, Аполлоне и Дионисе, и опознаю в них живых и образных представителей *двух* миров искусства, различных в их глубочайшем существе и в их высших целях. Аполлон стоит передо мной как просветляющий гений *principii individuationis*, при помощи которого только и достигается истинное спасение и освобождение в иллюзии; между тем как при мистическом ликующем зове Диониса разбиваются оковы плена индивидуации, и широко открывается дорога к Матерям бытия, к сокровеннейшей сердцевине вещей. Этот чудовищный контраст, раскрывающийся, как пропасть, между аполлоническим пластическим искусством и дионисической музыкой, лишь одному великому мыслителю явился с такой степенью ясности, что он, даже не руководствуясь

указанием означенной эллинской символики богов, признал за музыкой другой характер и другое происхождение, чем у всех прочих искусств: она не есть, подобно тем другим, отображение явления, но непосредственный образ самой воли и, следовательно, представляет по отношению ко *всякому физическому началу мира — метафизическое начало*, ко всякому явлению — вещь в себе (Шопенгауэр, «Мир, как воля и представление» I 310). К этому важнейшему для всей эстетики воззрению, с которого, строго говоря, эстетика только и начинается, Рихард Вагнер, дабы утвердить вечную его истинность, приложил печать, установив в своём «Бетховене», что к оценке музыки должны прилагаться совсем другие эстетические принципы, чем ко всем пластическим искусствам, и что к ней вообще неприменима категория красоты, хотя ошибочная эстетика, основываясь на неудачном и выродившемся искусстве, привыкла, исходя из того понятия красоты, которое получило право гражданства в мире пластики, требовать от музыки действия, подобного действию произведений пластического искусства, а именно: возбуждения чувства *наслаждения прекрасными формами*. Убедившись в упомянутом выше огромном контрасте, я почувствовал сильнейшее побуждение ближе ознакомиться с существом греческой трагедии и тем воспринять глубочайшее откровение эллинского гения: ибо лишь теперь, как полагал я, в моей власти были чары, дававшие мне силу преодолеть фразеологию нашей обычной эстетики и узреть духовно в живом образе изначальную проблему трагедии; тем самым мне был дарован такой своеобразный и сбивающий с толку взгляд на всё эллинское, после которого я уже не мог отделаться от впечатления, что наша столь гордо выступающая классическая наука об эллинизме пробавлялась до сих пор главным образом лишь игрой теней да всякими внешними мелочами.

К этой коренной проблеме мы, пожалуй, могли бы подойти со следующим вопросом: какое эстетическое действие возникает, когда эти сами по себе разъединённые силы искусства — аполлоническое и дионисическое — вступают в совместную деятельность? Или короче: в каком отношении стоит музыка к образу и понятию? — Шопенгауэр, чьё изложение именно этого пункта Рихард Вагнер восхваляет как неподражаемое по ясности и прозрачности, наиболее обстоятельно высказывается на сей счёт в следующем месте, которое я приведу здесь целиком. «Мир, как воля и представление» I 309: «Вследствие всего этого мы можем рассматривать мир явлений, или природу, и музыку как два различных выражения одной и той же вещи, которая сама поэтому представляет единственное посредствующее звено в аналогии двух понятий, природы и музыки, и познать которую необходимо, если хочешь уразуметь эту аналогию. Музыка, стало быть, если рассматривать её как выражение мира, есть в высшей степени обобщённый язык, который даже ко всеобщности понятий относится приблизительно так же, как эти последние к отдельным вещам. Но её всеобщность не представляет никоим образом пустой всеобщности абстракции; она — совершенно другого рода и связана везде и всегда с ясной определёностью. В этом отношении она сходна с геометрическими фигурами и числами, которые, как общие формы возможных объектов опыта, будучи применимы ко всем этим объектам a priori, тем не менее не абстрактны, но наглядны и во всех своих частях определённы. Все возможные стремления, возбуждения и выражения воли, все те происходящие в человеке процессы, которые разум объединяет обширным отрицательным понятием «чувство», могут быть выражены путём бесконечного множества возможных мелодий, но всегда во всеобщности одной только формы, без вещества, всегда только как некое «в себе», не как явление, представляя как бы сокровеннейшую душу их,

без тела. Из этого тесного соотношения, существующего между музыкой и истинной сущностью всех вещей, может объясняться и то, что, когда какая-либо сцена, действие, событие, обстановка сопровождаются подходящей музыкой, нам кажется, что эта последняя открывает нам сокровеннейший их смысл и выступает как самый верный и ясный комментарий к ним; равным образом и то, что человеку, безраздельно отдающемуся впечатлению какой-нибудь симфонии, представляется, словно мимо него проносятся всевозможные события жизни и мира; и всё же, когда он одумается, он не может указать на какое-либо сходство между этой игрой звуков и теми вещами, которые пронесли в его уме. Ибо музыка, как сказано, тем и отличается от всех остальных искусств, что она не есть отображение явления или, вернее, адекватной объективности воли, но непосредственный образ самой воли и поэтому представляет по отношению ко всякому физическому началу мира — метафизическое начало, ко всякому явлению — вещь в себе. Сообразно с этим мир можно было бы с равным правом назвать как воплощённой музыкой, так и воплощённой волей; из чего понятно, почему музыка тотчас же придаёт повышенную значительность всякой сцене действительной жизни и мира; и это, конечно, тем более, чем более аналогична её мелодия внутреннему духу данного явления. На этом основывается и то, что можно положить на музыку стихотворение в виде песни, или наглядное представление в виде пантомимы, или и то и другое в виде оперы. Такие отдельные картины человеческой жизни, переложенные на общий язык музыки, никогда не бывают во всех своих частях необходимо связаны с нею или необходимо соответствующими ей; но они стоят с ней лишь в той же связи, как любой частный пример с общим понятием: они изображают в определённых образах действительности то, что музыка высказывает в одних общих формах. Ибо мелодии представляют, подобно общим понятиям,

абстракт действительности. Последняя, т. е. мир отдельных вещей, даёт нам наглядное, обособленное и индивидуальное явление, отдельный случай как по отношению ко всеобщности понятий, так и по отношению ко всеобщности мелодий, каковые две всеобщности, однако, в известном смысле противоположны друг другу; ибо понятия содержат в себе только отвлечённые от данного созерцания формы, как бы совлечённую с вещей внешнюю скорлупу их, а посему суть по существу абстракты; тогда как музыка даёт нам внутреннее предшествующее всякому приятию формы ядро, или сердце, вещей. Это отношение можно было бы отлично выразить на языке схоластиков, сказав: понятия суть *universalia post rem*, музыка же даёт *universalia ante rem*, а действительность — *universalia in re*. — А что вообще возможно отношение между композицией и наглядным изображением, это покоится, как сказано, на том, что оба они суть лишь совершенно различные выражения одного и того же внутреннего существа мира. И когда в отдельном случае подобное отношение действительно имеется налицо и композитор сумел, следовательно, выразить на всеобщем языке музыки те движения воли, которые составляют ядро известного события, тогда мелодия песни, музыка оперы бывает выразительной. Подысканная же композитором аналогия между миром явлений и музыкой должна, бессознательно для его разума, проистекать из непосредственного уразумения сущности мира и не должна быть сознательным и преднамеренным подражанием при посредстве понятий; иначе музыка выразит не внутреннюю сущность, не самое волю, а будет лишь неудовлетворительным подражанием её явлению, — что и делает вся собственно подражательная музыка». —

Итак, мы понимаем, по учению Шопенгауэра, музыку как непосредственный язык воли и чувствуем потребность

воссоздать нашей возбуждённой фантазией и воплотить в аналогичном примере этот говорящий нам, незримый и всё же столь полный жизни и движения мир духов. С другой стороны, образ и понятие получают, под воздействием действительно соответствующей им музыки, некоторую повышенную значительность. Таким образом, дионисическое искусство действует обычно на аполлонический художественный дар двойко: музыка побуждает к символическому созерцанию дионисической всеобщности, музыка затем придаёт этому символическому образу *высшую значительность*. Из этих самопонятных и не ускользающих от более глубокого наблюдения фактов я заключаю о способности музыки порождать *миф*, т. е. значительнейший пример, и именно *трагический миф*: миф, вещающий в подобиях о дионисическом познании. На феномене лирика я представил, как музыка борется в душе лирика, стремясь выразить свою сущность в аполлонических образах; и если мы допускаем, что музыка в её высшем подъёме должна стремиться дать и своё высшее воплощение в образах, то мы вынуждены признать возможным и то, что она сумела найти и для коренной своей дионисической мудрости символическое выражение; и где же нам искать этого выражения, как не в трагедии и понятии *трагического* вообще?

Из существа искусства, как оно обычно понимается на основании единственной категории иллюзии и красоты, честным образом трагедии не выведешь; лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость об уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисического искусства, выражающего волю в её всемогуществе, как бы позади *principii individuationis*, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению. Метафизическая радость о трагическом есть

перевод инстинктивно бессознательной дионисической мудрости на язык образов: герой, высшее явление воли, на радость нам отрицается, ибо он всё же только явление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением. «Мы верим в вечную жизнь!» — так восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни. Совершенно другую цель имеет пластическое искусство: в нём Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением *вечности явления*, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорбь в некотором смысле извирается прочь из черт природы. В дионисическом искусстве и его трагической символике та же природа говорит нам своим истинным, неизменным голосом: «Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я — вечно творческая, вечно побуждающая к существованию, — вечно находящая себе удовлетворение в этой смене явлений Праматерь!»

17

И дионисическое искусство также хочет убедить нас в вечной радостности существования; но только искать эту радостность мы должны не в явлениях, а за явлениями. Нам надлежит познать, что всё, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования — и всё же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов. Мы действительно становимся на краткие мгновения самим Первосущим и чувствуем его неукротимое жадное стремление к жизни, его радость жизни; борьба, муки, уничтожение явлений нам кажутся теперь как бы необходимыми при этой чрезмерности бесчисленных стремящихся к жизни и сталкивающихся в ней

форм существования, при этой через край бьющей плодовитости мировой воли: свирепое жало этих мук пронзает нас в то самое мгновение, когда мы как бы слились в одно с безмерной изначальной радостью бытия и почувствовали в дионисическом восторге неразрушимость и вечность этой радости. Несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо-живущими, не как индивиды, но как *единое-живущее*, с оплодотворяющей радостью которого мы слились.

История возникновения греческой трагедии говорит нам теперь с ясной определённой, что создания трагического искусства греков действительно рождены из духа музыки; и эта мысль впервые, как мы думаем, дала нам возможность правильно понять первоначальный и столь удивительный смысл хора. Но вместе с тем мы должны признать, что установленное выше значение трагического мифа никогда не было с логической отчётливостью и полной ясностью осознано греческими поэтами, не говоря уже о греческих философах; их герои говорят в известном смысле поверхностнее, чем действуют; миф решительно не находит в словесной форме своей адекватной объективации. Связь сцен и созерцаемые образы обнаруживают более глубокую мудрость, чем та, которую сам поэт в силах охватить словами и понятиями; то же наблюдаем мы у Шекспира, Гамлет которого, например, в подобном же смысле поверхностнее говорит, чем действует, так что не из слов, а лишь глубже всматриваясь и озирая целое, можно извлечь упомянутую нами выше гамлетовскую доктрину. По отношению к греческой трагедии, которая, к сожалению, знакома нам лишь как словесная драма, я даже указывал, что это несовпадение мифа и слова легко может ввести нас в искушение считать её более плоской и менее значительной по своему смыслу, чем она есть на самом деле, и вследствие этого предположить, что и действие её

было более поверхностным, чем оно, по-видимому, должно было быть, по свидетельству древних; ибо как легко забывается, что не удавшаяся творцу слов идеализация и высшее одухотворение мифа могли в каждую данную минуту удалиться ему как музыкальному творцу! Мы, правда, принуждены теперь чуть ли не путём учёных изысканий восстанавливать эту мощь музыкального действия, чтобы воспринять хоть долю того несравненного утешения, которое должно быть свойственно истинной трагедии. Но и эту музыкальную мощь мы ощутили бы как таковую лишь в том случае, если бы мы были греки; между тем как теперь во всём развитии греческой музыки нам слышится, по сравнению со знакомой и близкой нам неизмеримо более богатой музыкой, лишь песнь юности музыкального гения, которую он запекает в робком сознании своих сил. Греки, как говорили египетские жрецы, — вечные дети; они и в трагическом искусстве только дети, не знающие, что за величественная игрушка была создана их руками и затем — разбита.

Это упорное стремление духа музыки к откровению в образах и мифах, постоянно возрастая от начатков лирики и кончая аттической трагедией, вдруг прерывается, едва достигнув роскошного расцвета, и как бы исчезает с поверхности эллинского искусства; между тем как порождённое этим упорным стремлением дионисическое миропонимание продолжает и дальше жить в Мистериях и среди удивительнейших превращений и вырождений не перестаёт привлекать к себе более вдумчивые натуры. Не суждено ли ему когда-нибудь вновь восстать из своей мистической глубины в форме искусства?

Нас занимает здесь вопрос: имеет ли та сила, о противодействие которой разбилась трагедия, достаточно мощи

во все времена, чтобы помешать художественному пробуждению трагедии и трагического миропонимания? Если древняя трагедия была выбита из своей колеи диалектическим порывом к знанию и оптимизму науки, то из этого факта можно было бы заключить о вечной борьбе между *теоретическим и трагическим миропониманиями*; и лишь когда дух науки дойдёт до своих границ и его притязание на универсальное значение будет опровергнуто указанием на наличие этих границ, можно будет надеяться на возрождение трагедии; символом каковой формы культуры мы могли бы счесть *отдавшегося музыке Сократа* в выше разобранном нами смысле. При этом противопоставлении я под духом науки понимаю упомянутую мною, впервые появившуюся на свет в лице Сократа веру в познаваемость природы и универсальную целебную силу знания.

Кто припомнит ближайшие последствия этого неумоимо стремящегося вперёд духа науки, тот тотчас же ясно представит себе, как им уничтожен был *миф* и как путём этого уничтожения поэзия, лишённая отныне родины, была вытеснена с её естественной идеальной почвы. Если мы по праву приписали музыке силу снова родить из себя миф, то нам придётся проследить дух науки и на том пути, где он враждебно выступает против этой мифотворческой силы музыки. Это имеет место при развитии *новейшего аттического дифирамба*, музыка которого уже не выражала внутренней сущности, самой воли, а лишь неудовлетворительно воспроизводила явление, подражая при посредстве понятий; от подобной внутренне выродившейся музыки действительно музыкальные натуры сторонились с тем же отвращением, какое они испытывали и к убийственной для искусства тенденции Сократа. Верно схватывающий инстинкт Аристофана, конечно, не ошибся, когда он объединил в одинаковом чувстве ненависти самого Сократа, трагедию

Еврипида и музыку новейших дифирамбиков и ощутил во всех трёх феноменах признаки выродившейся культуры. В этом новейшем дифирамбе музыка преступным образом была обращена в подражательную копию явления, например битвы, бури на море, и тем самым, конечно, окончательно лишена своей мифотворческой силы. Ибо если она пытается возбудить наше удовольствие только тем, что понуждает нас подмечать внешние аналогии между каким-либо событием в жизни и природе и известными ритмическими фигурами и характерными звуками в музыке, если наш разум должен удовлетворяться познанием подобных аналогий, то мы тем самым низведены в сферу такого настроения, при котором зачатие мифа невозможно, ибо миф может наглядно восприниматься лишь как единичный пример некоторой всеобщности и истины, неуклонно обращающей взор свой в бесконечное. Действительно дионисическая музыка и является для нас таким всеобщим зеркалом мировой воли: наглядное событие, преломляющееся в этом зеркале, тотчас же расширяется для нашего чувства в отображение вечной истины. И наоборот, такое наглядное событие в подражательной и живописующей музыке новейшего дифирамба немедленно лишается всякого мифического характера; музыка стала теперь лишь скучным подобием явления, и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление, так что теперь подобное музыкальное подражание битве, например, исчерпывается шумом марша, звуками сигналов и т.д., а наша фантазия задерживается именно на этих поверхностных мелочах. Живопись звуками есть поэтому во всех отношениях нечто прямо противоположное мифотворческой силе истинной музыки: в ней явление становится ещё беднее, чем оно есть на самом деле, между тем как в дионисической музыке отдельное явление обогащается и расширяется в картину мира. То была мощная победа

недионисического духа, когда он в развитии новейшего дифирамба сделал музыку чуждой самой себе и низвёл её на степень рабыни явления. Еврипид, которого в некотором высшем смысле следует назвать решительно немзыкальной натурой, именно поэтому и является страстным приверженцем новейшей дифирамбической музыки и с щедростью разбойника пользуется всеми её эффектами и ужимками.

Сила этого недиионисического духа и его деятельность, направленная против мифа, представляется нам с другой стороны, если мы направим наши взоры на преобладающую значимость *разработки характеров* в трагедии Софокла и на утончённость психологии в ней. Характер не должен уже более допускать расширения до вечного типа, но, например, давать такое индивидуальное впечатление путём внесения в него искусственных побочных черт и оттенков и тончайшей определённости всех линий, что зритель вообще воспринимает уже не миф, а могучую правдивость и естественность изображения и силу подражания в художнике. И здесь мы замечаем победу явления над всеобщим и удовольствие, доставляемое частным случаем, как некоторым анатомическим препаратом; мы уже вдыхаем воздух теоретического мира, в котором научное познание стоит выше, чем художественное отражение мирового правила. Движение в направлении характеристического быстро идёт вперёд; в то время как ещё Софокл рисует законченные характеры и в целях утончённого развития их впрягает миф в ярмо, Еврипид уже даёт нам только отдельные крупные черты характеров, как они сказываются в сильных страстях; в новейшей аттической комедии остаются только маски с одним определённым выражением: легкомысленный старик, обманутый сводник, лукавые рабы — всё это неутомимо повторяется. Куда девался мифотворческий

дух музыки? Всё, что ещё осталось теперь от музыки, это — либо волнующая, либо напоминающая музыка, т. е. либо средство для возбуждения притуплённых и утомлённых жизнью нервов, либо живопись звуками. Для первой становится собственно совершенно безразличным, какой текст к ней прилажен: уже у Еврипида, когда герой или хоры начинают петь, дело принимает довольно небрежный характер; можно представить себе, до чего оно могло дойти у его дерзких приемников!

Но яснее всего проявляется новый неднионисический дух в развязках новейших драм. В старой трагедии чувствовалось в конце метафизическое утешение, без которого вообще необъяснимо наслаждение трагедией; чаще всего, пожалуй, звучат эти примиряющие напевы из иного мира в «Эдипе в Колоне». Теперь, когда гений музыки бежал из трагедии, трагедия в строгом смысле мертва: ибо откуда мы могли бы теперь почерпнуть это метафизическое утешение? Стали поэтому искать земного решения трагического диссонанса; герой, после того как он в досталь был измучен судьбою, пожинал в благородном браке, в оказании ему божеских почестей заслуженную награду. Герой стал гладиатором, которому, когда он был основательно искалечен и изранен, при случае давали свободу. На место метафизического утешения вступил *deus ex machina*. Я не хочу этим сказать, что трагическое миропонимание было везде и вполне разрешено напором неднионисического духа; мы знаем только, что оно принуждено было бежать за пределы искусства, скрыться как бы в преисподнюю, выродившись в тайный культ. На обширной же поверхности эллинизма свирепствовало пожирающее дыхание того духа, проявление которого мы видим в особой форме «греческой весёлости», о чём уже прежде была речь как о некоторой старческой,

непроизводительной жизнерадостности; эта весёлость контрастирует с чудной «наивностью» древнейших греков, которую, согласно данной нами характеристике, следует рассматривать как цветок аполлонической культуры, выросший из мрака пропасти, как победу, одержанную эллинской волей через самоотражение в красоте над страданием и мудростью страдания. Благороднейшая же форма той другой формы «греческой весёлости», александрийской, есть весёлость теоретического человека, она имеет те же характерные признаки, которые мною только что были выведены из неднионического духа, а именно: она борется с дионисической мудростью и искусством; она стремится разложить миф; она ставит на место метафизического утешения земную гармонию, даже своего собственного *deus ex machina*, а именно бога машин и плавильных тиглей, т. е. познанные и обращённые на служение высшему эгоизму силы природных духов; она верит в возможность исправить мир при помощи знания, верит в жизнь, руководимую наукой, и действительно в состоянии замкнуть отдельного человека в наитеснейший круг разрешимых задач, где он весело обращается к жизни со словами: «я желаю тебя: ты достойна быть познанной».

18

Это извечный феномен: всегда алчная воля находит средство, окутав вещи дымкой иллюзии, удержать в жизни свои создания и понудить их жить и дальше. Одного пленяет сократическая радость познания и мечта исцелить им вечную рану существования, другого обольщает веющий перед его очами пленительный покров красоты, вот этого, наконец, — метафизическое утешение, что под вихрем явлений неразрушимо продолжает течь вечная жизнь, не говоря уже о чаще

встречающихся и, пожалуй, даже более сильных иллюзиях, каковые воля всегда держит наготове. Названные выше три ступени иллюзии вообще пригодны только для более благородных по своим дарованиям натур, ощущающих вообще с более углублённым неудовольствием бремя и тяготы существования, — натур, в которых можно заглушить это чувство неудовольствия лишь изысканными возбуждательными средствами. Из этих возбуждательных средств состоит всё то, что мы называем культурой; в зависимости от пропорции, в которой они смешаны, мы имеем или преимущественно *сократическую*, или *художественную*, или *трагическую* культуру; или, если взять исторические примеры, можно сказать, что существует либо александрийская, либо эллинская, либо буддийская культура.

Весь современный нам мир бьётся в сетях александрийской культуры и признаёт за идеал вооружённого высшими силами познания, работающего на службе у науки *теоретического человека*, первообразом и родоначальником которого является Сократ. Все наши средства воспитания имеют своей основной целью этот идеал; всякий другой род существования принуждён сторонкой пробиваться, как дозволенная, но не имевшаяся в виду форма существования. Есть нечто почти ужасающее в том, что образованный человек долгое время допускался здесь лишь в форме учёного; даже нашим поэтическим искусствам суждено было развиваться из учёных подражаний, и в главном эффекте рифмы заметно ещё возникновение нашей поэтической формы из искусственных экспериментов над не родным, чисто учёным языком. Сколь непонятным должен был бы представиться настоящему греку самопонятный современный культурный человек *Фауст*, этот неудовлетворённый, мечущийся по всем факультетам, из-за

стремления к знанию предавшийся магии и чёрту Фауст, которого стоит лишь для сравнения поставить рядом с Сократом, чтобы убедиться, как современный человек начинает уже сознавать в своём предчувствии границы этой сократической радости познания и стремится из широкого пустынного моря знания к какому-нибудь берегу. Когда однажды Гёте сказал Эккерману по поводу Наполеона: «Да, дорогой мой, бывает и продуктивность дела», он в очаровательно наивной форме напомнил о том, что для современного человека нетеоретический человек есть нечто невероятное и вызывающее изумление, так что и тут понадобилась мудрость Гёте, чтобы найти понятной, и даже простительной, и эту столь чуждую нам форму существования.

Нельзя скрывать от себя, однако, всего того, что кроется в лоне этой сократической культуры! Оптимизм, мнящий себя безграничным! Раз так, то нечего и пугаться, когда созревают плоды этого оптимизма, когда общество, проквашенное вплоть до самых нижних слоев своих подобного рода культурой, мало-помалу начинает содрогаться от пышных вождений и сладострастных волнений, когда вера в земное счастье для всех, когда вера в возможность этой всеобщей культуры знания постепенно переходит в грозное требование такого александрийского земного счастья, в заклинание еврипидовского *deus ex machina*! И заметьте себе: александрийская культура нуждается в сословии рабов, чтобы иметь прочное существование; но она отрицает, в своём оптимистическом взгляде на существование, необходимость такого сословия и идёт поэтому мало-помалу навстречу ужасающей гибели, неминуемой, как только эффект её прекрасных, соблазнительных и успокоительных речей о «достоинстве человека» и «достоинстве труда» будет окончательно использован. Нет ничего страшнее

варварского сословия рабов, научившегося смотреть на своё существование как на некоторую несправедливость и принимающего меры к тому, чтобы отомстить не только за себя, но и за все предшествовавшие поколения. Кто осмелится, на фоне этих грозящих бурь, со спокойным духом апеллировать к нашим бледным, утомлённым религиям, которые сами в своих основах выродились в религии учёных, так что миф, необходимая предпосылка всякой религии, давно уже повсюду лежит в параличе, и даже на этой почве везде достиг господства тот оптимистический дух, который мы только что обозначили как зародыш гибели нашего общества.³

Между тем как дремлющая в лоне теоретической культуры угроза начинает постепенно нагонять страх на современного человека и он в своём беспокойстве хватается за средства, выисканные в сокровищнице его опыта, чтобы предотвратить опасность, сам не очень уж веря в эти средства; между тем как он таким образом начинает чувствовать то, что воспоследует из него самого, — великие, широко одарённые природы сумели воспользоваться этим самым оружием науки, чтобы вообще уяснить и представить нам границы и условность познания и тем решительно отвергнуть притязание науки на универсальное значение и универсальные цели; при каковом указании впервые была познана иллюзорность того представления, по которому дерзали считать возможным при помощи закона причинности проникнуть в сущность вещей. Огромному мужеству и мудрости *Канта* и *Шопенгауэра* удалось одержать труднейшую победу — победу над скрыто лежащим в существе логики оптимизмом, который в свою очередь представляет подпочву нашей культуры. В то время как этот оптимизм, опираясь на не подлежавшие в его глазах сомнению *aeternae veritates*, верил в познаваемость и

разрешимость всех мировых загадок, а с пространством, временем и причинностью обращался как с совершенно безусловными и имеющими всеобщее значение законами, Кант открыл, что эти последние, собственно, служат лишь к тому, чтобы возвести голое явление, создание Майи, в степень единственной и высшей реальности и поставить его на место сокровеннейшей и истинной сущности вещей, а действительное познание этой последней сделать тем самым невозможным, т. е., по выражению Шопенгауэра, еще крепче усыпить спящего и грезящего («Мир, как воля и представление» I 498). Этим прозрением положено начало культуры, которую я осмеливаюсь назвать трагической; её важнейший признак есть то, что на место науки как высшей цели продвинулась мудрость, которая, не обманываясь и не поддаваясь соблазну уклониться в область отдельных наук, неуклонно направляет свой взор на общую картину мира и в ней, путём сочувствия и любви, стремится охватить вечное страдание как собственное страдание. Представим себе подрастающее поколение с этим бесстрашием взгляда, с этим героическим стремлением к чудовищному, представим себе отважную 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 ужасу, возжелал нового искусства — искусства метафизического утешения, трагедии, как ему принадлежащей и предназначенной Елены, и воскликнул вместе с Фаустом:

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

Но теперь, когда сократическая культура с двух сторон потрясена и скипетр непогрешимости уже дрожит в её руках, — во-первых, из страха перед тем, что может воспоследовать из неё самой и о чём она только теперь начинает догадываться, а затем, ввиду того что она сама не испытывает уже прежнего наивного доверия к вечной непреложности своего основания, — перед нами открывается печальное зрелище: пляска её мышления с вожделением кидается на всё новые и новые образы, стремясь объять их, чтобы затем внезапно с содроганием отшатнуться от них, как Мефистофель от соблазнительных ламий. В том и признак этого «надлома», о котором все привыкли говорить как о коренном недуге современной культуры, что теоретический человек пугается того, что из него самого может воспоследовать, и, неудовлетворённый, не решается уже более вверять себя страшному ледяному потоку бытия; перепуганный, бегаёт он взад и вперёд по берегу. Он не приемлет больше ничего во всей его полноте, во всей его неотделимости от природной жестокости вещей. Вот до чего изнежили его оптимистические воззрения. К тому же он чувствует, что культура, построенная на принципе науки, должна погибнуть, как только она начнёт становиться *нелогичной*, т. е. бежать от своих собственных последствий. В нашем искусстве это всеобщее бедствие находит своё выражение; напрасно мы в своей подражательности ищем опоры во всех великих продуктивных периодах и натурах, напрасно мы окружаем современного человека для его утешения всей «мировой культурой» и ставим его среди художественных стилей и художников всех времен, дабы он мог, как Адам зверям, дать каждому его имя: он всё же остаётся вечно голодающим, «критиком» бессильным и безрадостным, александрийским человеком, который в глубине души своей библиотечарь и корректор и жалко слепнет от книжной пыли и опечаток.

Едва ли можно острее выразить внутреннее содержание сократической культуры, чем назвав её *культурой оперы*; ибо в этой последней области названная культура с особой наивностью обнаружила свои намерения и познания, что способно лишь удивить, если мы сопоставим генезис оперы и факты её развития с вечными истинами аполлонического и дионисического начал. Я напомним прежде всего возникновение *stilo rappresentativo* и речитатива. Можно ли поверить, что эту совершенно сведённую к внешнему, неспособную вызвать благоговейное настроение музыку оперы встречали восторженным приветом и лелеяли её, видя в ней возрождение всей истинной музыки, в то самое время, когда только что возникла невыразимо возвышенная и священная музыка Палестрины? И кто, с другой стороны, решился бы возложить ответственность за эту столь неистово распространявшуюся страсть к опере исключительно на погоню за роскошью развлечений известных флорентийских кругов и тщеславие их драматических певцов? Что в одно и то же время и даже в одном и том же народе рядом с возвышающимися сводами палестриновских гармоний, в сооружении которых участвовало всё христианское Средневековье, могла пробудиться эта страсть к полумузыкальному способу речи, это я могу себе объяснить только из некоторой попутно действующей, скрытой в существе речитатива, *внехудожественной тенденции*.

Слушателя, желающего отчётливо слышать слова во время пения, певец удовлетворяет тем, что он больше говорит, чем поёт, и в этом полупении патетически подчёркивает смысл слов: этим обострением пафоса он облегчает понимание слов и преодолевает ту другую, ещё оставшуюся половину музыки. Действительная опасность, которая ему теперь угрожает,

заключается в том, что он при случае не вовремя даёт перевес музыке, отчего тотчас же должен пропасть пафос речи и отчётливость слова; между тем как, с другой стороны, он всё время чувствует потребность музыкального разряжения и виртуозной постановки своего голоса. Здесь ему на помощь приходит «поэт», умеющий дать ему достаточно поводов для лирических междометий, повторений слов и целых фраз и т.д., на каковых местах певец может теперь отдохнуть в чисто музыкальном элементе, не обращая внимания на слово. Это чередование эмоционально впечатлительной, но лишь наполовину пропетой речи и вполне пропетых междометий лежит в существе *stilo rappresentativo*; это быстро сменяющееся старание действовать попеременно, то на понятие и представление, то на музыкальное нутро слушателя, есть нечто столь противоестественное и столь противоречащее внутренне как дионисическому, так и в равной мере аполлоническому художественному стремлению, что приходится прийти к заключению о таком происхождении речитатива, которое нимало не связано с какими бы то ни было художественными инстинктами. Речитатив, согласно данному нами описанию, может быть определён как смешение эпической и лирической декламации, и притом никоим образом не как внутренне устойчивая смесь, недостижимая при столь разнородных веществах, но лишь как внешняя спайка, на манер мозаики, т.е. нечто, решительно не имеющее себе подобия и образца в области природы и опыта. *Но не так смотрели на дело изобретатели речитатива*: они, а за ними и вся их эпоха, полагали, напротив, что этим *stilo rappresentativo* разрешалась тайна античной музыки и вместе с тем найдено было единственное возможное объяснение необычайного впечатления, производимого каким-нибудь Орфеем, Амфионом и, пожалуй, даже греческой трагедией. Новый стиль слыл воскрешением наиболее

впечатлительной музыки — древнегреческой; мало того, при всеобщем и крайне популярном взгляде на гомеровский мир как на некоторый *первобытный мир* можно было даже отдаться грезе о возвращении назад, к райским началам человечества, когда и музыка необходимо должна была иметь ту беспримерную чистоту, мощь и невинность, о которой так трогательно повествуют поэты в своих пасторалях. Здесь мы имеем возможность бросить взгляд на сокровеннейшие стороны того процесса, результатом которого явилась эта, во всех отношениях современная, форма искусства — опера; известный род искусства возникает здесь под напором могучей потребности, но сама эта потребность носит неэстетический характер: она сводится к тоске по идиллии, к вере в первобытное существование доброго и одарённого художественными наклонностями человека. Речитатив слыш за новооткрытый язык этого первобытного человека, опера — за вновь обретенную родину этого идиллически или героически доброго существа, которое вместе с тем во всех своих действиях покоряется природному художественному влечению; причём всякий раз, как оно имеет что-нибудь сказать, оно слегка напевает, чтобы, при малейшем движении чувства, немедленно запеть во весь голос. Для нас теперь безразлично то обстоятельство, что тогдашние гуманисты, выставя новосозданный образ райского художника, имели в виду борьбу против старинного церковного представления о греховном по своей природе и погибшем человеке; так что оперу приходится понимать как оппозиционную догму о добром человеке, представляющую одновременно и средство к утешению, направленное против пессимизма, к которому, при ужасающей неустойчивости и отсутствии безопасности в тогдашней жизни, так склонны были наиболее серьёзно настроенные люди эпохи. Достаточно, если нам стало известным, что обаяние, а с ним и генезис этой новой

художественной формы лежат по существу в удовлетворении некоторой совершенно неэстетической потребности, в оптимистическом возвеличении человека в себе и во взгляде на первобытного человека как на существо, от природы доброе и одарённое художественными наклонностями; каковой принцип оперы мало-помалу превратился в грозное и ужасное *требование*, которое мы, на фоне социалистических движений современности, не можем уже более пропускать мимо ушей. «Добрый первобытный человек» претендует на права; какие райские виды на будущее!

Я приведу попутно ещё одно столь же ясное подтверждение моего взгляда, что опера воздвигнута на тех же основаниях, что и наша александрийская культура. Опера есть порождение теоретического человека, критически настроенного любителя, а не художника; это — один из самых поразительных фактов в истории искусства вообще. Только на редкость немзыкальные слушатели могли выдвинуть требование, чтобы прежде всего были понятны слова; так что возрождение музыкального искусства могло ожидаться лишь в случае открытия какого-либо нового способа пения, при котором текст слов мог бы распоряжаться контрапунктом, как господин слугою. Ибо предполагалось, что слова настолько же благороднее сопровождающей их гармонической системы, насколько душа благороднее тела. Отправляясь от этой дилетантской, немзыкальной грубости взглядов, трактовали с первых же шагов оперы и соединение в одно целое музыки, образа и слова; первые опыты в духе этой эстетики были произведены в знатных дилетантских кругах Флоренции поэтами и певцами при покровительстве названных кругов. Бессильный в искусстве человек создаёт себе некоторое подобие искусства, характерное именно тем, что оно есть произведение по существу

нехудожественного человека. Так как он даже и не подозревает дионисической глубины музыки, то он и сводит музыкальное наслаждение к рассудочной риторике страсти, переложённой в слова и в звуки, в характере *stilo rappresentativo*, а также к наслаждению техникой пения; так как личное видение ему недоступно, то он требует услуг от механика и декораторов; так как он не в силах понять истинной сущности художника, то его фантазия рисует ему, сообразно его вкусам, «художественно одарённого первобытного человека», т. е. такого человека, который под влиянием страсти поёт и говорит стихами. Он старается перенестись мечтой в те времена, когда достаточно было почувствовать страсть, чтобы тут же и создать стихи и песни; словно аффект когда-нибудь был в состоянии создать что-либо художественное. Предпосылка оперы есть укоренившееся ложное представление о процессе художественного творчества, а именно та идиллическая вера, что в сущности каждый чувствующий человек — художник. По смыслу этой веры опера есть выражение взглядов на искусство публики, дилетантизма в искусстве, диктующего, с весёлым оптимизмом теоретического человека, свои законы.

Если бы мы пожелали подвести под одно общее понятие те два только что описанных представления, результатом действия которых явилась опера, — то мы могли бы это сделать, только поведя речь об *идиллической тенденции оперы*, причём нам в этом случае достаточно будет воспользоваться терминологией Шиллера и его толкованием предмета. Природа и идеал, говорит он, либо составляют предмет печали, если первая изображается как утраченная, а второй — как недостижимый; либо и она и он являются предметом радости, если их представляют данными в действительности. В первом случае получается элегия в узком, во втором — идиллия в широком

смысле. Здесь следует с первых же шагов обратить внимание на общий отличительный признак указанных двух представлений, возникающих при рассмотрении генезиса оперы, — а именно что в них идеал сознаётся не как недоступный, а природа — не как утраченная. Согласно такому сознанию, существовала некогда первобытная эпоха, когда человек возлежал на лоне природы и в этом состоянии естественности возвышался вместе с тем и до идеала человечности в райской доброте и художественном творчестве; предполагалось, что все мы произошли от этого совершенного первобытного человека и даже можем считаться его верным подобием; только нам следует для этого кое-что сбросить с себя, и тогда, добровольно отказавшись от излишней учёности и чрезмерно богатой культуры, мы вновь опознаем в себе этого первобытного человека. Образованный человек эпохи Возрождения видел в созданном им оперном подобии греческой трагедии возможность такой природы и идеала, путь к некоторой идиллической действительности; он пользовался этой трагедией, как Данте пользовался Вергилием, чтобы достигнуть врат рая; а здесь он мог уже самостоятельно идти дальше и от подражания высшей художественной форме греков перейти к «восстановлению всех вещей», к воспроизведению первоначального художественного мира человека. Такое ничем не смущаемое добродушие этих отважных стремлений, да ещё при полной погруженности в теоретическую культуру, может быть объяснимо только утешительной верой, что «человек в себе» и есть именно этот неуклонно добродетельный оперный герой, вечно наигрывающий на флейте и поющий пастух, который в конце концов неизбежно должен опознать себя таковым, даже если он при случае и сбился как-нибудь с пути; здесь мы имеем исключительно плод того оптимизма, который подымается из глубины сократического миропонимания, как приторный и дурмящий столб ароматов.

Итак, в чертах оперы никоим образом не замечается элегической печали о вечной утрате, а скорее радость вечного обретения, ничем не смущаемое наслаждение идиллической действительностью, которую по крайней мере можно представлять себе как данную в каждое мгновение, хотя, пожалуй, можно при случае и догадаться, что эта мнимая действительность есть не что иное, как фантастически нелепая бредня и шалость, которой всякий, кому довелось примерить её к ужасающей серьёзности истинной природы и сравнить её с действительными сценами в первоистории древнейшего человечества, должен крикнуть: исчезни, призрак! Тем не менее было бы ошибочно думать, что такое шаловливое существо, как опера, можно спугнуть попросту одним решительным криком, точно привидение. Кто хочет уничтожить оперу, тот должен решиться на борьбу с самой александрийской весёлостью, которая столь наивно высказывает в ней свои любимые представления и находит в ней свою истинную художественную форму. Но чего можно ждать для самого искусства от действия художественной формы, источники которой вообще не лежат в пределах эстетики? от художественной формы, которая скорее прокралась в область искусства из некоторой полуморальной сферы и только при случае изредка способна обманывать нас по части своего полукровного происхождения? Какими же соками питается это паразитическое существо — опера, если не соками истинного искусства? Разве нельзя предвидеть, что, под действием его идиллических соблазнов, под влиянием его льстивых александрийских ухищрений, верховная и единственно заслуживающая серьёзного к себе отношения задача искусства — спасать наши взоры от открывающихся им ужасов ночи и врачевать душу, охваченную судорогами волевых возбуждений, бальзамом иллюзии — выродится в пустую и развлекательную забаву? Что станет с вечными истинами дионисического и

аполлонического начал при том смещении стилей, на которое я уже указывал как на сущность этого *stilo rappresentativo*, где музыка рассматривается как служанка, а текст — как хозяин, где музыка уподоблена телу, а текст — душе? где высшим заданием в лучшем случае будет некоторая описательная живопись звуками, подобно тому как это имело место некогда в новом аттическом дифирамбе? где музыка окончательно теряет своё истинное достоинство — быть дионисическим зеркалом мира, так что ей остаётся лишь, как рабе явления, подражать ходу форм этого явления и игрой линий и пропорций возбуждать чисто внешнее удовольствие? При строгом взгляде на дело это роковое влияние оперы на музыку прямо-таки совпадает с развитием музыки вообще в новейшие времена; скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки её дионисическое мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм; с каковой переменной можно сравнить разве что метаморфозу эсхилового человека в александрийского весельчака.

Но если мы в приведённом здесь примере с полным правом связали исчезновение дионисического духа с резко бросающимся в глаза, но до сих пор не объяснённым превращением и вырождением греческого человека, — то какие же надежды должны ожить в нас, раз несомненнейшие предзнаменования дают нам ручательство в том, что в современном нам мире происходит *обратный процесс постепенного пробуждения дионисического духа!* Немыслимо, чтобы божественная мощь Геракла вечно растрчивала свои силы в сладострастном рабстве у Омфалы. Из дионисических основ немецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократической культуры и не находившая в них

ни своего объяснения, ни своего оправдания; напротив, она ощущалась этой культурой как нечто необъяснимо ужасное и враждебно мощное; то была *немецкая музыка*, причём под нею надо понимать главным образом могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру. Что может поделаться лакомая до познания сократика наших дней даже в лучшем случае с этим демоном, восстающим из неисчерпаемых глубин? Ни из сплетения зигзагов и арабесок оперной мелодии, ни при помощи арифметических счетов фуги и контрапунктической диалектики не выведешь формулы, при трижды могучем свете которой можно было бы подчинить себе этого демона и заставить его заговорить. И что за зрелище представляют теперь наши эстетика, когда они с сачком «красоты» собственного изобретения гонятся и бегают за носящимся перед ними с непостижимой жизненностью музыкальным гением, причём их движения так же мало определяются вечной красотой, как и понятием о возвышенном! Пусть только понаблюдают при случае этих благосклонных покровителей музыки живьём и поближе, когда они без усталости восклицают: красота, красота! Похожи ли они при этом на взлелеянных на лоне красоты баловней и любимых чад природы, и не ищут ли они скорее какой-нибудь обманной формы прикрытия для своей собственной грубости и эстетического предлога для своей бедной ощущениями трезвости; причём мне приходит на память, например, Отто Ян. Но пусть лжецы и лицемеры поостерегутся немецкой музыки; ибо среди всей нашей культуры именно она есть тот единственный непорочный, чистый и очистительный дух огня, из которого и в который, как в учении великого Гераклита Эфесского, движутся все вещи, пробегая двойной круговой путь; всё, что мы зовём теперь культурой, образованием, цивилизацией, должно будет в своё время предстать перед безошибочным судьёй — Дионисом.

Припомним затем, как бьющему из тех же источников *духу немецкой философии* дана была возможность, благодаря Канту и Шопенгауэру, уничтожить спокойную жизнерадостность научной сократики ссылкой на её пределы и указанием таковых, как этим указанием было положено начало бесконечно более глубокому и серьёзному рассмотрению этических вопросов и искусства; каковое рассмотрение мы смело можем назвать облечённой в понятия *дионисической мудростью*. На что указывает нам это таинственное единство немецкой музыки и немецкой философии, как не на новую форму существования, с содержанием которой мы можем познакомиться только предположительно из эллинских аналогий? Ибо для нас, стоящих на рубеже двух различных форм существования, эллинский прообраз сохраняет ту неизмеримую ценность, что в нём в классически-поучительной форме отчеканены и все упомянутые переходы и битвы; разве что мы переживаем главнейшие эпохи жизни эллинского духа как бы в *обратном* порядке и теперь как бы переходим из александрийского периода назад, к эпохе трагедии. При этом в нас живо чувство, что рождение трагического века для немецкого духа означает лишь возвращение его к самому себе, блаженное обретение себя, после того как долгое время непреоборимые чужеродные силы держали его, жившего в беспомощном варварстве формы, под ярмом своих собственных форм. Теперь ему дана наконец возможность вернуться к первоисточнику своего существа и выступить свободно и смело перед лицом всех народов без помочей романской цивилизации, если только он сумеет при этом неукоснительно воспользоваться уроками того народа, учиться у которого вообще есть уже высокая честь и выдающаяся редкость, а именно уроками греков. И когда же нам учиться у этих величайших наставников, как не теперь, когда мы переживаем *возрождение трагедии* и подвержены опасности не

знать, откуда она явится, и не быть в состоянии истолковать себе, куда она стремится!

20

Следовало бы когда-нибудь перед лицом неподкупного судьи взвесить, в какое именно время и в лице каких людей немецкий дух сильнее всего боролся за право учиться у греков; и если мы с уверенностью признаем, что эта единственная в своём роде похвала должна быть присуждена благороднейшей борьбе за просвещение, которую вели Гёте, Шиллер и Винкельман, то придётся прибавить во всяком случае, что с того времени и со времени ближайших последствий этой борьбы стремление одним и тем же путём прийти к просвещению и к грекам — непостижимым образом становится всё слабее и слабее. Не следует ли нам, во избежание совершенного отчаяния в судьбах немецкого духа, заключить отсюда, что и этим борцам в каком-то важном пункте не удалось проникнуть в самое ядро эллинского существа и установить прочный союз любви между немецкой и эллинской культурой? Если так, то, быть может, бессознательное усмотрение этого недочёта и пробудило в более вдумчивых натурах безнадежное сомнение в их личной способности, после таких предшественников, продвинувшись вперёд по этому пути к образованию и вообще достигнуть намеченной цели. Поэтому и заметно с того времени, что суждение о культурной значимости греков постоянно вырождается; приходится слышать выражение соболезнующего превосходства в самых разнообразных станах разума и неразумия; с других сторон пробавляются совершенно бесплодным прекрасноречием о «греческой гармонии», «греческой красоте», «греческой весёлости». И именно в тех кругах, которые должны были бы считать своей честью

неустанно черпать из греческого потока на благо немецкому образованию, в кругах преподавателей высших учебных заведений, лучше всего сумели своевременно и удобно отделаться от греков, доходя зачастую до скептического отказа от эллинского идеала и до полного извращения действительной цели всякого изучения древности. Тот, кто в этих кругах ещё не растратил вообще всей своей силы в старании быть надёжным корректором старинных текстов или естественноисторическим микроскопистом языка, — тот ищет, пожалуй, ещё и возможности «исторически» овладеть греческой древностью наряду с другими древностями, но во всяком случае по методу нашей современной образованной историографии и усвоив себе её манеру превосходства. Если поэтому собственно образовательная сила высших учебных заведений никогда ещё не стояла у нас так низко и не была так ослаблена, как в настоящее время; если «журналист», этот бумажный раб дня, во всех сферах образования одержал победу над профессором и последнему остаётся лишь обычная теперь метаморфоза самому писать в манере журналиста и порхать со свойственным этой сфере «лёгким изяществом» в качестве весёлого и образованного мотылька, — то с каким же мучительным смущением должны люди подобного образования, да к тому же ещё в такое время, как наше, смотреть на феномен, который мог бы быть понят разве только путём аналогии из глубочайших основ до сих пор ещё не постигнутого эллинского гения, — на новое пробуждение дионисического духа, на возрождение трагедии? Мы не знаем другого периода искусства, в котором так называемое образование и действительное искусство были бы столь же чужды друг другу и стояли бы в столь же враждебных отношениях, как это наблюдается в настоящее время. Нам понятно, почему такое расслабленное образование ненавидит истинное искусство: оно видит в нём свою гибель. Но не отжила

ли уже вся эта форма культуры, а именно сократическо-александрийская, свой век, раз она могла сойтись столь нарядным, но хрупким клином, каковой представляет из себя современное образование? Если уж таким героям, как Шиллер и Гёте, не удалось взломать заколдованные ворота, ведущие в волшебную гору эллинизма, если, при их мужественной борьбе, дело не пошло дальше того тоскующего взгляда, который гётевская Ифигения шлёт из варварской Тавриды чрез море на родину, — на что же оставалось бы надеяться эпигонам таких героев, если бы пред ними внезапно на другой стороне, ещё не затронутой всеми усилиями предшествовавшей культуры, не открывались сами собой те ворота — под мистические звуки вновь пробуждённой музыки трагедии?

Пусть никто не старается ослабить в нас веру в ещё предстоящее возрождение эллинской древности; ибо этой верой питается вся наша надежда на обновление и очищение немецкого духа чарами музыкального огня. На что иное сумели бы мы ещё указать, что среди запустения и изнеможения современной культуры пробудило бы в нас хоть какое-нибудь утешительное ожидание в грядущем? Напрасно ищут наши взоры хоть одного-единственного крепко разросшегося корня, хоть одного клочка плодоносной и здоровой почвы: везде пыль, песок, оцепенение, вымирание. И безнадежно одинокому человеку не найти себе лучшего символа, чем «рыцаря со смертью и дьяволом», как его изобразил нам Дюрер, закованного в броню рыцаря со стальным, твёрдым взглядом, умеющего среди окружающих его ужасов найти свою дорогу, не смущаемого странными спутниками, но всё же безнадежного, одинокого на своём коне и со своей собакой. Таким дюреровским рыцарем был наш Шопенгауэр: он потерял всякую надежду, но он жаждал истины. Нет ему равного.

Но как изменяется вдруг эта, в таких мрачных красках описанная нами, заросль нашей утомлённой культуры, как только её коснутся дионисические чары! Бурный вихрь схватывает всё отжившее, гнилое, разбитое, захиревшее, крутя, объёмлет его красным облаком пыли и, как коршун, уносит его ввысь. В смущении ищут наши взоры исчезнувшее: ибо то, что они видят, как бы вышло из глубин, где оно было скрыто, к золотому свету, во всей своей зелёной полноте, с такой роскошью жизни, такое безмерное в своём стремительном порыве. Среди этого преизбытка жизни, страдания и радости восседает Трагедия в величественном восторге, она прислушивается к отдалённому скорбному напеву: он повествует о Матерях бытия, коим имена: Мечта, Воля, Скорбь. — Да, друзья мои, уверуйте вместе со мной в дионисическую жизнь и в возрождение трагедии. Время сократического человека миновало: возложите на себя венки из плюща, возьмите тирсы в руки ваши и не удивляйтесь, если тигр и пантера, ласкаясь, прильнут к нашим коленям. Имейте только мужество стать теперь трагическими людьми: ибо вас ждёт искупление. Вам предстоит сопровождать торжественное шествие Диониса из Индии в Грецию! Готовьтесь к жестокому бою, но верьте в чудеса вашего бога!

21

Оставляя этот увещательный тон и нисходя до настроения, приличествующего созерцающему, я повторяю, что только у греков мы можем научиться тому значению, которое имеет для сокровеннейших жизненных глубин народа подобное, чудесное в своей внезапности, пробуждение трагедии. Народ, сражавшийся с персами на полях битв, был народом трагических Мистерий; и, с другой стороны, народу, который вёл эти войны, необходима трагедия, как целительный напиток. Кто бы

заподозрил именно в этом народе, после того как он в целом ряде поколений был до глубины потрясая конвульсиями дионисического демона, — способность к такому равномерному и сильному проявлению простейшего политического чувства, естественных патриотических инстинктов, первобытной, мужественной воинственности? Ведь при всяком значительном распространении дионисических возбуждений заметно, как дионисическое освобождение от оков индивида прежде всего даёт себя чувствовать в доходящем до безразличия и даже до враждебности умалении политических инстинктов; и, с другой стороны, несомненно и то, что градозиждущий Аполлон есть также и гений *principii individuationis*, а государство и патриотизм не могут жить без утверждения личности. Из оргазма для народа есть только один путь — путь к индийскому буддизму, который, чтобы вообще при его стремлении в Ничто быть сносным, нуждается в указанных редких экстатических состояниях, возносящих над пространством, временем и индивидом; а эти состояния в свою очередь обуславливают необходимость философии, учащей преодолевать посредством представления неописуемую тягость промежуточных состояний. С той же необходимостью народ, исходящий из безусловного признания политических стремлений, попадает на путь крайнего обмирщения, самым грандиозным, но зато и самым ужасающим выражением которого служит римское *imperium*.

Поставленные между Индией и Римом и постоянно побуждаемые к соблазну выбора между ними, греки сумели в дополнение к упомянутым двум формам изобрести третью, чистую в своей классичности; им самим, правда, недолго пришлось пользоваться ею, но потому она и бессмертна. Ибо слово, что любимцы богов умирают рано, имеет силу для всех вещей; но также несомненно и то, что после этого они вместе с

богами живут вечно. Нельзя же требовать от наиболее благороднейших предметов, чтобы они имели прочность дублёной кожи; грубая устойчивость, как она была, например, свойственна римскому национализму, едва ли принадлежит к необходимым атрибутам совершенства. Если же мы спросим, с помощью каких целебных средств грекам удалось в великую эпоху их существования, при необычайной напряжённости их дионисических и политических стремлений, не только не истощить своих сил в экстастическом самоуглублении или в изнурительной погоне за мировым могуществом и мировой славой, но даже достигнуть того дивного смешения, какое свойственно благородному, одновременно и возбуждающему и созерцательно настраивающему вину, — то придётся вспомнить о необычайной, взволновавшей всю народную жизнь, очищающей и разряжающей силе *трагедии*, высшая ценность которой станет нам отчасти ясна лишь тогда, когда она и нам предстанет, как и грекам, совокупностью всех предохраняющих целебных сил и державной посредницей между сильнейшими, но по существу своему и наиболее роковыми свойствами народа.

Трагедия всасывает в себя высший музыкальный оргазм и тем самым приводит именно музыку, как у греков, так и у нас, к совершенству; но затем она ставит рядом с этим трагический миф и трагического героя, а этот последний, подобно могучему титану, приемлет на рамена свои весь дионисический мир и снимает с нас тяготу его; между тем как, с другой стороны, она, при посредстве того же трагического мифа, в лице трагического героя способствует нашему освобождению от алчного стремления к этому существованию, напоминая нам о другом бытии и высшей радости, к которой борющийся и полный предчувствий герой приуготовляется своей гибелью, а не своими победами. Трагедия ставит между универсальным значением

своей музыки и дионисически восприимчивым зрителем некоторое возвышенное подобие, миф, и возбуждает в зрителе иллюзию, будто музыка есть лишь высшее изобразительное средство для придания жизни пластическому миру мифа. Опираясь на этот благородный обман, она может теперь дать волю своим членам в дифирамбической пляске и, не задумываясь, отдаться оргиастическому чувству свободы, — на что она, будучи только музыкой и не располагая указанным обманом, не могла бы решиться. Миф обороняет нас от музыки — и, с другой стороны, только он и придаёт ей высшую свободу. В благодарность за это музыка приносит в дар трагическому мифу такую всепроникающую и убедительную метафизическую значительность, какой слово и образ, без этой единственной в своём роде помощи, никогда не могли бы достигнуть; и в особенности при её посредстве трагическим зрителем овладевает именно то, упомянутое нами выше, уверенное предчувствие высшей радости, путь к которой ведёт через гибель и отрицание, так что ему чудится, словно с ним внятно говорит сокровеннейшая бездна вещей.

Если в приведённых рассуждениях я, быть может, сумел дать лишь предварительное и только для немногих сразу понятное выражение этому трудному представлению, то именно теперь я не могу не сделать ещё одну попытку толкования и не обратиться к моим друзьям с просьбой — подготовиться к уразумению общего положения рассмотрением отдельного примера, известного нам всем по опыту. При разборе этого примера я не могу сослаться на тех, кто пользуется картинками сценических событий, словами и аффектами действующих лиц, чтобы с их помощью ближе подойти к восприятию музыки: ибо для всех подобных людей музыка не есть родной язык, и они даже при этой помощи не проникают дальше преддверья музыки,

никогда не смея коснуться её сокровеннейших святынь, а некоторые из них, как Гервинус, не достигают этим путём даже и преддверья. Нет, я обращаюсь лишь к тем, кто, непосредственно сроднившись с музыкой, имеют в ней как бы своё материнское лоно и связаны с вещами почти исключительно при посредстве бессознательных музыкальных отношений. К этим подлинным знатокам музыки обращаю я вопрос: могут ли они представить себе человека, который был бы способен воспринять третий акт «Тристана и Изольды» без всякого пособия слова и образа, в чистом виде, как огромную симфоническую композицию, и не задохнуться от судорожного напряжения всех крыльев души? Человек, который, как в данном случае, словно бы приложил ухо к самому сердцу мировой воли и слышит, как из него бешеное желание существования изливается по всем жилам мира — то как гремящий поток, то как нежный, расплывённый ручей, — да разве такой человек не был бы сокрушён в одно мгновение? Да разве он мог бы в жалкой стеклянной оболочке человеческого индивида вынести этот отзвук бесчисленных криков радости и боли, несущихся к нему из «необъятных пространств мировой ночи», и не устремиться неудержимо при звуках этого пастушьего напева метафизики к своей изначальной родине? И если тем не менее подобное произведение может быть воспринято в целом без отрицания индивидуального существования, если подобное творение могло быть создано и не сокрушило своего творца — то в чём можем мы найти разгадку такого противоречия?

Здесь, в сущности, между нашим высшим музыкальным возбуждением и упомянутой музыкой продвигается трагический миф и трагический герой, лишь как символ наиболее универсальных фактов, о которых непосредственно может говорить только музыка. Но в качестве такого символа миф —

если бы мы ощущали как чисто дионисические существа — остался бы совершенно в стороне от нас, не замеченным нами и лишённым всякого действия, и мы ни на минуту не были бы отвлечены им от внимания отзвуку *universalia ante rem*. Однако тут-то и пробивается вперёд *аполлоническая* сила, направленная на восстановление уже почти расколотого индивида, с целебным бальзамом упоительного обмана: нам внезапно кажется, что мы видим перед собой только одного Тристана, слышим, как он, недвижимый, глухо вопрошает себя: «Старый напев; зачем разбудил он меня?» И то, что прежде производило на нас впечатление глухих вздохов, вырывающихся из средоточия бытия, теперь говорит нам только, что «пустынна морская даль». И где, казалось, мы должны были, бездыханные, угаснуть в судорожном напряжении всех чувств и лишь небольшое ещё связывало нас с этим существованием, — мы теперь видим и слышим там лишь насмерть раненого и всё же неумирающего героя, с его отчаянным зовом: «Стремиться! Жаждать! В смерти изнемогать от стремлений, не умирать от тоски желаний!» И если прежде ликующие звуки рога после такой безмерности и такого преизбытка пожирающих мук резали нам сердце почти как высшая мука, то теперь между нами и этим «ликованием в себе» стоит ликующий Курвенал, обращённый лицом к кораблю, несущему Изольду. Как ни сильно проникает нас сострадание, в известном смысле это сострадание всё же спасает нас от изначального страдания мира, как символический образ мифа спасает нас от непосредственного созерцания высшей идеи мира, а мысль и слово — от несдержанного излияния бессознательной воли. Благодаря этому дивному аполлоническому обману нам кажется, словно здесь само царство звуков встаёт перед нами, подобно образам пластического мира, — словно и в нём, как в наинепнейшем и наипригоднейшем для выражения материале,

оформлена и пластически выкована всё только та же история судьбы Триста́на и Изольды.

Таким образом аполлоническое начало вырывает нас из всеобщности дионисического и внушает нам восторженные чувства к индивидам; к ним приковывает оно наше чувство сострадания, ими удовлетворяет оно жаждущее великих и возвышенных форм чувство красоты; оно проводит мимо нас картины жизни и возбуждает нас к вдумчивому восприятию сокрытого в них жизненного зерна. Необычайной мощью образа, понятия, этического учения, симпатического порыва — аполлоническое начало вырывает человека из его оргиастического самоуничтожения и обманывает его относительно всеобщности дионисического процесса мечтой, что он видит отдельную картину мира, например Триста́на и Изольду, и что *музыка служит для того*, чтобы он мог возможно лучше и сокровеннее её *видеть*. На что только не способны чары мудрого целителя Аполлона, раз он в состоянии даже вызвать в нас иллюзию, что дионисическое начало, служа аполлоническому, может усилить действия последнего и что музыка есть по существу та форма искусства, в которую отливается аполлоническое содержание.⁹

При этой предустановленной гармонии, объединяющей совершенную драму и её музыку, драма достигает высшей степени образной наглядности, вне этого недоступной словесной драме. Как все живые образы сцены в самостоятельно движущихся мелодических линиях упрощаются пред нами до резкой отчётливости волнистой черты, так совокупность этих линий звучит нам в смене гармоний, с тончайшей симпатией передающих текущий ход событий; эта смена гармоний делает нам непосредственно понятными отношения вещей в чувственно

воспринимаемых, но ничуть не абстрактных формах; равным образом в ней мы познаём, что только в этих отношениях раскрывается во всей её чистоте сущность какого-либо характера и мелодической линии. И между тем как музыка заставляет нас таким образом видеть больше и глубже, чем мы обычно видим, и обращать сценическое действо в нежную и тонкую ткань, — самый мир сцены для нашего одухотворенного, обращённого внутрь взора столь же бесконечно расширяется, как и освещается изнутри. Что мог бы нам дать аналогичного словотворец, сияющий посредством гораздо более совершенного механизма, косвенным путём, исходя из слова и понятия, достигнуть этого внутреннего расширения созерцаемого нами сценического мира и внутреннего освещения его? Если же и музыкальная трагедия тоже опирается на слово, то ведь она может одновременно обнаружить подпочву и место рождения слова и выяснить нам внутренний процесс его возникновения.

Но о только что описанном процессе позволительно с одинаковой уверенностью сказать, что он является лишь блестящей иллюзией, а именно тем упомянутым выше аполлоническим *обманом*, задача которого лежит в освобождении нас от дионисического напора и чрезмерности. В сущности отношение музыки к драме как раз обратное: музыка есть подлинная идея мира, драма же только отблеск этой идеи, отдельная брошенная ею тень. Упомянутая нами тождественность мелодической линии и живого образа, гармонии и соотношения характеров этого образа справедлива в смысле, обратном тому, который мог нам показаться при взгляде на музыкальную трагедию. Как бы наглядно мы ни двигали, ни оживляли и ни освещали изнутри образ, он всегда остаётся лишь явлением, от которого нет моста, ведущего в истинную реальность, в сердце мира. А из этого-то сердца и говорит

музыка; и бесчисленные явления подобного рода могут сопутствовать одной и той же музыке, но им никогда не исчерпать её сущности, и всегда они останутся только её внешними отображениями. Популярным и совершенно ложным противоположением души и тела не много поможешь при объяснении трудных для понимания соотношений между музыкой и драмой, а только всё спутаешь; но нефилософская грубость упомянутого противоположения стала, по-видимому, именно у наших эстетиков — кто знает, в силу каких причин, — излюбленным догматом, между тем как о противоположении явления и вещи в себе они ничего не знают или, тоже по неизвестным причинам, знать не хотят.

Если даже при нашем анализе выяснилось, что аполлоническое начало в трагедии путём обмана одержало решительную победу над дионисическим первоэлементом музыки и использовало эту последнюю в своих целях, а именно для доведения драмы до высшей степени ясности, — то к этому следует прибавить, однако, весьма важное ограничение: в наисущественнейшей точке этот аполлонический обман прорван и уничтожен. Драма, развёртывающаяся перед нами, при помощи музыки, с такой внутренне освещённой чёткостью всех движений и образов, что нам кажется, словно мы видим возникновение ткани на ткацком станке и то поднимающиеся, то опускающиеся нити основы и утка, — в целом достигает действия, лежащего *по ту сторону всех аполлонических художественных воздействий*. В совокупном действии трагедии дионисическое начало вновь приобретает перевес; она заканчивается такими звуками, которые никогда не могли бы донестись из области аполлонического искусства. И тем самым аполлонический обман оказывается тем, что он и есть, т. е. прикрытием, на время хода трагедии, собственно дионисического

действия, которое, однако, настолько могущественно, что побуждает в конце самое аполлоническую драму вступить в такую сферу, где она начинает говорить с дионисической мудростью и отказывается от самой себя и своей аполлонической видимости. Таким образом трудное для понимания отношение аполлонического и дионисического начал в трагедии могло бы действительно быть выражено в символе братского союза обоих божеств: Дионис говорит языком Аполлона, Аполлон же, в конце концов, языком Диониса, чем и достигнута высшая цель трагедии и искусства вообще.

22

Пусть внимательный друг, опираясь на собственный опыт, представит себе теперь действие истинной музыкальной трагедии во всей его чистоте и без всякой посторонней примеси. Мне сдаётся, что я так описал феномен этого действия с обеих его сторон, что теперь он сумеет истолковать себе свой опыт. Он вспомнит именно, как он, при взгляде на движущийся перед ним миф, чувствовал себя возвышающимся до некоторого рода всеведения, словно сила зрения его глаз не только плоскостная сила, но может проникать и внутрь вещей, словно он теперь, при помощи музыки, как бы чувственными очами, видит перед собой порывы воли, борьбу мотивов, всё прибывающий поток страстей в форме целого множества живых и подвижных линий и фигур, словно он получил тем самым способность погружаться в утончённейшие тайны бессознательных душевных движений. Между тем как он таким образом сознаёт в себе высший подъём своих направленных к наглядности и внутреннему просветлению стремлений, — он, однако, с не меньшей определённою чувствует и то, что этот длинный ряд аполлонических художественных воздействий всё же даёт ему *не* то блаженное

пребывание в безвольном созерцании, которое пластик и эпический поэт, как аполлонические художники по существу, порождали в нём своими художественными произведениями; другими словами, он не достигает в указанном созерцании оправдания мира *индивидуации*, представляющего вершину и внутренний смысл аполлонического искусства. Он взирает на просветлённый мир сцены и всё же отрицает его. Он видит перед собой трагического героя в эпической отчётливости и красоте и всё же радуется его гибели. Он во всей глубине понимает происходящее на сцене и всё же охотно бежит в непостижимое. Он чувствует оправданность действий героя, и всё же строй души его подьмется ещё выше, когда эти самые действия уничтожат своего виновника. Он содрогается перед страданиями, постигшими героя, и всё же чувствует в них залог высшей, бесконечно более могущественной радости. Он видит больше и глубже, чем когда-либо, и всё же желал бы ослепнуть. Из чего могли бы мы вывести это удивительное самораздвоение, этот перелом аполлонического острия, как не из *дионисических* чар, которые, создавая видимость крайнего перевозбуждения аполлонических порывов, всё же в силах покорить и заставить служить себе даже и этот преизбыток аполлонической силы? *Трагический миф* может быть понят лишь как воплощение в образах дионисической мудрости аполлоническими средствами искусства; он приводит мир явления к тем границам, где последний отрицает самого себя и снова ищет убежища в лоне истинной и единой реальности; а там он вместе с Изольдой как бы запекает её метафизическую лебединую песню:

В нарастании волн,
В этой песне стихий,
В беспредельном дыханье миров
Растаять,

Исчезнуть,
Всё забыть...
О, восторг!..

Таким, опираясь на опыты подлинно эстетического слушателя, представляем мы себе самого трагического художника, как он, подобно щедрому божеству индивидуации, создаёт свои образы, в каком-то смысле его дело вряд ли можно понимать как «подражание природе», — как затем, однако, его могучее дионисическое стремление поглощает весь этот мир явлений, чтобы за ним и путём его уничтожения дать нам предчувствие высшей художественной прарадости в лоне Первоединого. Правда, об этом возвращении на древнюю изначальную родину, о братском союзе обоих богов искусства в трагедии и об одновременно аполлоническом и дионисическом возбуждении слушателя наши эстетики ничего нам рассказать не могут, между тем как они неустанно занимаются характеристикой трагизма, находя его сущность в борьбе героя с судьбою, в победе нравственного миропорядка или в достигаемом трагедией разрядке аффектов; каковая их невозмутимость наводит меня на мысль, что они, пожалуй, вообще эстетически невозмутимые люди и по отношению к созерцанию трагедии могут быть приняты в расчёт лишь как моральные существа. Ещё никогда, начиная со времен Аристотеля, не было дано такого объяснения трагического действия, исходя из которого можно было бы заключить о художественных состояниях и эстетической деятельности слушателя. Порой предполагается, что сострадание и страх приводят к облегчающему душу разрядке строгой значительностью изображаемых событий; иногда же имеются в виду чувства подъёма и воодушевления, в смысле некоторого нравственного миропонимания, вызываемые в нас победою добрых и благородных принципов и принесением в

жертву героя; и насколько я убеждён, что для весьма многих людей именно в этом, и только в этом, заключается всё действие, производимое на них трагедией, настолько же ясно следует из сказанного, что все подобные люди, вкуче с их эстетиками-истолкователями, ровно ничего не поняли в трагедии как высшем *искусстве*. Упомянутое патологическое разряжение, катарсис Аристотеля, о котором филологи ещё не знают толком, следует ли его причислить к медицинским или к моральным феноменам, напоминает мне одну замечательную догадку Гёте. «Без живого патологического интереса, — говорит он, — и мне никогда не удавалось обработать какое-либо трагическое положение, почему я охотнее избегал, чем отыскивал его. Не было ли, пожалуй, одним из преимуществ древних, что и высший пафос был у них лишь эстетической игрой, между тем как мы принуждены пускать в ход естественность, верность природе, чтобы создать нечто подобное?» На этот последний столь глубокомысленный вопрос мы вправе ответить теперь, основываясь на наших дивных опытах, утвердительно, после того как нам именно на музыкальной трагедии с изумлением пришлось испытать, как высший пафос всё же может быть лишь эстетической игрой, почему мы и считаем себя вправе полагать, что лишь теперь первофеномен трагизма описан с некоторым успехом. Кто и теперь ещё умеет толковать только об упомянутых выше подсобных воздействиях из внеэстетических сфер и не чувствует себя подъятым выше патолого-морального процесса, — тому остаётся только махнуть рукой на свою эстетическую природу; причём мы можем рекомендовать ему в качестве невинного суррогата интерпретацию Шекспира, на манер Гервинуса, и прилежное выискивание «поэтической справедливости».

Таким образом с возрождением трагедии возродился и *эстетический слушатель*, на месте которого до сих пор сидело

в театральных залах некоторое достопримечательное *Quidproquo*, с полуморальными, полуучёными претензиями, — «критик». В занимаемой им до сих пор сфере всё было искусственно и лишь закрашено некоторой видимостью жизни. Сценический художник на самом деле не знал уже больше, что ему делать с таким слушателем, прикидывающимся критиком, и, вместе с вдохновляющим его драматургом или оперным композитором, тревожно разыскивал какие-либо остатки жизни в этом претенциозно пустом и не способном к наслаждению существе. А подобные «критики» составляли до сих пор публику; студент, школьник, даже безвреднейшее существо женского пола — все уже были против своей воли подготовлены воспитанием и периодической прессой к подобному восприятию художественного произведения. Более благородные натуры среди художников рассчитывали при такой публике на возбуждение морально-религиозных сил, и обращение к «нравственному миропорядку» являлось, как нечто замещающее, там, где собственно могучие чары искусства должны были бы привести в восторг подлинного слушателя. А то ещё бывало, что драматург излагал слушателям какую-либо величественную или по меньшей мере способную возбудить их современную политическую и социальную тенденцию, так что они могли отвлечься от своего критического истощения и предаться аффектам вроде тех, которые они испытывали в патриотические и воинственные минуты, или перед ораторской трибуной парламента, или при осуждении преступления и порока; каковое отчуждение от подлинных целей искусства, как тут, так и там, должно было привести к прямому культу тенденции. Но здесь наступило то, что всегда наступало при всяких искусственных искусствах, — стремительно быстрая порча названных тенденций, так что, например, тенденция пользоваться театром как учреждением для морального воспитания народа, которая во

времена Шиллера ещё имела серьёзный смысл, теперь причисляется к курьёзным остаткам старины и уже пережитой ступени образования. С той минуты, как критик начал властвовать в театре и концерте, журналист в школе, пресса в обществе, — искусство выродилось в предмет забавы низшего сорта, и эстетическая критика стала служить связующим средством для тщеславного, рассеянного, себялюбивого, да к тому же ещё и бедного оригинальностью общества, внутренний смысл которого раскрывает нам шопенгауэровская притча о дикобразах; так что никогда ещё столько не болтали об искусстве и в то же время так низко не ценили его. И встретишь ли теперь ещё человека, с которым можно было бы потолковать о Бетховене и Шекспире? Пусть каждый сообразно своему чувству ответит на этот вопрос: он во всяком случае докажет своим ответом, как он представляет себе «образование», — предположив, конечно, что он вообще пытается дать себе отчёт по этому вопросу и не онемел ещё от его неожиданности.

С другой стороны, кое-кто из числа благородных и более тонко одарённых натур, хотя бы он и был уже вышеописанным способом мало-помалу обращён в критического варвара, сумеет порассказать нам о столь же неожиданном, сколь и совершенно непонятном ему действии, которое произвело на него, ну хотя бы, к примеру, удачное исполнение «Лоэнгрина»; только ему недоставало, пожалуй, при этом направляющей и указующей руки, так что и это непостижимо многообразное и ни с чем не сравнимое чувство, которое потрясло его тогда, осталось случайным и, как загадочное светило, угасло после краткого блеска. Но в те минуты он предчувствовал, что значит быть действительно эстетическим слушателем.

Кто хочет в точности испытать себя, насколько он родствен действительно эстетическому слушателю, или принадлежит к сообществу сократически-критических людей, тот пусть искренно спросит себя о чувстве, с каким он встречает изображаемое на сцене *чудо*: оскорблено ли при этом его историческое чувство, направленное на строго психологическую причинность, допускает ли он это чудо в виде доброжелательной уступки, как понятный детскому возрасту, но ему чуждый феномен, или его чувства носят при этом какой-либо другой характер. Именно это даст ему возможность измерить, насколько он вообще способен понимать *миф*, этот сосредоточенный образ мира, который, как аббревиатура явления, не может обходиться без чуда. Наиболее вероятным представляется, что почти каждый, при строгой проверке, почувствует себя настолько разложенным критико-историческим духом нашего образования, что он только путём учёных конструкций и посредствующих абстракций сможет уверовать в существование мифа в далёком прошлом. А без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы; лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое. Все силы фантазии и аполлонических грёз только мифом спасаются от бесцельного блуждания. Образы мифа должны незаметными вездесущими демонами стоять на страже; под их охраной подрастает молодая душа, по знамениям их муж истолковывает себе жизнь свою и битвы свои; и даже государство не ведаёт более могущественных неписанных законов, чем эта мифическая основа, ручающаяся за его связь с религией, за то, что оно выросло из мифических представлений.

Поставим теперь рядом с этим абстрактного, не руководимого мифами человека, абстрактное воспитание,

абстрактные нравы, абстрактное право, абстрактное государство; представим себе неупорядоченное, не сдержанное никаким родным мифом блуждание художественной фантазии; вообразим себе культуру, не имеющую никакой твёрдого, священного, коренного устоя, но осуждённую на то, чтобы истощать всяческие возможности и скудно питаться всеми культурами, — такова наша современность, как результат сократизма, направленного на уничтожение мифа сократизма. И вот он стоит, этот лишённый мифа человек, вечно голодный, среди всего минувшего и роет и копается в поисках корней, хотя бы ему и приходилось для этого раскапывать отдалённейшую древность. На что указывает огромная потребность в истории этой неудовлетворённой современной культуры, это собирание вокруг себя бесчисленных других культур, это пожирающее стремление к познанию, как не на утрату мифа, утрату мифической родины, мифического материнского лона? Спросите сами себя, может ли лихорадочная и жуткая подвижность этой культуры быть чем-либо другим, кроме жадного хватанья и ловли пищи голодающим, и кто станет давать ещё что-нибудь подобной культуре, которая не насыщается всем тем, что она уже поглотила, и для которой самая укрепляющая и целебная пища обычно обращается в «историю и критику».

Пришлось бы горько отчаяться в сущности и нашего немецкого народа, если бы он уже был в такой же степени неразрывно спутан со своей культурой и даже слит с ней воедино, как мы это, к нашему ужасу, можем наблюдать в цивилизованной Франции; и то, что долгое время было великим преимуществом Франции и причиной её огромного превосходства, именно это единство народа и культуры могло бы понудить нас, при взгляде на него, превозносить как счастье то обстоятельство, что наша столь сомнительная культура не имеет

до сих пор ничего общего с благородным ядром нашего народного характера. И все наши надежды в страстном порыве устремлены скорее к тому, чтобы убедиться, какая чудная, внутренне здоровая и первобытная сила ещё скрывается под этой беспокойно мечущейся культурной жизнью, под этими судорогами образования; хотя и правда, что подымется она во всём своём размахе лишь кое-когда, в исключительные по своей значительности минуты, чтобы затем вновь уснуть и грезить о грядущем пробуждении. Из этой бездны выросла немецкая Реформация, в хорале которой впервые прозвучал напев будущей немецкой музыки. Так глубок, мужествен и задушевен был этот лютеровский хорал, такой безмерной добротой и нежностью проникнуты были эти звуки, словно первый манящий дионисический зов, вырывающийся из пустой заросли кустов при приближении весны! И наперебой отвечали ему отклики того священного, торжественного и дерзновенно-смелого шествия одержимых Дионисом, которым мы обязаны немецкой музыкой — и которым мы будем обязаны *возрождением немецкого мифа!*

Я знаю, что должен повести теперь участливо следующего за мной друга на высокую вершину уединённого созерцания, где он найдёт лишь немногих спутников, и хочу ободрить его призывом крепче держаться греков, наших лучезарных проводников. У них пришлось нам позаимствовать до сих пор, для очищения нашего эстетического познания, те два образа божеств, из коих каждое правит своей обособленной областью и о взаимных отношениях которых, сопровождаемых взаимным подъёмом, мы составили себе некоторое понятие по греческой трагедии. Гибель греческой трагедии должна была представиться нам результатом достопримечательного разрыва этих двух коренных художественных стремлений; в полном согласии с этим последним процессом шло вырождение и

перерождение греческого народного характера, вызывая нас на серьёзное размышление о том, насколько необходимо и тесно срастаются в своих основах искусство и народ, миф и нравы, трагедия и государство. Эта гибель трагедии была вместе с тем и гибелью мифа. До тех пор греки были невольно принуждены связывать непосредственно всё ими переживаемое со своими мифами и даже объяснять себе свои переживания исключительно из этой связи, благодаря чему и ближайшее настоящее должно было немедленно являться им *sub specie aeterni* и в известном смысле вневременным. А в этот поток вневременного погружалось как государство, так и искусство, ища в нём покоя от гнёта и алчности мгновенья. И всякий народ — как, впрочем, и всякий человек — представляет собою ценность ровно лишь постольку, поскольку он способен наложить на свои переживания клеймо вечности; ибо этим он как бы обезмирщивается и выявляет своё бессознательное внутреннее убеждение в относительности времени и в вечном, т. е. метафизическом значении жизни. Обратное явление наступает тогда, когда народ начинает понимать себя исторически и сокрушать вокруг себя мифические валы и ограды, с чем обычно соединяется решительное обмирщение, разрыв с бессознательной метафизикой его прежнего существования во всех этических выводах. Греческое искусство и главным образом греческая трагедия задерживали прежде всего уничтожение мифа; нужно было уничтожить также и их, чтобы, оторвавшись от родной почвы, иметь возможность без всякой удержки вести жизнь среди запустения мысли, нравов и дела. Метафизическое стремление и теперь ещё пытается создать себе некоторую, хотя и ослабленную, форму просветления в пробивающемся к жизни сократизме науки; но на более низких ступенях то же стремление привело лишь к лихорадочному исканию, мало-помалу запутавшемуся в пандемониуме отовсюду натасканных в одну

кучу мифов и суеверий; среди этого пандемониума всё ещё с неудовлетворённой душой восседал эллин, пока он не приобрёл наконец способности с греческой весёлостью и греческим легкомыслием, как *graculus*, маскировать эту лихорадку или заглушать в себе последний остаток чувства каким-нибудь удушливым восточным суеверием.

Со времени возрождения александрийско-римской древности в пятнадцатом столетии, после длинного трудноописуемого антракта, мы настолько приблизились теперь к вышеописанному состоянию, что это прямо бросается в глаза. На верхах та же безмерная любознательность, та же ненасытная лихорадка поиска, то же невероятное обмирщение; рядом с этим бездомное скитание, жадное стремление протолкаться к чужим столам, легкомысленное обоготворение современности или тупое, безразличное отвращение от всего, и всё это *sub specie saeculi*, «настоящего времени»; каковые тождественные симптомы позволяют догадываться и о тождественном недостатке в сердце этой культуры, об уничтожении мифа. Едва ли представляется возможным с прочным успехом привить чужой миф, не повредив безнадёжно дерева этой прививкой; случается, что дерево бывает столь сильно и здорово, что после страшной борьбы вытесняет чуждый ему элемент, но обычно оно замирает и хиреет или истощается в болезненных ростках. Мы настолько высоко ставим чистое и крепкое ядро немецкого существа, что смеем ожидать именно с его стороны этого выделения насильственно привитых чуждых элементов, и считаем возможным, что немецкий дух одумается и вспомнит о себе. Кому-нибудь может показаться, что этот дух должен начать свою борьбу с выделения всего романского; внешнюю подготовку и поощрение к этому он мог бы усмотреть в победоносном мужестве и кровавой славе последней войны; внутреннее же побуждение к тому он должен

искать в чувстве соревнования, в стремлении быть всегда достойным своих великих предшественников и соратников на этом пути — Лютера, а также наших великих художников и поэтов. Но пусть не приходит ему в голову, будто он может вести подобную борьбу помимо своих домашних богов, помимо своей мифической родины, помимо «возвращения» всего немецкого! И если бы немец стал робко оглядываться и искать себе вождя, способного снова ввести его в давно утраченную родину, пути и тропы в которую он только еле помнит, — то пусть прислушается он к радостно манящему зову дионисической птицы, она носится над ним и готова указать ему дорогу туда.

24

Нам пришлось среди характерных художественных воздействий музыкальной трагедии отметить аполлонический обман, имеющий своей целью спасти нас от непосредственного слияния с дионисической музыкой, причём наше музыкальное возбуждение имеет возможность разрядиться в аполлонической области, в некотором промежуточном видимом мире. При этом нам казалось, что мы подметили, как именно путём подобного разряжения этот промежуточный мир сценических событий, вообще драма становится внутренне озарённой и понятной в степени, недостижимой для всех других форм аполлонического искусства; так что данное явление, где это искусство как бы окрылено и вознесено духом музыки, мы принуждены были признать за высший подъём его силы и вместе с тем в этом братском союзе Аполлона и Диониса усмотреть вершину как аполлонических, так и дионисических художественных стремлений.

Правда, аполлонический лучезарный образ именно при этом внутреннем освещении его музыкой не достигал своеобразного действия, свойственного более слабым степеням аполлонического искусства; то, что мог совершить эпос или одухотворенный камень, а именно принудить созерцающее око к спокойному восхищению миром *индивидуации*, этого, несмотря на большую одухотворённость и отчётливость, здесь достигнуть не удавалось. Мы созерцали драму, упорно проникали испытующим взором во внутренний подвижный мир её мотивов, и всё же нам казалось, что мимо нас проходит только некоторый символический образ; нам казалось, что мы почти что угадывали его глубочайший смысл, но всё же нам хотелось отдёрнуть его, как завесу, чтобы увидеть за ней первообраз. Необычайная, светлая чёткость образа не удовлетворяла нас: ибо этот последний, казалось, столько же открывает нам нечто, сколько и скрывает; и между тем как он своим символическим откровением как бы вызывал нас сорвать покрывало и разоблачить таинственный задний план, он в то же время зачаровывал взор своей лучезарной всевидимостью и возбранял ему проникать глубже.

Кому не довелось на себе пережить этой необходимости видеть и в то же время стремиться куда-то за пределы видимого, тот едва ли может представить себе, как определённо и ярко проходят рядом и ощущаются рядом эти оба процесса при созерцании трагического мифа; между тем как действительно эстетические зрители подтвердят, что между характерными действиями трагедии это параллельное следование является наиболее примечательным. Стоит только перенести этот феномен эстетического зрителя в аналогичный процесс, имеющий место в трагическом художнике, и мы поймём генезис *трагического мифа*. Он разделяет с аполлонической сферой искусства полную

радость по поводу иллюзии и возможности созерцания, и вместе с тем он отрицает эту радость и находит ещё более высокое удовлетворение в уничтожении видимого мира — мира иллюзии. Содержанием трагического мифа ближайшим образом является некоторое эпическое событие с прославлением борца-героя; но в чём же коренится та сама по себе загадочная черта, что страдания в судьбе героя, скорбнейшие преодоления, мучительнейшие противоположности мотивов — короче, проведение на примерах упоминавшейся нами выше мудрости Силена — или, выражаясь эстетически, безобразное и дисгармоническое — всё снова и снова изображается в бесчисленных формах с каким-то особенным пристрастием к нему и как раз среди народа, находящегося в пышном расцвете своей юности? Чем объясняется это, если всё сказанное не служит к восприятию некоторой высшей радости?

Ибо тот факт, что жизнь действительно складывается так трагично, меньше всего мог бы служить объяснением возникновения какой-нибудь формы искусства; если только искусство не есть исключительно подражание природной действительности, а как раз метафизическое дополнение этой действительности, поставленное рядом с ней для её преодоления. Трагический миф, поскольку он вообще относится к искусству, принимает и полное участие в этой метафизической задаче просветления искусства вообще; что же он просветляет, представляя мир явлений образом страдающего героя? Меньше всего «реальность» этого мира явлений, ибо он напрямик говорит нам: «Взгляните! Поприспальнее взглядитесь! Вот она, ваша жизнь! Вот что показывает стрелка на часах вашего существования!»

И эту жизнь показывал миф, чтобы тем самым явить её нам в просветлённом виде? А если нет, то в чём же лежит эстетическое наслаждение, которое мы испытываем, когда те образы проносятся перед нами? Я ставлю вопрос об эстетическом наслаждении и отлично знаю, что многие из этих картин, кроме того, могут при случае вызвать ещё и моральное упоение, в форме сострадания что ли, или некоторого морального триумфа. Но тот, кто захочет вывести действие трагедии исключительно из этих моральных источников — что, правда, было уже слишком долгое время распространённым в эстетике обычаем, — тот пусть не полагает только, что он этим принесёт какую-нибудь пользу искусству, которое прежде всего должно добиваться в своей области чистоты. Для объяснения трагического мифа первое требование — искать причину доставляемого им наслаждения в чисто эстетической сфере, не захватывая области сострадания, страха, нравственного возвышения. Как может безобразное и дисгармоничное, представляющее содержание трагического мифа, возбуждать эстетическое удовольствие?

Теперь нам становится необходимым смело и с разбега броситься в метафизику искусства, причём я повторю уже высказанное мною раньше положение, что лишь как эстетический феномен существование и мир представляются оправданными; понятая так, задача трагического мифа и заключается в том, чтобы убедить нас, что даже безобразное и дисгармоническое есть художественная игра, в которую Воля, в вечной полноте своей радости, играет сама с собою. Этот трудно постигаемый первофеномен дионисического искусства делается, однако, понятным прямым путём и непосредственно постигается в удивительном значении *музыкального диссонанса*; как и вообще музыка, поставленная рядом с миром, одна только может

дать нам понятие о том, что следует понимать под оправданием мира как некоторого эстетического феномена. Радость, порождаемая трагическим мифом, имеет одинаковую родину с радостным ощущением диссонанса в музыке. Дионисизм, с его изначальной радостью, воспринимаемой даже от скорби и мук, есть общее материнское лоно музыки и трагического мифа.

Не правда ли, что попутно благодаря тому, что мы призвали на помощь музыкальное соотношение диссонанса, изложенная выше трудная проблема трагического действия существенно облегчилась? Ведь мы понимаем теперь, что значит в трагедии — желать созерцания и в то же время стремиться к чему-то лежащему за пределами этого созерцания, каковое состояние мы по отношению к художественно применённому диссонансу могли бы охарактеризовать в том же духе, сказав, что мы хотим слушать и в то же время стремимся к чему-то лежащему за пределами слышимого. Это стремление в Бесконечное, этот взмах крыльев тоскующей души, рядом с высшей радостью об отчётливо воспринятой действительности, напоминают нам, что мы в обоих состояниях должны признать дионисический феномен, всё снова и снова раскрывающий нам в игре созидания и разрушения индивидуального мира эманацию некоторой изначальной радости, подобно тому как у Гераклита Тёмного мирообразующая сила сравнивается с ребёнком, который, играя, расставляет шашки, насыпает кучки песку и снова рассыпает их.

Итак, чтобы верно оценить дионисическую способность того или другого народа, нам следует иметь в виду не только музыку этого народа, но с одинаковой необходимостью и его трагический миф как второго свидетеля этой способности. При близком же родстве музыки и мифа мы будем иметь право

предположить равным образом и то, что с вырождением и извращением последнего связано захирение первой, — коль скоро вообще в ослаблении мифа проявляется и некоторое частичное ослабление дионисической способности. Но по отношению и к тому и к другому взгляд на развитие немецкого духа не может оставить в нас никаких сомнений: как в опере, так и в абстрактном характере нашего лишённого мифов существования, как в искусстве, павшем до забавы, так и в жизни, руководимой понятием, нам вполне открылась столь же нехудожественная, сколь и жизневраждебная природа сократовского оптимизма. К нашему утешению, однако, оказались и признаки того, что немецкий дух, несмотря ни на что, не сокрушённый в своём дивном здоровье, глубине и дионисической силе, подобно склонившемуся в дремоте рыцарю, покоится и грезит в не доступной никому пропасти; из неё-то и доносится до нас дионисическая песня, давая понять нам, что этому немецкому рыцарю и теперь ещё в блаженно-строгих видениях снится стародавний дионисический миф. Пусть никто не думает, что немецкий дух навеки утратил свою мифическую родину, раз он ещё так ясно понимает голоса птиц, рассказывающих ему об этой родине. Будет день, и проснётся он во всей утренней свежести, стряхнув свой долгий, тяжёлый сон; тогда убьёт он драконов, уничтожит коварных карлов и разбудит Брунгильду; и даже копьё Вотана не в силах будет преградить ему путь.

Друзья мои, вы, верующие в дионисическую музыку, вы знаете также и то, что значит для нас трагедия. В ней мы имеем трагический миф, возрождённый из музыки, — а с ним вам дана надежда на всё и забвение мучительнейших скорбей! Но самая мучительная скорбь для нас всех — та долгая, лишённая всякого достоинства жизнь, которую немецкий гений, отчуждённый от

дома и родины, вёл на службе у коварных карлов. Вы понимаете это слово — как в заключение вы поймёте и надежды мои.

25

Музыка и трагический миф в одинаковой мере суть выражение дионисической способности народа и неотделимы друг от друга. Они совместно коренятся в области искусства, лежащей по ту сторону аполлонизма; они наполняют своим светом страну, в радостных аккордах которой пленительно замирает диссонанс и рассеивается ужасающий образ мира; они играют с жалом скорби, доверяя безмерной мощи своих чар; они оправдывают этой игрой существование даже «наихудшего мира». Здесь дионисическое начало, если сопоставить его с аполлоническим, является вечной и изначальной художественной силой, вызвавшей вообще к существованию весь мир явлений: в этом мире почувствовалась необходимость в новой, просветляющей и преображающей иллюзии, задача которой была удержать в жизни этот подвижный и живой мир индивидуации. Если бы мы могли представить себе вочеловечение диссонанса, — а что же иное и представляет собою человек? — то такому диссонансу для возможности жить потребовалась бы какая-нибудь дивная иллюзия, набрасывающая перед ним покров красоты на собственное его существо. В этом и лежит действительное художественное намерение Аполлона: в имени его мы объединяем все те бесчисленные иллюзии прекрасного кажущегося, которые в каждое данное мгновение делают существование вообще достойным признания и ценностью и побуждают нас пережить и ближайшее мгновение.

При этом в сознании человеческого индивида эта основа всяческого существования, это дионисическое подполье мира

может и должно выступать как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей и преображающей силой, так что оба этих художественных стремления принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении. Там, где дионисические силы так неистово вздымаются, как мы это видим теперь в жизни, там уже, наверное, и Аполлон снизошёл к нам, скрытый в облаке; и грядущее поколение, конечно, увидит воздействие красоты его во всей его роскоши.

А что это воздействие необходимо, это каждый может всего вернее ощутить при посредстве интуиции, если он хоть раз, хотя бы во сне, перенесётся чувством в древнеэллинское существование; бродя под высокими ионическими колоннадами, подымая взоры к горизонту, очерченному чистыми и благородными линиями, окружённый отображениями своего просветлённого образа в сияющем мраморе, среди торжественно шествующих или с тонкой изящностью движущихся людей, с их гармонически звучащей речью и ритмическим языком жестов, — разве не возденет он рук к Аполлону и не воскликнет под напором этой волны прекрасного: «Блаженный народ эллинов! Как велик должен быть между вами Дионис, если делосский бог счёл нужными такие чары для исцеления вас от дифирамбического безумия!» — А настроенному так человеку престарелый афинянин мог бы возразить, бросив на него возвышенный взор Эсхила: «Но скажи и то, странный чужеземец: что должен был выстрадать этот народ, чтобы стать таким прекрасным! А теперь последуй за мной к трагедии и принеси со мной вместе жертву в храме обоих божеств!».