

ФРИДРИХ НИЦШЕ

*РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ
ИЗ ДУХА МУЗЫКИ*



*ИЗДАТЕЛЬСТВО АСТ
МОСКВА*

УДК 1(091)(430)

ББК 87.3(4Гем)

Н70

Серия «Эксклюзивная классика»

Перевод с немецкого *Г. Рачинского*

Серийное оформление *А. Фереца, Е. Фереца*

Компьютерный дизайн *В. Воронина*

В оформлении обложки использована картина

Уильяма Бугро «Юность Вакха».

Ницше, Фридрих.

Н70 Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше ; [перевод с немецкого Г. Рачинского]. — Москва : Издательство АСТ, 2023. — 352 с. — (Эксклюзивная классика).

ISBN 978-5-17-156764-4

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

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

В сборник входят также «Несвоевременные размышления», посвященные состоянию современной автору немецкой культуры и отразившие два страстных интеллектуальных увлечения Ницше — музыку Вагнера и философию Шопенгауэра.

УДК 1(091)(430)

ББК 87.3(4Гем)

ISBN 978-5-17-156764-4

© ООО «Издательство АСТ», 2023

*Рождение трагедии,
или Эллинство и пессимизм*

Опыт самокритики

1

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

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

Можно догадаться, на каком месте был тем самым поставлен великий вопросительный знак о ценности существования. Есть ли пессимизм *безусловно* признак падения, упадка, жизненной неудачи, утомленных и ослабевших инстинктов — каковым он был у индийцев, каковым он, по всей видимости, является у нас, «современных» людей и европейцев? Существует ли и пессимизм *силы*? Интеллектуальное предрасположение к жестокому, ужасающему, злему, загадочному в существовании, вызванное благополучием, бьющим через край здоровьем, *полнотою* существования? Нет ли страдания и от чрезмерной полноты? Испытующее мужество острейшего взгляда, *жаждущего* ужасного, как врага, достойного врага, на котором оно может испытать свою силу? На котором оно хочет поучиться, что такое «страх»? 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 веселость» позднейшего эллинизма — лишь вечерней зарей? Эпикурова воля, направленная *против* пессимизма, — лишь предосторожностью страдающего? А сама наука, наша наука, — что означает вообще всякая наука, рассматриваемая как симптом жизни? К чему, хуже того, *откуда* — всякая наука? Не есть ли научность только страх и увертка от пессимизма? Тонкая самооборона против — *истины*? И, говоря морально, нечто вроде трусости и лживости? Говоря неморально, хитрость? О Сократ, Сократ, не в этом ли, пожалуй, и была *твоя* тайна? О таинственный ироник, может быть, в этом и была *твоя* — ирония?

2

То, что мне тогда пришлось схватить, нечто страшное и опасное, — проблема рогатая, не то чтобы непременно бык, но во всяком случае *новая* проблема; теперь бы я сказал, что это была *проблема* самой науки — наука, впервые понятая как проблема, как нечто достойное вопроса. Но книга, в которой я тогда дал волю моей юношеской

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

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

3

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

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

Да, что такое дионисическое начало? В обсуждаемой книге можно прочесть ответ на это, — здесь говорит «знающий», посвященный и ученик своего бога. Быть может, теперь я стал бы говорить осторожнее и менее красноречиво о таком трудном психологическом вопросе, каковой представляет происхождение трагедии у греков. Одним из коренных является вопрос об отношении греков к боли, о степени их чувствительности — оставалось ли это отношение всегда себе равным или оно перекинулось в обратное? Тут вопрос в том, действительно ли их все усиливавшееся *стремление к красоте*, к празднествам, увеселениям, новым культам выросло из недостатка, лишения, из меланхолии, из чувства боли? Ибо, предположив, что это именно так — а Перикл (или Фукидид) дает нам это понятие в великой надгробной речи, — в чем могло бы в таком случае иметь свои корни противоположное стремление, по времени проявившееся раньше, — *стремление к безобразному*, добрая строгая воля старейших эллинов к пессимизму, к трагическому мифу, к образу всего страшного, злого, загадочного, уничтожающего, рокового в глубинах существования, — в чем могла бы иметь свои корни трагедия? Быть может, в *удовольствии*, в силе, в бьющем через край здоровье, в преизбытке полноты? И какое значение имеет в этом случае, ставя вопрос 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-исступленном и первобытном человеке как о сатире? И что касается происхождения трагического хора, не было ли в те века, когда греческое тело цвело, когда греческая душа через край была жизнью, каких-либо эндемических восторгов? Видений и галлюцинаций, сообщавшихся целым общинам, целым культурным собраниям? А что, если греки, именно в богатстве своей юности, обладали *волей к трагическому* и были пессимистами? Что, если именно безумие, употребляя слово Платона, принесло Элладе *наибольшие* благословения? И что, если, с другой стороны и наоборот, греки именно во времена их распада и слабости становились все оптимистичнее, поверхностнее, все более заражались актерством, а также все пламеннее стремились к логике и логизированию мира, т. е. были в одно и то же время и «радостнее» и «научнее»? А что, если назло всем «современным идеям» и предрассудкам демократического вкуса победа *оптимизма*, выступившее вперед господство *разумности*, практический и те-

оретический *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 еще труднейший из затронутых в книге вопросов: что означает рассмотренная в оптике *жизни* мораль?..

5

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

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

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