

А.П. Курган

ЭСТЕТИКА НИТЦШЕ. ФИЛОСОФИЯ БЛАГОРОДНОГО АФФЕКТА (начало)*

Аннотация. Эта статья посвящена никогда по-настоящему не исследовавшемуся предмету – эстетике Нитцше. Из серьёзных работ на эту тему достойна упоминания только одноимённая книга Zeitler'a, которая, даже будучи опубликованной в 1900 г., не несёт на себе следов живого автора, так как сам Нитцше за это время успел оставить вопросы области эстетики, перейдя к областям этики и метафизики, и сойти с ума, сам факт чего никто из писавших о нём не подвергал сомнению (самый сомневающийся был врач Ясперс, который пусть и оставляет безумие под вопросом, требуя основательного рассмотрения, но сам всё же сомневается относительно его безумия). Метод исследования заимствуется у Нитцше – решение вопроса о соотношении греческой мифологии и культуры в целом – петре, выяснение функций богов (анализ внутри самой мифологии), исследование греческого искусства (которое сам Нитцше называл религиозным) и его связей с культом и подобными феноменами. На основе исследования можно сделать два вывода: 1) содержательный: методом Нитцше, насколько я его уловил и немного дополнил, прихожу к доказанной правомочной замене основных начал искусства у Нитцше – сновидческого и опьянительного – на другие – на символическое и аффективное, выделенные мной; а во-вторых идет вывод pro forma, тот, что, следуя одному методу, можно приходиться к разным результатам (по сути, это значит только то, что у гуманитарных наук никогда ещё не было хоть какого-то точного метода).

Ключевые слова: аполлонийское *apollonian*, дионисийское *dionysian*, эпическое *epic*, лирическое *lyric*, трагическое *tragic*, комическое *comic*, сновидение *a dream*, опьянение *drunkenness*, символическое *symbolic*, аффективное *affective*.

Review. This article is devoted to the topic that has never been truly studied in the academic literature – Nietzsche's aesthetics. The only serious research of Nietzsche's aesthetics that is worthy of being mentioned is Zeitler's book 'Nietzsche's Aesthetics' published in 1900. However, the book had no trace of 'true' Nietzsche because by the time it was published Nietzsche had already managed to drop the field of aesthetics, started to study ethics and metaphysics and went insane. The only one who wrote about Nietzsche and doubted his insanity was Jaspers. The author of the present article has used Nietzsche's methods comparing Greek mythology and general culture (*nempe*), defining functions of gods (analysis inside mythology) and studying Greek culture which Nietzsche called 'religious'. The author makes the following two conclusions: 1) the content-related conclusion. The author completes Nietzsche's method and believes that it is possible to replace the main beginnings of art according to Nietzsche (*dream and drunkenness*) with the symbolic and affective beginnings defined by the author. 2) the pro forma conclusion: even the same method used may lead to different results. This proves the fact that humanities still lack an accurate method of research.

Keywords: *symbolic, drunkenness, a dream, comic, tragic, lyric, epic, dionysian, apollonian, affective.*

1. Тематическая структура «Рождения трагедии»:

1. Аполлонийское и дионисийское.
2. Художник, перемирие богов, музыка.
3. Олимпийские боги.

4. Сновидение, этапы развития греческого искусства.

5. Эпическое и лирическое: Гомер и Архилох.
6. Народная песня.
7. Трагический хор.

* В данной статье все ссылки идут либо на перевод Рачинского, и тогда указывался параграф, либо на перевод Жеребина, и тогда указывались номер тетради и номер фрагмента.

8. Трагический хор.
9. Эдип, Прометей.
10. Миф.
11. Смерть трагедии: Эврипид.
12. Эврипид и Сократ.
13. Сократ.
14. Сократ и трагедия, Платон, роман.
15. Человек теоретический и трагический.
16. Шопенгауэр, дух музыки, миф.
17. Дифирамб, развитие трагедии.
18. Наука.
19. Опера.
20. Искусство и образование.
21. Государство.
22. Зритель.
23. Уничтожение мифа.
24. Трагический миф и музыка.
25. Соотношение аполлонийского и дионисийского.

2. Тематический анализ аполлонийского и дионисийского.

Автор приводит единственное доказательство того, что эти два стремления фундаментальны для искусства любого времени – *непре* – аналогию состояний сна и опьянения; стоит признать, что эти состояния настолько естественны, что были основными для любого древнего человека, особенно учитывая всеобщее распространение вина и отдыха, а также их доступность.

а) Аполлонийское.

Автор сообщает, что для него бог Аполлон является *primo facto* богом меры, сновидения и иллюзии (§§ 1-4). Нетрудно убедиться в том, что их генеалогия такова: мера → сновидение → *illusion*, – в силу того, что сновидение, вероятно, не рождается при неуравновешенном распорядке дня, а только при уравновешенном – во всяком случае, при быстром пробуждении сновидения не запомнишь; а то, что всякая *illusio* подобна состоянию сновидения – ясно само собой.

б) Родство аполлонийского с дионисийским.

а) Первое бесспорное доказательство их родства – дельфийская *Πυθία*, которая для *μαρτεία*, ради составления многосмысленных предложений постоянно использовала наркотики, т. е. – *Πυθία* есть дионисийское в царстве Аполлона, Автор прямо упоминает её рядом с Дионисом в § 13.

б) Аполлон есть бог жизни, мужества, мужественного принятия жизни, но не такой, какова она есть, ибо он также бог идеала, а потому – бог

мужественного принятия жизни таковой, какова она должна быть. Аполлон зачастую – бог-судья, причем даже не столько бог суда, а сколько бог правды, а потому та *illusio*, богом которой он всё же являлся, есть благая *illusio*, иллюзия царства вечной правды, потому – мало считать аполлонийское отцом олимпийских богов (§ 3), но также христианства, а есть ли учесть, что он бог воцарения правды на земле, то его также можно считать отцом бога еврейского рода.

γ) Прежде всего, однако, Аполлон есть бог порядка, а ещё исконнее – бог света, который всё упорядочивает, а из того, что он бог порядка уже следует, что он также бог меры (§ 4), а *τό μέτρον* есть упорядочение содержания временем или само упорядочение времени, или само время, т. е., есть ли Кронос есть бог субстанции времени, то Аполлон есть бог его течения или – есть ли упомянуть о *μαρτεία*, то его можно назвать богом будущего времени; а отсюда уже вытекает следующее.

δ) Аполлон есть бог метра (§ 4), а отсюда уже бог искусств, ибо все искусства построены на мере метра, будь то золотое сечение, объединяющее архитектуру со скульптурой, *συμμετρία* (или равно-сторонность – также *competentia*, *ἕξις* – от *ἕϊσος*), присущая как прикладному искусству, также архитектуре (всегда) или ранней скульптуре (также египтоподобной), словесный такт или стиховой такт в стихосложении, – или же такт в музыке, ибо музыка есть также аполлонийское искусство, – примечательно, что Аполлон требует меры как этическое божество (§ 4).

3. Ἄρσις и θέσις и словесный такт.

«Есть ли в речи есть такт, отличающийся от акцента, – то он должен вновь встретиться и в стихе. Но слова расположены в стихе очень по-разному, то в *арсисе*, то в *тезисе*, и поэтому они не имеют такта.

Если есть такт в стихе (а), значит, нет словесного такта (б).

Но, если нет словесного такта (б), тогда, конечно, нет и такта в стихе (а).

Если есть а, то б нет.

Если б нет, то нет а.

Следовательно, есть отсутствие а.

Если нет стихового такта, то словесный такт возможен.

Если есть словесный такт, то стиховой такт возможен». (4 [7]): т. е. *ἄρσις* и *θέσις* убивают словесный такт, который в свою очередь может быть их основанием; впрочем, всё это не есть проблемы

тоники, а потому – они с трудом понятны всем современным поэтам и литературоведам.

4. Музыка как, прежде всего, аполлонийское искусство.

а) Это искусство имеет три характерные основы, упорядоченные Автором так (прежде всего – 3 [19], однако, они упоминаются также в § 2): «Удовольствие и неудовольствие следует отличать от чувственного восприятия.

- Удовольствие всегда одно,
- Формы прерывания воли – ритмика.
- Количество воли – динамика.
- Эссенция – гармония»:

разумеется, из этих трёх элементов я устанавливаю для себя как аполлонийские последние два – динамику и гармонию. Возможно то, что воля не играла в древнем мире той роли, которую отвел ей Шопенгауэр, – т. е. у неё вообще не было бога, хотя основные боги плотских желаний (как Афродита или Дионис) или умственных желаний (как Афина Паллада) были налицо, – повлияло на Нитцше, который так и не смог решить: кто же из богов, Аполлон или Дионис, более достоин быть богом воли (конечно же, Шопенгауэра); а что касается бога ритмики, то им тоже не может остаться Дионис: 1) как хмельной бог может поддерживать этот ритм; 2) Аполлон также есть бог кифары (лиры) и кифаредов, а кифара для стихов – прежде всего ритмический инструмент – так её использовали великие рапсоды эпоса, а также лирики, ибо Пиндар, помимо прочего сочинял победные песни, застольные и хоровые, разумеется, не он один. Что касается притязаний бога вина на владычество над музыкой, то всем известно, что сам Дионис не владел игрой ни на одном из инструментов и только его приспешники сатиры развлекали и соблазняли маленьких нимф, а самые умелые из них, Пан и Марсий, были просто побеждены и наказаны Аполлоном, ибо он есть также бог наказания и моровых болезней. И наказывал он тоже с умом: так, царю Мидасу, которому куда более понравилась игра Пана на сиринге, Аполлон подарил ослиные уши, т. е. как бы призывая того потерять человеческий образ и слиться со стадами пьяных и похмельных сатириков, просто безудержи скачущих на своих козлиных ногах, но единственно равных тому по низости духа.

б) 3[23]:

«Одна сторона мира чисто *математическая*, Другая есть только воля, удовольствие и неудовольствие.

Познание абсолютных ценностей в чистом виде, в формах числа и пространства, С другой же стороны, признание влечений и их оценка.

Здесь только *причина и действие*, абсолютная логика,

Там только *телеология*.

Сравнение с музыкой: на одной стороне чистое *число*,

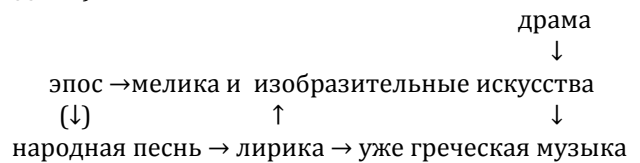
на другой чистая *воля*.

Строгое разграничение обоих миров»:

Число, как и мера и как мера, есть аполлонийское – недаром Аполлон – самый почитаемый бог пифагорейцев, а раз он бог жизни, то, наверное, и воли, а потому – музыка есть столь же аполлонийское искусство, сколь и все прочие.

5. Происхождение литературы Древней Греции.

2 [22]: «Поразительно! Сразу же на пороге греческой литературы стоит её высший шедевр»; «Но единовластие Илиады и Одиссеи было признано лишь позднее, очевидно сочинителями киклических поэм. Это лучше всего показывает, какое высокое место они занимают»; а в общем история искусств выглядела, по автору, так (3 [1, с. 57-58], §§ 5-6):



(схема 1); – единственное, что единственный знак (↓) добавлен от себя, вряд ли это предположение ново, но имеет само по себе право на существование, а потому я оставляю его без доказательства.

6. Элемент дионисийского начала в трагедии.

Однако: одно очевидно – ежегодно по три трагика и комедиографа ставили свои драмы на Διονύσια, празднествах в честь этого бога, или в честь молодого вина, – такой элемент дионисийского объясняется тем, что он есть бог празднеств.

7. Греческая трагедия как синтез искусств.

Первое, с чем знакомился тот, кто захотел бы ознакомиться с трагедией, был театр, что подразумевается – само здание-полукруг, иногда украшенное скульптурой: сцена за проскением за-

© NOTA BENE (ООО «НБ-Медиа») www.nbpublish.com

частую была с колоннами, а греческие колонны зачастую были скульптурой (а тогда – всегда под властью *συμμετρίας*), – а что касается прикладного искусства, то: 1) были украшены сидения; 2) все играющие на оркестре были на котурнах, в масках и костюмах, иногда в париках, а также декорации сены, в качестве которых служили украшенные доски и холсты (живопись); а что касается процесса представления, то оно являло собой череду эпизодов и стасимов, т. е. нераздельное единство стихотворения, песни и музыки с танцем, причем, Автор отмечал, что современности греческая трагедия известна для чтения *par excellence* (§ 17, 1 [1]).

8. Иные примеры синтеза искусств.

а) Опера:

основная основа оставалась прежней – архитектурное здание, уже мягкие сидения, частые развлечения; декорации, костюмы, иногда маски и парики, без котурнов, а что касается процесса представления, то оно представляло собой единство музыки, танца и песни.

б) *Masques* или *ballets*,

которые были предшествовавшими самой ранней опере, также являясь единством музыки, костюмированного танца и песни: “Acting out a simple story in music, dance and song was a favourite pastime in the courts of France and England from the sixteenth century” (Geoffrey Brace, *The Story of Music*, first published in 1968, p. 28).

в) Авторская песнь:

также, как *masques* или *ballets*, была предшествованием оперы. Авторская песнь, основным дальним родственником которой был *concertus*, стала её следствием – тоже единство музыки, танца и песни. Разумеется, авторскую песнь следует отличать от народной, но их песенное родство также налицо – в их текстах зачастую повторяются одинаковые основные обороты, что выдает их родство с рапсодическим стихосложением, причём в авторской песне эти обороты подобны индийским мантрам, особенно – в припеве. Уже столетие авторская песня существует в разновидностях записи и публичного исполнения, где: 1) есть самый чистый звук, а 2) есть самый чистый аффект, причём запись может быть осуществлена одним музыкантом-мультиинструменталистом, а публичное исполнение далеко не всегда даёт возможность даже петь и играть одновременно: так, для одновременного осуществления пения и игры на инструменте наиболее подходят фортепиано или гитара

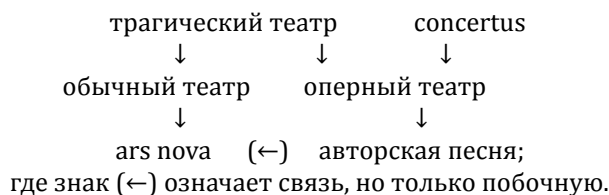
(чьё само имя происходит от *κίθάρα*), а некоторые инструменты, такие как скрипка или флейта, вообще исключают одновременные игру и пение, – однако, публичное исполнение разрешает певцам танцевать или общаться, или разговаривать со слушающей публикой (+ живописные декорации и костюмы).

д) Кинематограф, или новое искусство (*ars nova*):

просто учитывая, что любое искусство можно созерцать, также любое может быть заснято и, в силу того, что *новое искусство есть не искусство движения (подобно искусству танца), а запечатлённое движение*, запечатлённое с определённой точки зрения, а потому, если новое искусство есть изображение прочих искусств, то всегда последовательное и частичное, а если сравнить новое искусство с его ближайшим родственником, искусством театральных действий, то станет очевидным другое определение этого искусства – как *реалистического театра*. Что отличает его от традиционного театра, так это сложность символических построений.

9. Общее развитие синтетических искусств.

Схема 2:



10. Продолжение тематического анализа основных начальных стремлений.

Уже из анализа авторской песни пронизательному читателю могла стать ясной новая противоположность – *петре* – разума и аффекта, аполлонийского и дионисийского основных начал. Право, запись идеально подходит для аполлонийского стремления к идеалу, а дионисийское стремление тогда есть непрерывное течение событий, именно потому всякое представление по-дионисийски аффективно – и возвышенные греки – не были исключением, – «Последовательность выражает волю, соседство – покой созерцания» (1 [53]), «Важно. Действие вошло в трагедию только с диалогом. Это показывает, что этот род искусства был ориентирован с самого начала не на *δρᾶν*, а на *πάθος*» (1 [56]), что почти дословно воспроизведено в 3 [2]), т. е., я

предполагаю, что *основная противоположность не сновидения или опьянения, а символа или аффекта.*

11. Завершение тематического анализа основных начальных стремлений.

1) Необходимо также различать благородный аффект от неблагородного: где изображение первого всегда символично, в то время как изображение неблагородного аффекта несимволично;

2) символическое всегда возбуждает благородный аффект – таково искусство Эсхила или Софокла, а вина самоубийства трагедии (§ 11), падающая на Эврипида и Сократа, тогда вся состоит в том, что:

3) они возбуждали благородный аффект неблагородными средствами, изображением неблагородного;

4) а благородный аффект есть то, что возбуждает ощущение прекрасного у всех, механически, лучшее из дионисийского, тогда: а) аполлонийское – есть то, что возбуждает ощущение прекрасного по размышлению, б) символическое и аффективное неразрывно связаны через благородное.

12. Мнение Автора о происхождение греческой трагедии.

Автор разбирает теории происхождения трагедии из сатирической драмы (1 [67]), из дифирамба (1 [67]), из комедии (1 [69]), из хора (1 [69]), существовавшие до тех пор, разрешая спор в пользу хора, 1 [56], что почти дословно повторено в 3 [2]:

«Почему греческая драма не развивалась как представление эпического содержания?»

Важно. Действие вошло в трагедию только с диалогом.

Это показывает, что этот род искусства был ориентирован с самого начала не на δρῶν, а на πᾶθος. Изначально он был ни чем иным, как объективной лирикой, т.е. песней, исполнявшейся от лица определённых мифологических существ, а потому и в их костюмах. Вначале они сами указывали на причину своего лирического настроения, позже выделился персонаж, благодаря этому появилась возможность объединить цикл хоровых песен общим материалом. Выступивший на первый план персонаж рассказывал основное действие, за каждым из рассказанных значимых событий следовала лирическая вставка. Этого персонажа постепенно стали одевать в костюм. Он замыслился как хозяин хора, как бог, рассказывающий о своих деяниях. Итак – песенные циклы для хора, со свя-

зующим повествованием – вот происхождение греческой драмы.

Не повлияла ли художественно организованная процессия, προσόδιον, на драму? Только что зритель стал не сопровождающим, а сидящим. Может быть, отсюда возникла комедия, может быть, и трагедия: Смысл вот в чём: все новые группы с новыми песнями, но всё в целом единство, представление одной истории. Сравни изображения на барельефах.

Предпосылкой таких шествий в масках была общепонятность основы, мифического материала»; об προσόδιον – 1 [69]: «Фаллическое действие – процессия, движущаяся с песнями и шутками. Значит, с самого начала присутствовал диалог при меняющейся обстановке и всё новыми поводами для веселья и насмешек очень личного свойства: масленичные шествия в масках, карнавал, бушующий в городе». Однако, в сочинении (§§ 7-8) нет доказательств такой точки зрения, есть только выпады против Аристотеля и Шлегеля, предложивших теории о том, что хор представлял народ на проскенионе, или же о том, что хор был идеальным зрителем, а также соглашение с Шиллером, прежде полагавшим, что хор был идеальной стеной, которую построила трагедия для самоограждения от внешней действительности.

13. Предшественники и современники оперы.

Автор утверждает, что синтетические формы искусства существовали в культурной Европе через пляски святых Витта и Иоанна (1 [1, 34], § 1) до времен trionfi (3 [1]), а во времена Автора – как католическое богослужение (3 [1]). Причём, стоит отметить, что, если первые произошли от дионисийского аффекта, то церковное богослужение (также православное) – от аполлонийского символа – сам Автор уже в сочинении связывал рождение христианства с сократическим ответвлением платонизма (§§ 18, 23: оба – implicate).

14. Аналитическая этимология.

Древнее имя комедии τρῶωδία, или песнь молодого вина, привело Автора к новому слову: τάρυαον или уксус + ῥδή = τάρυωδία → τραυωδία, которая тогда не есть τράυων ῥδή (1 [67]): «Древнейшие песни виноградарей, одни сладкие и расслабляющие как молодое вино, другие терпкие и крепкие как уксус. Это только образы, бессмыслица, что молодое вино служило наградой победителю» (1 [67]).

15. История написания «Рождения трагедии».

Первые наброски сочинения относятся к 1869 г., охватывая, вероятно, всю осень этого года, а закончена книга была в апреле 1871, однако, эта работа велась с перерывом. Во время франко-прусской войны – будучи санитаром, а потом зараженным, Автор забросил писать книгу на август – начало сентября. Также примечательно, что в тетрадном наследии Автора остаётся хронологический пробел: тетради 2-3 датируются зимой 1869-70 – весной 1870, а тетрадь 4 начинается в августе 1870, содержа военные заметки. Кроме того интересно, что всё учение было оформлено ещё осенью 1869: установлена вина Сократа и Эврипида (1 [7]), кровное родство трагедии с религией (1 [12] и подобное), с плясками св. Витта и св. Иоанна (1 [1, 34]), установилось отрицательное отношение к немецкой культуре (1 [20] и подобное), здесь же определено искусство (1 [47]), определены без названия аполлонийское и дионисийское (1 [46]), введены понятия дионисийского (1 [70]), чуть позже – аполлонийского (уже весной 1870 – 2 [31]), было установлено происхождение трагедии (1 [67, 69]) и вообще то, что каждый один жанр вырастает из другого (1 [28]), были развиты шопенгауэрианские размышления (1 [49, 53]) и т.д.

16. Аполлонийское и дионисийское.

Сама аналогия этих стремлений постулировалась так: «Чтобы уяснить себе оба этих стремления, представим их сначала как разъединенные художественные миры *сновидения* и *опьянения*, между каковыми физиологическими явлениями подмечается противоположность, соответствующая противоположности аполлонийского и дионисийского начал» (§ 1). Аполлонийское отличается той нежной чертой, которая, состоя в «полном чувстве меры, самоограничении, свободе от диких порывов, мудром покое бога – творца (образов)» (§ 1), предотвращает от принятия иллюзии за действительность. Если Аполлон есть бог *principii individuationis*, то бог Дионис – бог отделения от этого принципа и сливания с Праединым: «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 Праединого» (§ 1), – таковы все основные проявления художественных стремлений без посредства художника-человека (§ 2), таковы «художественные инстинкты природы» (§ 2).

17. Новый спор о музыкальном искусстве.

«Есть ли музыка отчасти и была уже знакома ему, как аполлонийское искусство, то, строго говоря, лишь как волнообразный удар ритма, пластическая сила которого была развита в применении к изображению аполлонийских состояний. Музыка Аполлона была дорической архитектуроникой в тонах, но в тонах, едва означенных, как они свойственны кифаре. Тщательно устранился, как неаполлонийский, тот элемент, который главным образом характерен для дионисийской музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, – потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисийский дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его символических способностей; нечто еще никогда не испытанное ищет своего выражения – уничтожение покрывала Майи, единобытие, как гений рода и даже самой природы» (§ 2). Соотнося гармонию, динамику и мелодию к дионисийскому, Автор должен был столкнуться с парадоксом пифагорейцев, которые, впервые занявшись техникой искусств, считали рождение музыки благим делом именно Аполлона, выторговавшего у Гермеса первую лиру, впоследствии, вероятно, даровавшего всем людям земли усладу музыки. Вся проблема древнегреческой музыки заключается в том, что, не зная оркестра (а ведь наличие оркестра – единственное преимущество современности (оперы) над трагедией, 1 [15]: «Отсутствие оркестра: не было средства, чтобы удержать ситуацию поющего мира»), она не знала и динамики, ибо лира и авлос суть инструменты слабой динамики, причём им обоим подвластна гармония и мелодия. Но если искать что-то относящееся к дионисийскому стремлению в музыке, то найти можно только скорость, ибо авлос чуть быстрее лиры.

18. Определение искусства.

1 [47]: «Что есть искусство? Не способность ли создавать мир воли без воли? Нет. Творить мир воли заново так, чтобы сотворенное, в свою очередь, было лишено воли»: т. е. творить волей мир без воли, а в § 3 говорится, что сама воля хотела лишь «узреть самоё себя, в преображении гения

и в мире искусства»: т. е. воля сама творит собой, а также, вероятно, из себя, мир без воли или даже просто мир воли без воли (1 [47]), неволевой мир под контролем самой воли (1 [47]).

19. Эпохи господства искусства.

Автор выделяет 4 таких эпохи (§ 4):

- 1) элементарное народное творчество (дионисийское);
 - 2) аполлонец Гомер («Гесиод относится к Гомеру, как Сократ к трагедии» (2 [31]));
 - 3) восточные мистерии, что дошли до Греции (дионисийское);
 - 4) мужественнострогое дорийское искусство (аполлонийское);
- + еще 2 поздние эпохи:
- аттическая трагедия;
 - упадок трагедии.

20. Истоки дионисийского начала.

Автор при позднейшем анализе выделяет несколько из всевозможных источников дионисийского начала (Опыт самокритики, § 4): 1) это стремление к красоте, однако, быстро осознав, что дионисийское, т. е. сатирическое, едва ли может пойти за красивое, а скорее, даже вероятно обратное, то 2) Автор тут же предполагает, что исток этого, любимого им начала лежит в стремлении к безобразному или 3) к удовольствию, что, стоит признать, есть элемент неразумного в греческом, потому неудивительно, что именно разумному Автор выказал неуважение, назвав его убийцей дионисийского.

21. Происхождение самих начал искусства и их роль трагедии.

Аполлон – бог сознания или субъективности – первичен, но чудовищный ужас и блаженный восторг от ощущения иллюзорности познаваемого – исток дионисийского (§ 1), в результате действия которого субъективность растворяется в природе, а также сливается с другими людьми. Причём греки были защищены от дионисийских оргий, пришедших к ним с Востока, аполлонийским началом (во время дорического искусства) (§ 2), – в тоже время «Насмешка была душой комедии, ужас – душой музыкальной драмы» (в 1 [6], § 7).

22. Судьба царя Мидаса.

Царь Мидас – сын Гордия и Кибелы, т. е. герой, помимо чего – герой многих мифов: то он сойдётся с Дионисом, то пойдёт искать затерянного Силена,

обнаружив которого, получит от Диониса в награду дар всё обращать в золото при прикосновении, а, убоившись голодной смерти, будет вымалывать у Диониса отобрать этот дар – и успешно. То разгневает Аполлона, когда вслух выскажется о симпатии игре Пана, за что бог накажет его ушами осла. То, о чём поведал Автор, задаст вопрос Силену о высшем благе для человека, на что получит ответ: не родиться вовсе, а второе по значимости – скоро умереть. Но аполлонийский инстинкт не мог принять такую дионисийскую мудрость. Он призывал греков жить дальше – им был неизвестен английский сплин высшего общества (также стоит признать, что общество, страдавшее сплином, а такое было дважды *à la fin de siècle* (XVIII-XIX и конец XIX – во времена Байрона и Уайльда), всегда искало деятельности в искусстве как спасении, что, разумеется, шло от греков, которые, как стремился показать Автор, сумели сделать из своей жизни произведение искусства, как он говорил о дионисийце: «Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением» (§ 1)). Таким способом аполлонийское стремление заставляло греков установить пелену от бессмысленности существования в религиозной метафизике (или метафизике обыденности) – тогда они выдумали себе солнечных богов радости, отцом которых мог бы считаться Аполлон (как отец аполлонийского влечения). Т. е. олимпийский порядок богов радости происходит из титанического порядка богов ужаса и красота выступает как средство против болезненности страдания.

23. Начала искусства как начала метафизики. Характеристики этих начал.

Эмпирическая реальность как «истинно несущее, т. е. как непрестанное становление во времени, пространстве и причинности» (§ 4), подобна сну, а само сновидение тогда (или сноподобное действие в искусстве) – «иллюзия в иллюзии» (§ 4), откуда удвоение избавительной роли иллюзии (что есть также двойное удовлетворение потребности в иллюзии). К аполлонийскому и дионисийскому началам также относятся самоограничение, самопознание – опьянение, *ἔκστασις*, чрезмерность, познание, страдание, самопревозношение; радость, рожденная величием, – радость, рожденная скорбью (по распадающемуся индивиду).

24. Анализ лирики.

Трагическая поэзия произошла из лирики, как полагает Автор (т. е. не из эпоса, во всяком слу-

чае напрямую). Автор приводит для объяснения механики лирического творчества его объяснительное описание у Шиллера, у которого генезис непосредственно описан так: музыкальное настроение → поэтическая идея → сюжет. Автор, учитывая не просто родство, но даже единство лирика с музыкантом (μέλος) в греческой истории искусства, у которого так описан процесс творчества грека-лирика: «Он вначале, как дионисийский художник, вполне сливается с Праединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Праединого как музыку, есть ли 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» (§ 5), утверждает это – лирик растворяет свою субъективность, соединяясь с Праединым, возвращаясь в него, воспроизводит его образ как музыку, за которой ему приходило символическое сновидение – таким генезисом: изначальная скорбь → музыка (отражением без образов или понятий) → сновидческая иллюзия (отражением через уподобление и пример) (§ 5). А далее Автор спорит с традиционной эстетикой, которая утверждает лирика как субъективного поэта: он без посредства образов и понятий сливается с Праединым, пребывая, первохудожником, который творит через лирического гения (лирик как вещатель Праединого), ликует от собственного освобождения в иллюзии: 1) образы эпика как пластика внешнего существования, а лирика – он сам в разных объективациях; 2) Я лирика есть Я Праединого бытия, говорящего нам через поэта; 3) сам поэт, эмпирическое Я не гениально; 4) лирика не поучает нас, в силу того, что мы вообще не узнаем правды (подобно тому, как для слушателя остаются тайными творческие ощущения или восприятие у чтеца или автора) – правду узнает только лирик во время творческого посещения его вдохновением (§ 5), правда вообще остается вне сознания человека. Автор также считает, что только то, что бытие и мир суть эстетические феномены, оправдывает их для вечности, а эгоистический субъект, вообще, – враг искусства. Автор близко подходит к проблеме лирического героя: автор лирической поэзии словно бы одевает разные маски: он может описывать себя, любимого мужчину, природу или подобное, т. е. лирика есть описание внутреннего или внешнего, причём его стихи могут быть серьёзными или другими – первые пишутся от своего лица, являясь описанием своих душевных

мытарств, другие же пишутся, чтобы рассмешить друзей. Лирику позволительно то, что запрещено для всякого, даже посредственного эпика, петре красиво живописать мерзкие сюжеты: эпическая поэзия куда торжественнее лирической, отсюда вынужденность последних поэтов, которую можно объяснить, как того хотел Автор, тем, что лирика вполне музыкальна, к изобретению иных стиховых размеров, чем ἑξάμετρον, а также рифмы.

25. Μῦθονή и происхождение лирики.

«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» (§ 6): народная песнь есть источник лирики – их μῦθοναί тождественны: мелодия → ищущая сновидения → выражаемого в стихах, – 2) главное отличие лирических образов от эпических состоит в том, что лирика порождает переполнение буйством образов, а эпическая образность умеренна; лирическая образность с дионисийским, музыкальным характером, как говорит Автор; говорит он также то, что 3) никакой образ не может дать нам понятия о «дионисийском содержании музыки», так как дионисийское не словесно, не образно etc., так что же такое дионисийское?; 4) дионисийское есть, прежде всего, сила музыки, а «музыка, по сущности своей, ни в коем случае не может быть волей» (§ 6), «но музыка является – как воля» (§ 6). Автор, напоминая кантианское, и даже ещё прежде бывшее различие о сущности и явлении, доказывает, что сущность музыки не есть воля, так как воля, ещё из Шопенгауэра, неэстетична, но явление музыки есть воля, – по сути мнение Автора таково, что дионисийское есть как музыка, так и воля – существует, имея две маски (обе аполлонийского происхождения), – что касается лирика, то его воля спокойна среди буйного переполнения: передавая сущность музыки аполлонийскими средствами, и неудачно передавая, он возвращается к своему эмпирическому Я из внутренних ощущений и восприятий, т. е., прежде всего, к душе.

26. Происхождение древнейшей трагедии.

Автор провозглашает происхождение древнейшей, т. е. греческой, трагедии из трагического хора, одновременно отвергая расхожие мнения о нём: 1) политическое (ещё Аристотелем хор-народ был противопоставлен царю, в хоре нашел выражение моральный закон демократических афинян) не

учитывает религиозного происхождения трагедии; 2) мнение Шлегеля: хор как идеальный зритель, который должен воспринимать всё происходящее на сцене и себя как нечто реальное, эмпирическое, т. е. неэстетически – тогда трагедия не могла возникнуть из первоначального хора, «зрителя без зрелища» (§ 7) («И что же, признаком идеального зрителя было бы взбежать на сцену и освободить бога от его терзаний?» (§ 7)); 3) мнение Шиллера (предисловие к «Мессинской невесте»): хор как стена, которую воздвигает трагедия, чтобы оградить себя от действительности. Автор, соглашаясь с Шиллером, добавляет, что воздвигаемый трагедией мир – не плод произвольной фантазии, но вероятный и реальный мир, подобный миру Олимпа. Трагедия давала грекам метафизическое утешение – такова роль искусства: пока длится дионисийское состояние, можно забыть действительность, и возвращение к ней отвратительно. Искусство даёт представления о возвышенном и комическом.

27. Сатировский хор.

Участники трагедии суть изображения сатиров и Диониса: зрители трагедии перевоплощались в сатиров и как сатиры могли увидеть Диониса, – инструментарий хора – пляски, звуки, слова («музыкант, поэт, плясун и духовидец в одном лице» (§ 8)). В древнейший период был только хор, Дионис – подразумевался, но не присутствовал. С введением актёра произошло разделение сфер и функций: дионисийский хор подготавливал дионисийски возбуждённого зрителя к подобному сновидению явлению Диониса: «Теперь на долю дифирамбического хора выпадает задача поднять настроение зрителей до такой высоты дионисийского строя души, чтобы они, как только на сцене появится трагический герой, усмотрели в нем не уродливо замаскированного человека, но как бы рожденное из их собственной зачарованности и восторга видение» (§ 8) (Адмет и Алкеста); 7 [61]: «Индивидуация – затем надежда на возрождение единого Диониса. Тогда все будет Дионисом. Индивидуация – это мука бога – ни один посвященный не скорбит больше. Эмпирическое существование есть нечто, чего не должно быть. Радость возможна в надежде на это восстановление. – Искусство и есть такая прекрасная надежда.

Διόνυσος ὠμηστικός ἠ ἄρσιώνιος = Ζαγρεύς. Ему в жертву Фемистокл приносит перед битвой при Саламине трех юношей»; – § 10: изначально в трагедии был только один герой, Διόνυσος, тогда все

последующие герои суть маски Διονύσου.

28. Мифотворчество арийцев и семитов.

Дионисийская сущность аполлонийского диалогатакова: сочиняя диалог, трагик как бы, заглянув в «страшные глубины природы» (§ 9), переводит своё ощущение в яснодушие своих героев – такова griechische Heiterkeit, а не «форма ничем не нарушаемого благополучия» (§ 9), причём трагический поэт был религиозным мыслителем (§ 9, 1 [12]): творческая сила художника оправдывает вечные страдания. Автор сравнивает 3 мифа – об Эдипе и о Прометее (пассивность Эдипа – активность Прометей) и о Прометее и о грехопадении (эсхилова жажда справедливости, необходимость греха (активности) – у арийцев, вины (пассивность) – у семитов), в обоих случаях – необходимость божественного наказания: «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» (§ 9); «этическая подпочва пессимистической трагедии – как *оправдание* зла в человечестве, и притом как человеческой вины, так и неизбежно следующего за ней страдания», – индивид неизбежно должен страдать за героическую попытку прорваться за границы единого ко всеобщему; дионисийское в эсхиловом Прометее: титаническое желание стать Атлантом и нести всех отдельных существ все выше; аполлонийское – жажда справедливости: «Эсхилковский 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» (§ 9).

29. Εὐριπίδης.

Значение его роли состояло в том, что «Эврипидом был выведен на сцену *зритель*» (§ 11, 1 [7]), – так зародился реализм в искусстве и также зародился психологизм в искусстве. Психологизм

в дурном смысле (как $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma\ \mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha\varsigma$): полубог – в трагедии, пьяный сатир, получеловек – в комедии сменились обычным простолюдином, а греческая весёлость сменяется разнузданной веселостью раба. Эврипид совершил революции в трагическом искусстве: 1) он удалил из трагедии её дионисийский элемент, превратив трагедию в драматизированный эпос (§12), 2) также ввёл пролог, т. е. рассказ персонажа о бывшем прежде, а зачастую об ожидаемом («Эврипид, 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» (§ 12) – так оправдывается пролог). Отказываясь от тех малых приёмов, которыми Эсхил и Софокл вводили зрителя в суть происходящего, Эврипидес отказывался также от эпического напряжения или возбуждающего неведения (§ 12) – основания всех популярных драмы и романа; 3) «Эврипид поставил себе задачу, 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»» (§ 12) (а Эсхил, как выразился Софокл, творил бессознательно (но шёл надлежащим путём)) – таков эстетический сократизм. Как полагал Автор, Εὐριπίδης признавал над собой двух судей – Еврипида как мыслителя (§ 11) и своего ближайшего друга, который был ему даже наставником, Сократа (§§ 12-13), который, как известно, сам добивался себе смертельного приговора, ведь обычная, или единственная, как говорит Автор, мера наказания для Афинского полиса (как также для всех полисов, что не были под властью тиранов) – изгнание (в § 13), которое, вероятно, и было правомерным.

30. Эстетический сократизм Εὐριπίδου .

1) Эврипидес осуществил поиск новых средств выразительности: «холодные парадоксальные мысли – вместо аполлонийских созерцаний – и пламенные *аффекты* – вместо дионисийских восторгов, и притом мысли и аффекты, в высшей степени реалистично подделанные, а не погруженные в эфир искусства» (§ 12);

2) необходимое в фабуле у Эсхила и Софокла заменено на пролог и *deus ex machina*;

3) что касается самого Сократа, то он предполагал, что истинным творцом должно быть сознание самого автора, а критиком – его инстинкт – в противовес положению дел, кажущемуся Автору очевидным, нетре, что творит инстинкт, а сознание критикует (как в § 13);

4) Автор вспоминает правдивую историю о том, что Сократ соблазнил юного Платона, уже готового показать на сцене свою первую тетралогия, философией – Платон отказался ставить драмы и стал божественным (от его поэтического наследия осталось четверостишие), зато он называл трагическую драму «возвышенным и высокославным» (§ 14).

31. Рождение идеи романа из философии Платона.

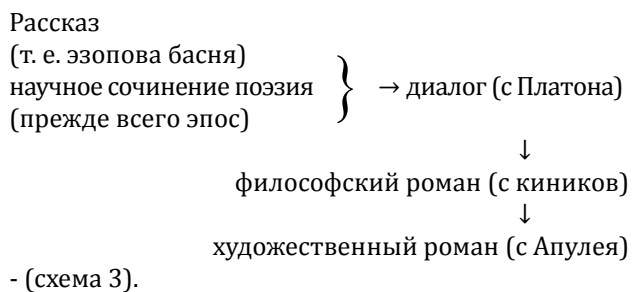
Автор полагал, что, если единственной формой искусства, которую понимал Сократ, была эзопова басня, то лучший из соблазненных им, Платон, рождая новую форму, синтетически – подобно трагедии, посреди «рассказа, лирики, драмы, между прозой и поэзией» (§ 14), необходимость которой стала насущной в силу того, что старое искусство подражало призраку и, в силу того, стояло ещё ниже эмпирического мира, создал «возведенную в бесконечность эзоповскую басню, где поэзия живёт в подобном же отношении подчинения к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию, а именно, как *ancilla*» (§ 14).

32. Сократовская сила.

Сократовский элемент разлагал трагедию ещё до того, как Сократ жил (§ 14, 1 [15]): так, Автор вспоминает, что ещё Софокл начал ущемлять роль хора, основания древней трагедии, – «словно он из оркестры низведён на сцену» (всё же к одобрению Аристотеля) (§ 14), – а общее влияние сократовского элемента описано так: «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» (§ 14, ссылка на § 12). Упомянутый схематизм состоял в том, что герои Еврипида сами защищали свои поступки перед судом зрителя, на сострадание которого уже не надеялись в силу своего, как утверждает Автор, оптимистического направления, вытекавшего из 3 основных форм этического оптимизма, которые сократовские формулы суть: 1) добродетель (*Tugend*) есть (*ist*) знание (*Wissen*);

2) грешат только (es wird nur gesündigt) по неведению (aus Unwissenheit); 3) добродетельный (der Tugendhafte) счастлив (ist der Glückliche).

33. Анализ происхождения романа (§ 14).



34. Распад трагедии (die Zersetzung der Tragödie).

а) Общая схема этого распада (схема 4):
дионисийское → натурализм аффекта (Эврипид),
аполлонийское → логический схематизм (Сократ-Платон),

которым противопоставляется трагическое познание, понятие тёмное, но его можно определить как нерациональное познание трагического, к которому Автором относимы «самые возвышенные моральные деяния, аффекты сострадания, самоотвержения, героизма и та трудно достигаемая морская тишь души, которую аполлонический грек называл *sophrosyne*» (§ 15), то, что обще именуется Неуяснимым (§ 15),

б) со времени Сократа в историю духа вошел тип *ἀνθρώπου θεωρητικού* (впервые он появляется в 2 [5] (как *θεωρητικός*), а в полной форме (как *ἀνθρώπος θεωρητικός* – только в 3 [36], а далее – в 3 [50], 3 [60], 3 [73], 3 [86], 3 [94] (*ἀνὴρ θεωρητικός*), 5 [33] et cetera, § 15), тип теоретического оптимиста (§ 15), находящий себе выражение в двух формах – учёного и бездеятельного. Автор противопоставлял трагического человека теоретическому и даже полагал «вечную борьбу между *теоретическим и трагическим миропониманиями*» (§ 17).

35. Анализ музыки

а) Основной тезис сочинения гласит, что «трагедия при исчезновении духа музыки также неизбежно гибнет, как и рождена она может быть только из этого духа» (§ 16),

б) от музыки не нужно требовать «возбуждения чувства *наслаждения прекрасными формами*» (§ 16),

с) «дионисическое искусство действует обычно на аполлонический художественный дар двояко: музыка побуждает к символическому созерцанию дионисической всеобщности, музыка затем придаёт этому символическому образу *высшую значительность*» (§ 16),

д) «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» (§ 16).

36. Шопенгауэр о музыке

а) В деле выражения мира Шопенгауэр выделяет 3 степени:

- 1) музыка как общнейший язык из доступных;
- 2) язык общих понятий;
- 3) *individui*, отдельные вещи;

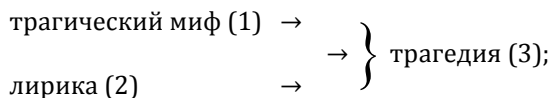
б) музыка есть не отпечаток явления, или «адекватной объективности воли» (§ 16), но самой воли, а потому метафизична;

с) «понятия суть *universalia post rem*, музыка же даёт *universalia ante rem*, а действительность – *universalia in re*» (§ 16).

37. О трагедии.

а) Автор считал, что, несмотря на слова и усилия Софокла, самим греческим поэтам была присуща только малая степень осознания трагического мифа: «их герои говорят в известном смысле поверхностнее, чем действуют (в этом им был подобен Гамлет); миф решительно не находит в словесной форме своей адекватной объективации» (§ 17).

б) Схема 5. Предшественники греческой трагедии как слияния аполлонийского и дионисийского:



где (1) берёт на себя функцию содержания, причём содержания символического, а (2) – функцию механики (исполнения, т. е. как написания сочинения автором, также игры актеров), причём:

α) содержание трагедии оставалось неизменным, мифическим, вплоть до Эврипида;

β) содержание мифа было попыткой объяснения природы, он заменял науку, т. е. был рациональным;

у) природа у культурных народов была более-менее схожей, а потому их мифы зачастую имели один и тот же предмет, разум у представителей культурных народов тоже был более-менее схож, а потому объяснения повторялись;

δ) можно так трактовать соединение начал так: лирике соответствовал дионисийский аффект, а мифу – символическое, т. е. платоническая дружба Аполлона и Афины (прекрасного и рационального); идея Сократа тогда состояла в тождестве прекрасного и рационального.

38. Элементы распада трагического искусства.

Автор находит 4 признака разложения греческой трагедии:

а) замена мифа проблемой (см. § 37б_а, у Автора *implicite* в § 17): ведь дело совсем не в том, что Эврипид отказался использовать чужой материал, предлагая свой, т. е. новый, современный, – он, проблематизируя современную жизнь, современный *πόλις*, отказывался от тех решений, что были предложены предками, и неизвестно, верили ли, вообще, в богов;

б) тоническая живопись новейшего аттического дифирамба, пытавшаяся при помощи тонов изображать «битву, бурю на море» и подобное (§ 17);

с) «в то время как еще Софокл рисует законченные характеры и в целях утонченного развития их впрягает миф в ярмо, Эврипид 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» (§ 17), одной из таких маск стал Одиссей-лукавый раб (§ 11, 1 [5]);

д) «На место метафизического утешения, – в концовке, говорит Автор (§ 17), – вступил *deus ex machina*».

39. Классификация типов всех возможных культур.

Внесубъектная воля, желающая для подчинённых субъектов продолжения их существования, побеждает всегда, непре они всегда обречены выбирать себе способы и цели, которыми и ради которых сохраняют существование: «Из этих возбудительных 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, есть ли взять исторические примеры, можно сказать, что существует либо александрийская, либо эллинская, либо буддийская культура» (§ 18).

Причём, примечательно, что к сократовско-александрийской культуре относятся как культура римлян, также и их антиподов, христиан – *par excellence*.

40. Происхождение и реальность оперы (§ 19).

Сократическое в опере есть *stilo rappresentativo* и речитатив; произошедшие как попытка воскресить античную трагедию, одновременно с целью заменить пение ясной речью, были противны обоим художественным инстинктам; причём:

а) искусство оперы создавалось из «веры в первобытное существование доброго и одаренного художественными наклонностями человека» (§ 19),

б) переход от речи к пению был свойствен усилению *πάθος*,

с) из Шиллера, утверждавшего, что приводит Автор: «Природа и идеал, говорит он, либо составляют предмет печали, если первая изображается как утраченная, а второй – как недостигнутый; 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» (§ 19),

д) сократической опере противостоит немецкая музыка (Бах, Бетховен, Вагнер), которая с трудом подходит под категорию прекрасного, однако, способна доставлять удовольствие (самую прекрасную музыку творил, наверное, Шопен), – и философия (Кант, Шопенгауэр). Автор предполагает, что немецкое самосознание проходит стадии развития греческого, только в обратном порядке – к его времени наступил переход от александрийской старости до трагической зрелости:

α) понятие о том, как безобразное само по себе может-таки давать благотворный эстетический эффект, даёт явление музыкального диссонанса (§ 24),

β) немецкая музыка ведёт происхождение из протестантского хора (§ 23) (XVI век – для сравнения: Автор говорит о «возрождении александрийско-римской древности в XV столетии» (§ 23), – т. е. Новое время началось с пробуждения аполлонового начала, а должно развиваться, как полагает Автор, – в сторону примата дионисийского).

41. «Сократизм не знает отношения к отечеству, только к государству» (1 [8]), – дионисийская общность не образует государства и даже враждебна тому, individuum – основание государства, ergo, Аполлон – бог государства (§ 21).

42. Автор ни в сочинении, ни в наследии этого времени нигде этого не упоминает, что имя бога Аполлона словно бы происходит от ἄ-πόλλα, какую этимологию принимает Автор (вряд она была ему неизвестна), а другая возможная этимология – от ἀπ-όλλῶμι, как ἀπολλύεις (губящий).

43. «Трагический миф может быть понят лишь как воплощение в образах дионисической мудрости аполлоническими средствами искусства» (§ 22), – на то он и трагический, чтобы быть подобным трагедии.

Список литературы:

1. Нитцше Фр. Сочинения в 2-х тт. Т. 1. СПб.: Кристалл, 1998.
2. Нитцше Фр. Сочинения в 2-х тт. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
3. Нитцше Фр. Полное собрание сочинений в 13-и тт. Т. 7. М.: Культурная революция, 2007.
4. Zeitler Julius. Nietzsches Ästhetik. Leip.: H. Seemann nachfolger, 1900.
5. Heidegger Martin. Nietzsche. In 2 Bde. Stutt.: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1961.
6. Jaspers Karl. Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens. Berlin: Springer, 1936.
7. Juenger Friedrich Georg. Nietzsche. Fr.-am-Main: Vittorio Klostermann, 1949.
8. Nietzsche Friedrich. Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Leipzig: C.G. Naumann, 1907.
9. Мочкин А.Н. Лабиринт нигилистической революции Ф. Ницше // Философия и культура. 2013. № 6. С. 766-775. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.6.7652).
10. Мочкин А.Н. Революция «нигилизма» Ф. Ницше и консервативная революция О. Шпенглера // Философия и культура. 2013. № 3. С. 316-324. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.03.5).
11. Спирина Э.М. Гениальная ошибка Фридриха Ницше // Психология и психотехника. 2012. № 10. С. 90-97.
12. Наумов Ю.В. Религиозно-философские идеи наследия Ф. Ницше и В. Соловьева (Компаративистский анализ) // Философия и культура. 2011. № 6. С. 114-120.

References (transliteration):

1. Nitsche Fr. Sochinenija v 2-kh tt. T. 1. SPb.: Kristall, 1998.
2. Nitsche Fr. Sochinenija v 2-kh tt. T. 1. M.: Mysl', 1990.
3. Nitsche Fr. Polnoe sobranie sochinenij v 13-i tt. T. 7. M.: Kul'turnaja revoljucija, 2007.
4. Zeitler Julius. Nietzsches Ästhetik. Leip.: H. Seemann nachfolger, 1900.
5. Heidegger Martin. Nietzsche. In 2 Bde. Stutt.: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1961.
6. Jaspers Karl. Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens. Berlin: Springer, 1936.
7. Juenger Friedrich Georg. Nietzsche. Fr.-am-Main: Vittorio Klostermann, 1949.
8. Nietzsche Friedrich. Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Leipzig: C.G. Naumann, 1907.
9. Mochkin A.N. Labirint nigilisticheskoy revoljucii F. Nicshe // Filosofija i kul'tura. 2013. № 6. S. 766-775. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.6.7652).
10. Mochkin A.N. Revoljucija «nigilizma» F. Nicshe i konservativnaja revoljucija O. Shpenglera // Filosofija i kul'tura. 2013. № 3. S. 316-324. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.03.5).
11. Spirova E.M. Genial'naja oshibka Fridriha Nicshe // Psihologija i psihotehnika. 2012. № 10. S. 90-97.
12. Naumov Ju.V. Religiozno-filosofskie idei nasledija F. Nicshe i V. Solov'eva (Komparativistskij analiz) // Filosofija i kul'tura. 2011. № 6. S. 114-120.