

Александр Хаардт

## ИСКУССТВО В СВЕТЕ БУДУЩЕГО у Владимира Соловьева и Фридриха Ницше

Если вы хотите свести Ницше и Соловьева в разговоре об искусстве, уместно начать с собственной реплики Соловьева о Ницше, то есть исходить из его позднего сочинения, посвященного идее Сверхчеловека<sup>1</sup>, тем более, что и сам Ницше определял последнего как в глубочайшем смысле творческого человека будущего. И Соловьев в этой попытке разговора тоже очень быстро приходит к некоему консенсусу на основании мнимого духовного сродства ницшеанского стремления возвыситься над современным состоянием человека и его собственной христианско-платонической идеи Богочеловечества.

Однако именно в этом пункте кажущегося соответствия, где Ницше должен быть понят лучше, чем он сам себя понимал, разговор заходит в тупик, сопоставляются концепции, которые хотя и кажутся на поверхности ясными, в действительности открываются взору лишь на сложных обходных путях интерпретации.

Незначительно продвинет дело также и путь через анализ того симбиоза, в который в России на рубеже веков вступило ницшеанское и соловьевское художественно-историческое мышление, особенно в рамках мифопоэтического символизма. Хотя и можно исходить из в известной мере основательного знания «Рождения трагедии из духа музыки», в свете которого символисты вроде Иванова, Блока или Белого моделировали свое ожидание конца света<sup>2</sup>, однако афористические тексты «среднего» и позднего Ницше и тем более многочисленные заметки об искусстве и культуре из его наследия остаются у них недостаточно освещенными или незамеченными. Равно и соловьевские эстетические и религиозные концепции входят в теоретические труды символистов скорее в виде отдельных сентенций или вовсе редуцируются к художественным мифам, как у Александра Блока, так что начинать с истории рецепции символизма означает лишь предпринять утомительный круговой путь к истокам.

И для Ницше, и для Соловьева в равной мере характерно то, что они развивали свои основные положения на базе трансформации традиционных дискурсов, переструктурирования наследуемых понятийных полей. Они дают ответы тем мыслителям, которые, по их мнению, являлись определяющими для духовной ситуации времени, поскольку сами хотят вступить в эту ситуацию с разговором и таким образом преобразить ее.

Для инсценируемого разговора об искусстве это означает, что он может состояться, лишь если для Ницше и Соловьева будет назван общий, ими обоими оцениваемый как актуальный,

собеседник, повлиявший на их различающиеся трактовки искусства. То, что я имею здесь в виду Платона, уже наверняка заметно. «Перевернутый платонизм» Ницше, составляющий в хайдеггеровской интерпретации нечто вроде путеводной нити для понимания ницшеанского вопроса об искусстве<sup>3</sup>, в конечном итоге соотносится с тем же пунктом, что и мышление переводчика Платона — Соловьева, чьи труды по эстетике следует понимать лишь в горизонте инспирированного неоплатонизмом учения о Всеединстве.

Правда, при этом необходимо помнить, что Ницше и Соловьев в зависимости от ситуации ощущали себя под взглядом различных ликов великого Платона и что им было известно напряжение между тем Платоном, который в большей мере обязан своему учителю Сократу, и Платоном, отворачивающимся от него. Показательными здесь являются название и тематика позднего соловьевского сочинения «Жизненная драма Платона»<sup>4</sup>.

Мысли об искусстве и прекрасном, изложенные в платоновских диалогах «среднего» периода «Государство», «Федр» и «Пир», составляют точку соотнесения обоих участников диспута. Сказанное там различным образом реконструируется и получает неодинаковые ответы в рамках разных рецептивных горизонтов ницшеанского «перевернутого платонизма» и ориентированной на неоплатонизм соловьевской попытки «возвысить христианство до уровня разума».

### Реабилитация искусства Ницше и Соловьевым

Важнейшим толчком для ницшеанского понимания искусства явилось платоновское обесценивание миметических искусств в свете разрыва (*Chorismos*) между миром истинно сущего, космосом неизменных идей и их чувственными отображениями, тем, что возникает и исчезает, всегда преподнося себя по-иному, или миром чувственной кажимости. В результате художник оказывается еще ниже ремесленника, который хотя бы позволяет проявиться идее как эйдосу во внешнем облике некоторой пригодной к использованию вещи. Художник же, вновь воспроизводящий то, что само уже является воспроизведением идей, а именно: представляя лишь одну-единственную сторону некой наличной вещи, находится от истины, истинно сущего, в двойном удалении<sup>5</sup>.

Ницше реагирует на это реабилитацией искусства как поверенного чувственной видимости: чувственно данное приобретает ценность как первичное, мир идей, напротив, оказывается иллюзорным в том смысле, что идеи предстают общими понятиями, являющимися результатом конструктивного упрощения чувственно данного. Идеи, или понятия, суть не что иное, как фикции, в свете которых интерпретируется чувственный опыт<sup>6</sup>.

Но художественная установка по отношению к миру означает также ощущение его многозначности, возможности множества его истолкований, отказ от того, чтобы придерживаться определенного значения как единственно законного. Восходящее к Пармениду различение *doxa*, привязанного к точке зрения и при этом изменчивого мнения о вещах, и *episteme*, научной установки, соотносящейся с чем-то лежа-

щим за множественными способами явления, — с подлинно сущим, — должно быть проделано в обратном направлении.

Третий смысл оппозиции истины и кажимости видится в том, что искусство как производитель кажущегося позволяет нам жить в мире, познание которого было бы для человека невыносимым, — мир может быть оправдан только как эстетический феномен: «...есть лишь один Мир, и он неправильный, жестокий, противоречивый, совращающий, без смысла... Таким образом устроенный мир есть истинный мир... Нам нужна ложь, чтобы одолеть эту реальность, эту «истину», то есть, чтобы жить» (13; 193)<sup>7</sup>. В этой связи об искусстве говорится как о «великом пособнике жизни, великом совратителе к жизни» (194).

Если у Соловьева мы и можем наверняка предположить наличие непонимания ницшеанской апологии обманчивого характера искусства, то все же он, как и Ницше, обладает, — о чем свидетельствуют его многочисленные интерпретации поэтов<sup>8</sup> — выдающимся чувством перспективности художественных мироистолкований. Очевидной представляется также разделяемая с Ницше заинтересованность в реабилитации чувственно являющегося, которое Соловьев хотя и понимал как телесное воплощение идеи, но истолковывал не в полемическом отклонении от платоновского учения об идеях, а через его мыслительное продолжение и преодоление.

Здесь в первую очередь решающим является то обстоятельство, что Соловьев уже у самого Платона распознал тенденцию к преодолению разрыва между феноменальным и ноуменальным миром. При этом он имеет в виду диалоги среднего периода «Пир» и «Федр» с их учением об эресе, возвышающем нас от красоты тел к схватыванию идей и при этом перебрасывающем мост между обоими этими изначально разделенными мирами<sup>9</sup>.

С другой стороны, в своих эстетических концепциях Соловьев в меньшей степени привязывается собственно к Платону, чем к систематизациям его творчества в античном неоплатонизме. Уже Плотин в разделах «О прекрасном» и «О духовной красоте» своих «Эннеад» освобождает творящего художника от его платоновского ущемления перед ремесленником, вменяя ему по аналогии с последним право прямого доступа к идее. Поскольку художник в своей причастности божественному Нусу может представить с помощью материала вдохновивший его схваченный в духовном созерцании *endon eidos*, постольку он находится на одном уровне с мировой душой, которая уже воплотила эти идеи в природе.

Конечно, для Плотина, полностью по примеру платоновского «Пира», красота тел, чувственно схватываемых образов, была лишь проходным пунктом при восхождении ко внутренней красоте добродетелей и наук и к миру идей как к прекрасному в подлинном смысле, так что и в отношении Плотина еще может идти речь об обесценивании всего чувственно-материального и при этом также искусства как поверженного чувственной видимости. В этом пункте в соловьевском эстетическом мышлении определяющей становится христианская надежда на просветление телесного, так что в своем позднем сочинении об общем

смысле искусства он смог сказать, что истинное искусство — а чего-то и надо ожидать в будущем — означает основательное преобразование и одухотворение материального, а не просто его внешнее оформление в свете идеальных структур.

#### Ницше: мы суть творцы и продолжатели нашей жизни

Ницше, наверное, не придерживался этого концепта «свободной теургии», но, пожалуй, разделял лежащую в его основании мысль, что искусство не может быть исчерпано продуцированием произведений искусства, но должно пониматься как определенный способ формирования жизни. Так это звучит, к примеру, в «Веселой науке»: «Чему следует поучиться у художников. — Какое у нас есть средство, чтобы сделать для нас вещи красивыми, привлекательными, желанными, если они не таковы? ...Отдаляться от вещей, так что многое в них уже не видно, и необходимо вглядываться, чтобы все еще видеть их, — или располагать их таким образом, что они частично заслоняют друг друга и открываются перспективному просмотру... всему этому мы должны учиться у художников, а в остальном должны быть мудрее их. Ведь у них обычно оканчивается эта их замечательная сила там, где кончается искусство и начинается жизнь; но *мы* хотим быть поэтами нашей жизни, и в первую очередь в самом малом и повседневном» (Нг. 299).

Подобные требования — перенять в повседневности художественно-украшающий взгляд на жизнь — противостоят у «среднего» Ницше дескриптивным формулировкам, сводящимся к тому, что каждый по сути всегда уже выступает в качестве поэта своей жизни и своего мира. Например, поэт создает своих героев посредством того образа действия, который всегда уже применяется во внехудожественном жизненном мире, то есть посредством схематизации и упрощения опыта другого, когда личность последнего — равным образом и в поэзии, и в повседневности — воспринимается лишь урезанно и схематично (МА I, Нг. 160).

Всякий способ отношения к миру — религиозный, обыденно-прагматичный, моральный, художественный и т. п. есть поэзия, поскольку является истолкованием встречного, позволяющим с ним жить, и, прежде всего, языком, лежащим в основании всякого специального мироотношения.

Присущий некоторому языку взгляд на мир восходит в конечном итоге к установлениям, произведенным некогда господствовавшими — кстати, это намек на законодателя языка платоновского «Критила»<sup>10</sup>. На тему «Художник как созидатель, учредитель, властитель» Ницше пишет: «наши языки — отголоски древнейшего овладения вещами, производимого властителями-мыслителями, когда к каждому отчеканенному слову примыкал приказ «отныне вещь должна называться так!» (12; 142. Herbst 1885 — Herbst 1886).

Новые масштабы повсеместно задаются через новое определение понятий; и настолько же те, кто задает ценности в различных сферах жизни и культуры, являются «подлинными творцами и продолжателями жизни». О них в «Веселой науке» говорится как о «высоких людях», которые несказанно больше видят и слышат, также и мысленным взором

ром и слухом, чем другие. Они сами считают себя созерцателями (die Kontemplativen), зрителями мировой и жизненной драмы. При этом они, как «мысля — воспринимающие ... действительно и непрестанно делают Нечто, чего еще нет: весь вечно растущий мир оценок, красок, масс, перспектив, градаций, утверждений и отрицаний. Это изобретенное нами творчество постоянно заучивается, мусируется, входит в плоть и действительность, в повседневность так называемых практических людей — наших исполнителей» (Nр. 301).

Выражение «творчество» (Dichten) употребляется Ницше как минимум в трех значениях:

1) творчество в самом широком смысле как создание чего-то нового в отличие от воспроизведения заданного;

2) в некотором исключительном смысле под ним понимается всякое мироистолкование, в свете новых ценностных полаганий; и

3) в узком смысле как художественное творчество вообще и в особенности как создание языковых произведений искусства<sup>11</sup>.

То, что мы должны быть «творцами (Dichter) нашей жизни», таким образом, означает: расходуемая в художественном творении (künstlerischen Schaffen) креативность должна, во-первых, некоторым скрывающе-украшающим образом быть направлена на формирование жизни, в особенности отношений с другими, во-вторых, Ницше имеет в виду при этом некую форму творящего (dichtenden) мироистолкования и полагания ценностей, которая в таком виде никогда еще не существовала.

Что делает необходимым выходить за пределы искусства художественных творений к искусному формированию жизни? Ницше, — по крайней мере, в свой средний период, — снова и снова говорит о закате искусства, якобы будущее принадлежит не искусству, но познанию. Подобно тому религиозно ориентированная фаза европейской истории — самое позднее в эпоху Просвещения — сменилась художественной, так следует ждать ее смены научной. Наука к искусству относится так же, как искусство к религии. В работе «Человеческое, слишком человеческое» эта аналогия все время обыгрывается:

«Искусство поднимает свою голову там, где сдают позиции религии. Оно перенимает в большом числе вызванные религией чувства и настроения, принимает их близко к сердцу и само теперь становится глубже, душевнее... Прибывающий поток изобильного религиозного чувства постоянно прорывается и стремится завоевать новые царства: но растущее просвещение пошатнуло религиозные догмы и внесло основополагающее недоверие: так чувство, вытесненное просвещением из религиозной сферы, бросается в искусство» (2; 144).

Подобно тому как отныне, в просвещенное время, религиозные и метафизические потребности освобождаются в искусстве, так в будущем бы следует ожидать, что определенные функции современного искусства будут выполняться благодаря «познанию». Под названием «Что остается от искусства» в этой связи говорится следующее: «Это учение искусства — получать удовольствие от существования и рассматривать человеческую жизнь как часть природы, без излишнего соучастия, как предмет законосообразного развития, — это учение вросло в нас, оно

вновь выходит теперь на свет как всепобеждающая потребность познания. ...Человек науки представляет собой дальнейшее развитие [человека] искусства» (2; 185f).

Если способ видения искусства разоблачен как иллюзорный, его следует преодолеть. Как добросовестность, развитая в христианском воспитании совести, становится интеллектуальной совестью того, кто не может себе более позволить останавливаться на утешительном мироистолковании христианства, так и мысль о том, что ставшее отныне автономным искусство вводит нас в заблуждение относительно истины жизни, приводит к тому, что художественный способ видения релятивизируется в качестве всего лишь подступа к научному.

При этом под «наукой» Ницше подразумевает, очевидно, не — или не в первую очередь — исследование или построение теорий в гуманитарных или естественных науках, но практиковавшуюся им самим *gnothi seauton*, собственную критику господствовавших ценностных установок посредством психологического и социально-исторического обнаружения их истока в — исторически вариативной — структуре человеческих инстинктов. Искусство вне произведений искусства, которому принадлежит будущее, таким образом, имплицитно также «науку» в смысле некоего рефлексующего обхождения с жизнью.

Этот рефлексующий способ оформления жизни — пропагандируемый с оттенком иронии — представляется у Ницше, в основном, как украшательское обращение с миром и другими, то есть вовсе не как принципиальное преодоление иллюзорного скрывающего эффекта традиционного искусства. Однако в некоторых, немногочисленных, местах проясняется то, что лишь поздний Ницше сказал с полной отчетливостью: и в познающем разоблачении, в постановке-себя-перед-истинной, в стойкости перед пугающей правдой жизни есть своеобразный вид радости. «Счастье существования возможно лишь как счастье кажущегося. Счастье становления возможно лишь в уничтожении того, что действительно для «существования», то есть прекрасной кажимости, в пессимистическом крушении иллюзии» (12; 116. 1885–1886).

Так говорит Ницше в одной ретроспективной интерпретации своего «Рождения трагедии из духа музыки». В самом искусстве, а именно: в происходящей из культа Диониса аттической трагедии, Ницше натолкнулся тогда на пугающий разлад между искусством и истиной<sup>12</sup>, распределенными по двум инстанциям, аполлонического и дионисийского. «Именем «аполлонический» характеризуется восторженное замирание перед сказочным воображаемым миром, перед миром прекрасной видимости как спасения от становления; именем Диониса нарекается, с другой стороны, активно понятое и субъективно прочувствованное становление, как неистовое наслаждение творца, которому одновременно знакома озлобленность разрушителя» (12; 115).

В отличие от раннего творчества «среднему» Ницше искусство представляется как таковое в качестве производящего видимость, а место истины полагается в науке, в рефлексующем самопознании. Напряженная взаимосвязь искусства и науки должна теперь осуществляться при посредстве «многосторонней (viel s e i tige) высшей культуры»

ры» (228), в которой любовь к изобразительному искусству и дух науки как спорящие друг с другом силы в «великой архитектуре культуры понуждаются (!) к согласию» (ib.)<sup>13</sup>.

Подлинная трудность для понимания того, что имеет в виду Ницше в своем требовании, что все мы как будто бы должны быть творцами нашей жизни, состоит, собственно, в том, что при этом выдвигаются два различных требования без внятной фиксации этого различия: во-первых, и главным образом, заимствованное у искусства продуцирование прекрасной видимости в повседневных отношениях, во-вторых, данное самим Ницше новое мироистолкование в свете «переоценки всех ценностей», как он ее артикулировал перед своей воображаемой публикой «свободных духом» в искусной прозе своих работ.

#### Превращение искусства из духа эроса у Соловьева

Прежде чем я детально останавлиюсь на тезисе Соловьева о том, что искусство будущего должно преобразовать действительность жизни, и представлю конкретизацию им этой мысли в качестве возможного ответа на требование Ницше, согласно которому все мы должны быть творцами нашей жизни, давайте вспомним о фундаментальном различии в стилях мышления и способах письма обоих авторов. Видимости строгого обоснования у Соловьева, архитектора здания мысли, в котором отдельные элементы конструкции дополняют и поддерживают друг друга, противостоит у Ницше, — по меньшей мере, с появлением афористических текстов среднего периода, — «глубокая антипатия» к тому, чтобы «в каком-либо общем рассмотрении мира раз и навсегда обрести покой» (12; 142). Мы находим не систематически ориентированные научные труды, но фрагментарные, гипотетические размышления, вновь и вновь повторяемое сворачивание незавершенного ряда мыслительных экспериментов.

В то время как Ницше в своей радикально-исторической манере философствования видел искусство не как таковое и в целом, но соответствующую ситуацию в искусстве в тот или иной период<sup>14</sup>, — общие суждения понимаются им как гипотетические, полученные на основе исторических обобщений, — у Соловьева, в первую очередь, конструируется сущность прекрасного в его соотношении с истиной и благом в рамках его метафизики Всеединства, чтобы исходя из этого спроектировать ход развития искусства как представления прекрасного. Эстетическое мышление Соловьева во всех своих фазах нацелено на роль и состояние искусства в интегральной культуре будущего, концептуальные рамки его антико-платонически вдохновленной метафизики Всеединства при всех изменениях, в сущности, остаются неизменными — разве что, следует отметить усиление христианско-эсхатологического направления его художественного мышления в поздний период.

Ницше, напротив, хотя и пребывает в своем раннем творчестве всецело под обаянием Шопенгауэра, то есть также некоторой, — кстати, высоко оцененной ранним Соловьевым, — метафизики Всеединства, а именно: метафизики единой воли к жизни, ломает затем эти традиционные понятийные рамки.

Насколько проблематичной могла бы стать попытка разговора с учетом этих различий между Соловьевым и Ницше, проясняет следующая цитата из Ницше: «Недостойно философа говорить, что благое и прекрасное суть одно: если же он добавит еще «и истинное», его следует побить» (13; 500)<sup>15</sup>.

Допустим, что подобного рода фатального исхода немецко-русской встречи можно было бы избежать, тогда контрагенты — в виду будущих перспектив искусства — должны будут сообщить друг другу нечто взаимно противоположное: если Ницше видит в религиозно-метафизических настроениях автономного искусства явления регрессивности, которые в провозглашенном им искусстве жизни якобы окончательно преодолеваются, то Соловьев предвещает существовавшему до сих пор искусству превращение в «свободную теургию», т. е. возвращение в интегральной культуре будущего связи с утраченным основанием мистического опыта.

Также и утверждение искусства в качестве поверенного в делах прекрасной видимости находится у Ницше и Соловьева под различными онтологическими знаменами: для Ницше представляется осмысленным говорить о красоте или безобразии лишь относительно человеческого жизнеощущения, Соловьев же настаивает на объективном, заложенном в некоей онтологической структуре характере содержания эстетического опыта. Что чувству кажется прекрасным, является чувственно-материальной реализацией некоторой доступной формальному определению структуры, в которой увязано возможно более полное единство как оптимальная внутренняя взаимосвязь частей в их максимально возможной самостоятельности и возможности свободного развития<sup>16</sup>. При этой онтологической предпосылке разворот художественной креативности от продуцирования произведений искусства к изменению мира и жизни означает не, как у Ницше, распространение прекрасной видимости на все сферы жизни, а, напротив, углубление связи искусства с истиной, которое как искусство жизни более не довольствуется тем, чтобы выявить всеединую взаимосвязь, но стремится воплотить ее в предлежащей жизненной действительности, основательно преобразовав ее в свете выявленного.

На напрашивающееся само собой возражение, что позитивное Всеединство следовало бы реализовывать посредством не художественного, а этического и политического действия и в форме социальной справедливости, солидарности и свободного самоопределения личности в общественной действительности, Соловьев отвечает, что в морально-политической перспективе природное основание общества, и значит также совокупность всех живых существ, с которыми люди имеют дело, остается за скобками проекта совершенствования общества. Включение этого основания в смысле технического овладения природой противоречило бы нормативному концепту положительного Всеединства, в рамках которого природные существа и природу в целом нельзя рассматривать как только лишь средство, но следует признавать в их подлинном значении<sup>17</sup>.

К сожалению, Соловьев не завершил этот набросок экологически ориентированной этики. Однако может быть прояснено еще одно ре-

шающее отличие от ницшевского «Искусства по ту сторону произведений искусства»: художественной креативности ставится задача заполнить брешь в традиционной антропоцентристской этике, как она для Соловьева воплощена, к примеру, у Канта. Природу вне человека лишь тогда следует включать в качестве виазави морального действия в человеческие проекты, когда моральная практика связывается с художественным творчеством (Poiesis).

Сходная интенция может быть выявлена в оформлении межчеловеческих отношений, как их по-новому пытался осмыслить Соловьев в «Смысле любви»<sup>18</sup>. В противоположность, скорее, абстрактно действующему моральному требованию признавать личность другого в ее собственном значении, то есть как самоцель, любовь к определенному человеку в его незаменимой индивидуальности и неповторимости означает более радикальный, охватывающий все чувство, волю и мышление, способ признания за ним этой непреходящей значимости. Идеализированное видение возлюбленной персоны Соловьев трактует как ее постижение в свете всеединой взаимосвязи со всем творением. Так истолкованный опыт другого превращается у Соловьева в исходный пункт искусства любви, в котором реально данная эмпирическая индивидуальность должна воплощать в себе идеальный образ, и при этом два человека в их отношении воплощают «образ и подобие Божие», о чем идет речь в книге Бытия, в смысле единства принципов мужского и женского в их взаимосвязи.

Уже на основе этих рудиментарных замечаний по поводу сложного и полного загадок текста о *смысле любви* наверняка стала очевидной дистанция по отношению к ницшевскому требованию стать творцами нашей жизни. Это справедливо не только в отношении того варианта требования, который пропагандирует производство видимости, но и для нового творения (Neudichtung) нашего мира в свете преследуемой Ницше «переоценки всех ценностей». И если она включает в себя радикальное преодоление традиционной — прямо или косвенно несущей отпечаток христианства — морали, то прямым стремлением Соловьева оказывается именно легитимация и развитие выстоявших даже перед форумом автономного разума моральных импликаций Нового завета.

Теперь было бы занятно артикулировать ницшевское подозрение о том, что за христианской любовью к ближнему скрывается намерение заботливого овладения другим, в противовес соловьевской трактовке идеализирующего любовного отношения. Если другой должен формироваться в соответствии с идеальным образом, который может разглядеть только действительно любящий, то такое подозрение является естественным. Именно перенос модели художественного изображения на межличностные отношения содействовал бы неправильному истолкованию того, о чем идет речь при любящем признании другого или других.

Однако я хотел бы ограничиться этим предположением.

Даже если в конечном итоге изначальное предположение наличия значительнейших расхождений в мышлении Соловьева и Ницше, в том числе и при взгляде на ожидаемое ими в будущем художественное

оформление жизни, подтвердилось, ничто более не стоит на пути бесконечного продолжения таким образом инсценированного разговора.

### Примечания

- 1 Соловьев В. С. *Идея сверхчеловека* // Собр. соч. IX. С. 265–278.
- 2 Ср.: Aage Hansen-Loeve. *Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende* // Gruebel R. G. (Hrsg.) *Russische Literatur an der Wende vom 19. um 20. Jb.* Amsterdam, Atlanta, 1993. S. 231–325.
- 3 Ср.: Heidegger M. *Nietzsche*. Bd. 1. Pfullingen, 1961. S. 82–254.
- 4 В конце этого сочинения 1898 г. показано, что устройство государства согласно «Законам» означало бы для Сократа смертный приговор (IX; 239).
- 5 Ср.: Платон. *Государство*. 595a–600a.
- 6 Ср.: Wolfgang Mueller-Lauter. *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und Gegensätze seiner Philosophie*. Berlin, New York: de Gruyter, 1971. S. 10–33.
- 7 Здесь и в дальнейшем цитаты из Ницше приводятся по: Colli-Montinari. *Kritische Studienausgabe*. Berlin, New York, 1980.
- 8 Особенно следует выделить в этой связи интерпретации позднеромантических поэтов Ф. Тютчева и А. Толстого.
- 9 Ср.: Соловьев В. С. *Жизненная драма Платона* // Собр. соч. IX. С. 194–244, 226ff.
- 10 «Сократ: Таким образом, не каждому человеку, Гермоген, дано устанавливать имена, но лишь такому, кого мы назвали бы творцом имен. Он же, видимо, и есть законодатель, а уж это-то из мастеров реже всего объявляется среди людей» (*Кратил*. 389a). Цит. по: Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. М., 1990. Пер. Т. В. Васильевой.
- 11 При этом ницшевский способ употребления понятия «творчество» (Dichtung) соответствует — за исключением второго значения — платоновскому употреблению *poiesis*. Ср.: Платон. *Пир*. 205b.
- 12 «Над отношением искусства и истины я серьезно задумался раньше всего: еще и теперь стою я в священном ужасе перед этим расколом» (13; 500).
- 13 Музыка Вагнера по-новому оценивается, — в то время Ницше ожидал от нее восстановления утерянного (в античном, а также современном просвещении) равновесия между опьяняюще-дионисийским и мечтательно-аполлоническим. При этом в пределах искусства вагнеровских музыкальных драм как будто было бы возможно примирение находящихся в разладе искусства и истины. Теперь к Вагнеру относятся как к романтическому деятелю искусств, преобразившему прошлое, который силой внушения вызывал в своей публике одурманенные состояния и был скорее актером, чем подлинным творцом, который, как романтик, творил на основе чувства внутренней недостаточности, компенсируя ее своим искусством. О понятии романтического у Ницше ср., напр.: «Является ли искусство следствием неудовлетворенности действительностью? Или выражением благодарности за испытанное счастье? В первом случае — романтика, во втором — сияние славы и дифирамб (кратко: апофеоз — искусство)» (12; 117–119).
- 14 «При определенных метафизических предпосылках искусство имеет намного большую ценность, например, если имеет место вера в то, что характер неизменен, а сущность мира непрестанно выражается во всех характерах и действиях, — тогда творение художника превращается в картину застывшего навечно, в то время как, на наше понимание, художник может придать значимость своей картине лишь на какое-то время...» (МА I, Nr. 22).
- 15 Продолжение этого фрагмента 1888 г., звучит так: «Истина ужасна: у нас есть искусство, чтобы мы не погибли в истине» (13; 500).
- 16 Ср.: Соловьев В. С. *Общий смысл искусства* // Собр. соч. Т. VI. С. 75–90, 79f.
- 17 Там же. С. 76–79.
- 18 Vladimir Solov'ev. *Der Sinn der Liebe* / Übers. v. Elke Kirsten. Eingel. v. Ludwig Wenzler. München: Meiner, 1985 (PhB373).

Перевод с немецкого К. Лядской