



В. Рикс

И. В. Гёте в оценке Ф. Ницше

О современниках и личностях, определивших духовную историю, Ницше принципиально высказывался не без пристрастий. Все его творчество пронизано отзывами об именах, придававших его размышлениям дополнительные содержательные параметры. Среди них Гёте, упомянутый почти 800 раз, занимает по значимости второе место сразу после Рихарда Вагнера, далее следуют Шопенгауэр, Шиллер, Сократ и Шекспир. Уже это показывает, какое значение мыслитель придавал поэту.

О своем отношении к Гёте Ницше пишет в «Несвоевременных размышлениях»: «Что касается Гёте, недавно нас вздумали поучать, что он в 82 года уже отжил свое; а я охотно променял бы пару лет "отжившего свое" Гёте на вагон, полный свежих, в высшей степени современных биографий, чтобы принять участие в разговорах, какие Гёте вел с Эккерманом и тем самым сохранить себя перед лицом всех своевременных поучений легионеров момента» [1, Bd. 1, S. 310]. То, что здесь звучит в подтексте выражений «свежее», «в высшей степени современное», «своевременные поучения», «легионеры момента», — это отказ Ницше от хронологически линейного понимания времени. Свидетельства духовного плана и реальные явления нашего мира выступают как несовершенный результат такого понимания времени. Здесь философ един с Гёте во мнении: «Наше время настолько плохо, — сказал однажды Гёте, — что поэт не находит в окружающей его человеческой жизни ничего подходящего» [1, Bd. 1, S. 258]. То есть поэт стоит над временем, он выходит за его пределы, он, как в случае с Гёте, — свободный дух. Его антиподы — «легионеры момента», которые зависят от приказа, у которых в их бездуховности время, понимаемое как линейное, сжимается до мгновения. Результат такой позиции Ницше характеризует словами, которые придадут понятию «современный» особый смысл: «Все современное философствование — политичное и полицейское, ограниченное рамками правительства, церкви, академий, нравов и людской трусостью до видимости учености» [1, Bd. 1, S. 282]. Этому противостоит свободный дух. Отправная точка хода аргу-

ментации — противопоставление общепринятой науке, которая, согласно Ницше, занимается в конечном счете только «внешним миром, то есть только феноменами. И в этом пункте Гёте снова становится провидцем». Гёте считал такую позицию злом и требовал, чтобы науки влияли на внешний мир только «возвышенной практикой» [1, Bd. 1, S. 301]. Понятие «возвышенная практика» является здесь ключевым. Конечно, философ должен выходить за пределы внешнего мира, чтобы проникнуть в него со своей сторонней позиции, расположенной над внешним миром, но он не отказывается от него, а воспринимает свое знание как обязанность организовать то, что он отвергает, в новую духовную и практическую реальность. «Практика» означает, таким образом, что философ не отрывает себя от мира в смысле Шопенгауэра, а отходит от него и одновременно воздействует на него изнутри. Если в данной напряженной форме выражения высвечивается идея Ницше о «творящей личности», то, как знак признания, эта роль приписывается Гёте. Если человек анализирует историю, он должен встретиться с ней, в том смысле, в каком Гёте рекомендует читать своего Вертера, а именно отвергая слепую силу действительности. Только таким способом можно создать основу для нового и выступить, как это называет Гёте, «первенцами» [1, Bd. 1, S. 311]. Те, кто достиг подобной позиции, так аргументирует философ в своих «Несвоевременных размышлениях», «не продолжают, например, некий процесс, а живут вневременно-одновременно» [1, Bd. 1, S. 317]. Этот взгляд за пределы реальности в связи с Гёте все время повторяется, например когда Ницше приводит в другом месте высказывание о *Вильгельме Мейстере* как подтверждение своей мысли [1, Bd. 14, S. 60, 70].

Ницше очень основательно занимался вопросом об образе человека у Гёте, рассматривая его в парантезе к образу человека у Руссо и Шопенгауэра. Все трое авторов существенно повлияли на мышление нашего времени и, видимо, еще долго будут влиять на него в будущем. Правда, Гёте пересекается с Руссо в своем отношении к природе, но вырастающий из этого образ человека не имеет революционных черт, как это представлено у французского философа. Так, Ницше подчеркивает, правда, односторонне, общий для обоих мыслителей отправной пункт в их особом понимании природы и вплетает в данную связь фигуру Фауста: «Гёте сам в своей юности всем своим полным любви сердцем не мог оторваться от евангелия прекрасной природы; его Фауст является высочайшим и в высшей степени смелым отображением образа человека у Руссо, по крайней мере, в том, как был изображен его сильнейший голод по жизни, его неудовлетворенность и тоска, его обращение с демонами сердца» [1, Bd. 1, S. 370]. Но уже приписывание Гёте «полного любви сердца» позволяет понять, что образ человека будет развиваться у него в другом направлении.

«Человек у Гёте не такая уж угрожающая сила» [1, Bd. 1, S. 369], констатирует Ницше и подчеркивает, что его *человек* скорее представляет собой «корректировку» того, что создал Руссо. Для Ницше *человек* у Гёте не «ненасытный бунтарь и освободитель» [1, Bd. 1, S. 370]. С этого пункта начинается захватывающее видение Фауста. В преодолении Руссо, так считает Ницше, «как раз открывается новый образ *человека, человек Гёте*» [1, Bd. 1, S. 370]. Фауст действует не как «религиозный и демонический гений свержения», что свойственно трагической участи освободителя, в чем герой резко отличается от своего спутника, Мефистофеля, у которого мотивы — скептическая злоба и отрицание. Фауст освобождает себя от последствий концепции Руссо, «и таким образом Фауст из освободителя мира становится *странствующим по миру*». В случае *странствующего по миру* имеется в виду духовная активность *человека*, который движется через все области знания: «Все царства жизни и природы, все, что было в прошлом, самые смелые мифологии, все науки видят, как мимо них пролетает ненасытный зритель... <...> В каком угодно месте на земле закончится полет, крылья отпадут, Мефистофель — под рукой» [1, Bd. 1, S. 370]. Если то, с чего снимала оковы философия Руссо, вело к свержению, но не могло удовлетворительно отрегулировать возникающий затем строй, то Ницше фаустовского *человека* Гёте упрекает в том, что у него не хватает силы действия и что он отказывается от созидания, являясь лишь *странствующим по миру*. Данный результат анализа, видимо, не дает покоя Ницше, так как он многократно к нему возвращается, в частности, когда подчеркивает: «*Человек* Гёте, как я уже говорил, это созерцательный *человек* высокого стиля...» [1, Bd. 1, S. 370]. Такая оценка неизбежно влияет на концепт трагического, представленный, к примеру, в *Фаусте*. Очевидно, что Ницше не может с ним согласиться. Трагическому у Гёте не хватает, по его мнению, последнего следствия, настойчивой необходимости вылиться в неизбежную катастрофу. С чрезвычайно большим сомнением Ницше задает по отношению к *Фаусту* риторический вопрос: «Неужели это действительно самая большая немецкая "трагическая идея"», как это часто слышишь от немцев?» [1, Bd. 2, S. 606]. И сразу же добавляет ответ: «Но для Гёте и эта идея не слишком страшна: его мягкое сердце не может удержаться, чтобы не поместить маленькую портниху, погибшую не по своей воле, рядом со святыми; да, даже великого ученого он успел своевременно отправить на небо, этого "доброго человека" с "темным порывом": там, на небе, любящие снова обретут друг друга». И опять Ницше соединяет образ *человека* у Гёте с его личностью: «Гёте однажды сказал, что для действительно трагического у него была слишком умиротворенная природа» [1, Bd. 2, S. 606].

С таких позиций Ницше теперь развивает аргументацию на двух различных уровнях: пример *Фауста* служит ему весьма критической моде-

лью для объяснения культурного поведения немцев. Как рок, над немцами висит никогда не разрешимое напряженное соотношение духа и действия. Если что-либо здесь сдвинется, то могут наступить роковые духовные, но и событийные последствия. Обращаясь к истории, Ницше отмечает: «Если немец перестает быть Фаустом, то ничто не может быть опаснее, чем то, что он станет филистером или добычей нечистой силы...» [1, Bd. 1, S. 370]. Несмотря на огромное уважение к Гёте, и здесь проступает затрагивающая сущностную основу критика, так как она занимает важнейшее место и повторяется: «Человек Гёте — сохраняющая сила, которую можно вытерпеть, — но при риске, как уже было сказано, что он может выродиться в филистера, так же как человек Руссо легко может стать кателианцем» [1, Bd. 1, S. 371]. Поэтому, вне зависимости от всех хороших качеств, Ницше не относит человека Гёте к «творящим», которые, как он это наглядно представляет в «Так говорил Заратустра», разрабатывают новые своды законов. Ницше снова соединяет два уровня тем, что соотносит критику образа человека у Гёте не только в целом с немецкой культурной ситуацией, но и говорит о конкретных усилиях писателя по перестройке театра. Так же как тип «творящего» или «деятельного» не находит себя в Фаусте и тем самым не может создать новый порядок, так же, по мнению Ницше, остаются бесплодными усилия Гёте перестроить театр — несомненно, это слишком односторонняя точка зрения: человек Гёте — «не деятельный человек, напротив, когда он в каком-либо месте вмешивается в существующие порядки деятельных, можно быть уверенным, что ничего хорошего из этого не получится — как, например, показали усердия самого Гёте по отношению к театру — прежде всего, что не будет свергнут никакой "порядок"» [1, Bd. 1, S. 371]. Ницше чрезвычайно ценит в поэте, что тот пытается освободиться от оков французской драматургии. Так же, как введение контрапункта и фуги послужило основой для изменения современной музыки, так и Лессинг, опираясь на Шекспира, преодолел французские условности. И Гёте стремился к художественной свободе, но в театре он остановился, как это называется в работе «Человеческое, слишком Человеческое», на «постоянном эксперименте» [1, Bd. 2, S. 181].

Ницше не был бы философом многоуровневого суждения, если бы одновременно он не дифференцировал контрапунктно свое высказывание. Для этого философ обращается к позднему Гёте, который для него был всем, чем угодно, но только не всего лишь экспериментатором. Дыхание эллинского духа и совершенство творения из руин греческой культуры позволяют поэту намного опередить своих современников, «так что в общем и целом можно утверждать, что влияние Гёте еще не проявилось, и его время еще должно придти» [1, Bd. 2, S. 183f]. Приписываемая Гёте революционность вырисовывается поэтому в результате взгляда на позднюю фазу его жизненного пути из-за особого стиля поэтического творче-

ства. «Как раз из-за того, что его натура долгое время держала его в око-вах поэтической революции, поэтому так много значат его позднее пре-вращение и обращение к другим максимам: они означают, что он ощущал глубочайшую потребность снова обрести традиции искусства и фантазией зрения опозитизировать сохранившиеся развалины и колоннады храмов, придав им прежнее совершенство и целостность» [1, Bd. 2, S. 184]. То есть понимание искусства у Гёте заключается не в желании воссоздать рево-люционный поворот к новому, а в том, чтобы вернуть искусству утрачен-ное вследствие негативного духовного развития и привести к совершенст-ву: «...не новые материалы и характеры, а старая, давно ставшая привыч-ной, все еще постоянно существующая новая одухотворенность и преоб-разование образа; вот что такое искусство, как его понимал Гёте, как его создавали греки да и французы» [1, Bd. 2, S. 184].

Данную характеристику искусства у Гёте Ницше сопоставляет в неле-стной форме с отношением немцев к этому искусству — большинство из них не может понять его, так как «Гёте стоял над немцами во всех отно-шениях и стоит над ними до сих пор, он никогда не будет принадлежать к ним» [1, Bd. 2, S. 448f]. К пониманию искусства у Гёте относятся самоот-дача, знание, готовность и напряжение, а значит, для человека, ориенти-рованного на благополучие в жизни, искусство не откроется. «Как могла бы когда-либо быть какому-либо народу по плечу духовность Гёте в их благополучии и в желании благополучия!» [1, Bd. 2, S. 449], — восклица-ет Ницше. Действительно оценить Гёте способны поэты только «немно-гие, в высшей степени образованные, воспитанные изучением древности, жизнью и путешествиями, переросшие рамки немецкой сущности» [1, Bd. 2, S. 449]. Поэт может быть только одиноким. Ницше, который так часто тематизировал в своем творчестве мотив пророческого одиночества, чувствует себя в этом единым с Гёте. Но когда он, отчасти как упрек, от-части как утверждение, добавляет «он сам не хотел бы, чтобы это было иначе», то это звучит все же как упрек в том, что поэзия и философия имеют далеко идущую обязанность, а именно понять человека и за преде-лами предпосылок, которые созданы образованием. Не без критики оста-ется рецепция и растущее высокое признание поэта в XIX столетии. Сна-чала романтики создали себе своего Гёте и возвели его в культ. Затем за ними последовали ученики Гегеля, которые воспринимали себя воспита-телями немцев и подняли Гёте на свои плечи. Когда он вошел в обяза-тельную программу обучения, «возникли то фарисейство и неискренность немецкого образования», на которые так неистово нападает Ницше.

Анализ творчества Гёте приводит Ницше к выводу, что поэт знал гра-ницы возможного для человека и постоянно обращался к этой теме. Тако-вы, например, размышления философа по поводу «Вильгельма Мейстера-ра», которые он связывает со своей собственной этикой: «Создается впе-

чатление, что Гёте знал, в чем заключается опасность и слабость его *человека*, и он разъясняет это словами Ярно, обращенными к Вильгельму Мейстеру: "В них недовольство и горечь, это прекрасно и хорошо; и если Вы когда-нибудь по-настоящему разозлитесь, будет еще лучше"» [1, Bd. 1, S. 371]. Здесь Ницше прочитывает текст с позиций собственного видения и понимания. Отказ Вильгельма Мейстера от обычного поведения философ расценивает как отправной пункт новой позиции. Отсылка к понятию добра через «хорошо» и улучшение «хорошо» через «разозлиться» вызывают в сознании мысль, кульминирующую в «По ту сторону добра и зла». В главе «О тысяче и одной цели» «Заратустры» в обращении к *творящим* говорится, что изменение ценностей — это изменение творящих и что всегда уничтожает тот, кто должен быть творцом. И Заратустра провозглашает в главе «О старых и новых списках» то, чего его творцу — Ницше — не хватает в Фаусте: того, кто создает для человека цель, а земле придает ее смысл и будущее. Только он создает то, что является добром или злом. Переоценка всех ценностей выливается тогда в поучение, что зло — лучшая сила человека и что он должен стать лучше и злее. Также философ пишет, что самое злое нужно для лучшего в сверхчеловеке.

Продолжая мысль, высказанную в связи с «Вертером», Ницше на этой основе приходит к заключению, очень далекому от Гёте: «Итак, говоря без прикрас: для того чтобы стало лучше, необходимо, чтобы мы по-настоящему разозлились» [1, Bd. 1, S. 371]. Поэтому он предпочитает Гёте Шопенгауэру — его проект иного человека, несмотря на отсутствие активности, включает схватывание собственного смысла жизни. Так как главный принцип гласит, что любое существование, которое можно отрицать, заслуживает того, чтобы его отрицали, то *человек*, чей концептуальный набросок создает Шопенгауэр и завершает Ницше, должен быть отрицателем. Однако это отрицание вырастает из страсти к совершенству, которое в полной завершенности является святым, почти спасением, и поэтому неприкосновенно: «Но есть вид отрицания и разрушения, порожденных как раз той сильной страстью к освящению и спасению, провозвестником которой первым среди нас выступил учитель — философ Шопенгауэр» [1, Bd. 1, S. 372]. Под таким углом зрения переворачивается ситуация у Гёте, потому что Мефистофель в «Фаусте» скорее соответствует идеалу Ницше. «Тот, кто захотел бы жить по Шопенгауэру, скорее был бы похож на Мефистофеля, чем на Фауста» [1, Bd. 1, S. 371]. Оценку Гёте, что «человек рожден для простого положения и не знает, ни чего он хочет, ни кем он должен быть» [1, Bd. 1, S. 376], Ницше безгранично разделяет. Он также согласен с поэтом в том, какой должна быть обязанность познания для свободного духа. Но у них разные взгляды относительно целевой установки *человека* и его выбора пути. Правда, в третьей части «Несвоевременных размышлений» Ницше, как и Гёте, считает, что задача

культуры — работа над совершенствованием природы, и тем самым оба отдаляются от Руссо, но, что касается конечной стадии их концепта становления *человека*, мост друг к другу невозможен.

Ницше многократно подчеркивает, что образ *человека* у Гёте проявляется и в его автобиографии. При этом философ руководствуется установкой, что у выдающихся людей жизнь — отражение не только характера, но и гораздо больше интеллекта, а также духовного потенциала. Данную точку зрения Ницше иллюстрирует примером Рихарда Вагнера и в связи с этим вырабатывает знаменитую и многократно цитированную сентенцию «жизнь драматурга будет протекать драматически» [1, Bd. 1, S. 435]. Некоторые критики перенесли ее и на другие творческие личности. Как раз по сравнению с Вагнером явственно проступает мудрая уравновешенность Гёте. В то время как в главе «Вагнер в Бейройте» «Несвоевременных размышлений» философ еще наделяет композитора всеми теми положительными свойствами, которые свидетельствуют о природе «творящего», причем величие симпатии одновременно таит в себе величие антипатии, поэт в противоположность ему удостаивается более равнодушной и менее сочувственной оценки. Если взять «противоположный великий образ Гёте, подобный, как изучающий и знающий, разветвленной электрической сети, которая, однако, не несет всю свою силу к морю, но теряет и распыляет на своем извилистом пути по крайней мере столько же, сколько донесет до конца. Правда, что такая сущность, как у Гёте, содержит и создает больше удовлетворения, вокруг него распространяется нечто мягкое и благородно-расточительное, в то время как скорость и сила тока Вагнера могут внушить страх и отпугнуть» [1, Bd. 1, S. 442f]. Интересно, что по сравнению с неистовым и революционно созидующим образом Вагнера Гёте выступает как «изучающий и знающий». В этом заключается его открытость по отношению к миру, которой недостает композитору. Поэт оценивает мир как знающий, и такое знание постоянно побуждает его к изучению. Тем самым биография Гёте оказывается непрерывным герменевтическим процессом. Процесс художественного творчества Вагнера заострен на цель, в нем есть нечто целенаправленное, позволяющее предполагать его ядром эгоизм. Вагнер посредством своего искусства производит эффект на мир. Гёте же включает мир в свое творчество. Образ разветвленного электрического тока, теряющего на своем пути к морю половину всего, указывает на гуманистическое начало поэта, которое не стремится получить звучный эффект, а с высоты своего космического познания направлено на человека.

По Ницше, Вагнер «хочет углубить все видимое в мире... до слышимого», а то, что не видимо, «должно также приобрести телесность» [1, Bd. 1, S. 467]. Снова философ видит здесь тесную связь биографии и искусства: «Это был отзвук его собственного опыта и чувствования, при этом он был

проникнут пылающей надеждой, добиться высшей власти и воздействия» [1, Vd. 1, S. 473], в чем, по мнению Ницше, заключается совершенство дифирамбического искусства. И как раз указанным отличается рефлексивное творчество Гёте от мощной музыки Вагнера. Поэтому при всем почитании первого необузданный на данной стадии энтузиазм по поводу музыки второго неизбежно несколько умаляет образ поэта. Ницше размахивается широко и помещает Гёте — надо сказать, весьма великодушно — в духовную историю. Важная черта музыки Вагнера, по Ницше, заключается в преодолении лингвистических границ, в чем, вообще-то, состоит сущность музыки — выразить то, что не в состоянии передать язык. Но Ницше интерпретирует язык немного шире и связывает его с категориями понимания. Вплоть до Вагнера Ренессанс определял язык образования и соответственно этому создавал категории понимания музыки. Философ считает великим достижением искусства композитора, что его музыка впервые поднимается над наследием Возрождения и находит совершенно новый путь за пределами ограничений времени. В этой оценке снова звучит понимание времени у Ницше и представление об открытии линейности, так как музыка Вагнера «выносит» нас из времени. На таком фоне Ницше кажется, что поэзия Гёте в конечном счете — отзвук того, что Ренессанс оставил в наследство как идеал: «...и Гёте, и Леопарди предстают перед нами как последние великие последователи итальянских филологов-поэтов, которые отказались от изображения Фауста не как древней народной загадки, в новые времена — это образ жаждущего жизни теоретического человека; даже гётевская песня является перепетым фольклором, а не основой для него, и ее создатель знал, почему он совершенно серьезно уверял одного из почитателей: "...мои вещи не могут быть популярными; кто так думает и к этому стремится, тот очень ошибается"» [1, Vd. 1, S. 503]. То, что философ пишет здесь в «Несвоевременных размышлениях», повторяется снова в других местах. Во «Фрагментах из наследия», рассматривая понятие *народного*, он связывает вопрос о народной песне с фаустовской проблематикой и аргументирует так: у народа, живущего еще в понятиях Средневековья, нет трудностей с пониманием истории Фауста. Лишь произведение, такое, как у Гёте, закрывает вход и открывает его только тому, кто приходит с предпосылками, созданными образованием. Так, как Гёте не удалось творить, опираясь на самобытный дух народности, найти органическую связь духа народа и поэзии, так же несовершенны его притязания воплотить дух народной песни: «Как надо было вымуштровать народ, чтобы ему понравился Фауст в качестве народной пьесы! Гётевские песни перепевают народные, а не служат им основой, как это бывает у великого поэта» [1, Vd. 8, S. 193]. Гениального творца Ницше опять видит в Рихарде Вагнере, причем он упоминает, например, во «Фрагментах из наследия», что его тексты ни в коем случае не

«в духе народных»: «Но зато его искусство: оно преодолевает разрыв между народом и образованными слоями» [1, Bd. 8, S. 274]. Если воспользоваться таким масштабом, то идеал искусства Ницше отдалека от Гёте: «Это отделяет его от всей культуры Ренессанса (Гёте как последователь, филолог-поэт — в том числе и Фауст)» [1, Bd. 8, S. 274].

Тем самым мы сталкиваемся с еще одним пунктом критики, который все более усложняет образ Гёте у Ницше. Наряду с уже упомянутыми аспектами здесь представлено мнение, что творческая сила поэта в конце концов не выходит из его временной определенности. Его интеллект застывает в образах, которым не хватает ведущей дальше, преодолевающей все границы силы, подобной, например, вагнеровской. Правда, Гёте видит за ними реальный мир, но он застывает в том, что задано. Искусство не может быть «популярным», и Ницше с этим тоже соглашается, но должно охватывать человека всего, не останавливаясь перед какими-либо препятствиями. А искусство Гёте, напротив, слишком продукт интеллекта и обращается в таком качестве только к духовной элите, которая, например, в состоянии расшифровать глубины *Фауста*. ИмPLICITно и здесь Ницше проводит разделительную черту по отношению к Гёте, так как сам философ стремится именно к тому, что, по его мнению, отсутствует у последнего: он не только «философствует с молотком», но каждый тезис его философии в то же время является также произведением словесного искусства, которое должно воздействовать на всех людей без исключения, для чего Ницше вводит языковые образы, и особенно в *Заратустре* мы находим язык, заимствованный из Библии и трансформированный в русле его философии; если даже этот язык не сразу понятен, он все равно оставляет длительное впечатление в душе каждого читателя. Таким образом исчезает герметика интертекстуальности в пользу механизма воздействия, который мы не находим у Гёте. К созданному философ добавляет, что, по его мнению, поэт не осуществляет последний шаг познания. Ницше различает эпическую культуру, которую представляет Гёте, и репрезентируемую Шиллером трагическую культуру. В то время как первая замкнулась на духе, вторая требует действия. После пребывания поэта в Италии эпическая культура достигает своей вершины. Из этого он выводит заключение, которое, не всегда снабженное атрибутом «эпическое», многократно повторяется: «У Гёте, соответственно его эпической натуре, поэзия — лекарство, которое защищает его от полного познания» [1, Bd. 7, S. 105]. Философ, который страдает от познания, противостоит здесь поэту, занимающемуся самолечением.

В своих «Фрагментах из наследия» Ницше резюмирует: «Невозможно мгновенно познать зрелую мудрость Гёте» [1, Bd. 7, S. 691]. Данное замечание выдает благоговение перед поэтическим величием, одновременно оно позволяет увидеть готовность в процессе длительных занятий разо-

браться со свидетельствами этой мудрости. В целом многократное обращение Ницше к Гёте вскрывает не только обширное знание свода его произведений, но и свидетельствует об очень глубоком понимании. Философ чувствует себя в смысле эллинского духа и в видении мира тесно связанным с поэтом. Поэтому он вновь и вновь привлекает его как гаранта интерпретации мира и для усиления собственной аргументации. Одновременно Ницше рассматривает поэта как феномен немецкого духа и включает его в духовную историю. Но мудрость Гёте имеет принципиально иной характер, чем масштабы познания Ницше. Поэту, по мнению философа, не хватает последнего постулата трагического. Хотя образы человека у обоих пересекаются на начальном этапе, но взаимосвязь личности и восприятия искусства приводит у Гёте к обусловленной мудростью мировой гармонии, которую Ницше ни в коем случае не одобряет. Там, где у первого находится дух, у второго действует страсть, которая ищет совсем другой мир, чем мир Гёте.

Список литературы

1. *Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe: in 15 Bd. / Hrsg. von G. Colli, M. Montinari. München; Berlin; N. Y., 1999.*

Пер. с нем. † Д.А. Сальковой

