

МАКАРЕНКО Герман Георгійович

**Музика – як метамистецтво в ірраціоналістичній естетиці
XIX століття**

Спеціальність 09.00.08 – Естетика

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Науковий керівник
ЛЕВИЦЬКИЙ Олег Вікторович
кандидат філософських наук,
доцент, завідувач кафедри
суспільних наук НМА України

Київ – 2000

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I	
Естетичні проблеми музики в контексті ірраціоналістичної концепції А.Шопенгауера та філософії мистецтва Р.Вагнера	16
1.1. Історичні передумови виникнення ірраціоналізму XIX століття.....	16
1.2. Естетико-мистецтвознавча модифікація наріжних понять шопенгаурівської філософії: воля, песимізм	34
1.3. Музика – суть онтологічного начала в ірраціоналістичному волюнтаризмі А.Шопенгауера.....	51
1.4. Динамізм розвитку естетико–музикознавчих поглядів Р.Вагнера. А.Шопенгауер - Р. Вагнер: логіка впливу.....	61
Розділ II	
Концентрація музики в панестетичній світобудові Фрідріха Ніцше.....	76
2.1. А.Шопенгауер - Р.Вагнер - Ф.Ніцше: спадкоємність теоретичних ідей.....	76
2.2. “Естетизація” музики як підгрунтя естетико-мистецтвознавчої позиції Фрідріха Ніцше.....	91
2.3. Від філософсько-естетичних категорій до мистецтвознавчих: шлях утвердження музики як метамистецтва.....	120
 Висновки.....	 140
 Список використаної літератури.....	 147

Вступ

Актуальність теми дослідження. Ірраціоналістична естетика XIX століття – складне, багатоаспектне, неоднорідне по своїй суті явище європейської культури, яке на сторінках дисертаційного дослідження обмежене естетико–мистецтвознавчими ідеями Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше. Теоретична спадщина цих видатних представників ірраціоналізму досить своєрідно перехрещується з життям, творчістю, музикознавчою позицією відомого німецького композитора Ріхарда Вагнера. Саме це значною мірою і обумовлює актуальність теми дослідження, адже наприкінці XX століття естетична наука все активніше спирається на інтегративний підхід, використовуючи можливості суміжних наук, зокрема, філософії, мистецтвознавства, психології. Такий підхід дозволяє глибше осягнути значення гуманітарних наук для розвитку художньої практики, конкретних видів мистецтва, підсумувати надбання минулого для чіткого і аргументованого підходу до перспектив мистецького розвитку. Водночас, ірраціоналістична естетика надзвичайно високо цінувала творчо–спонукальні можливості музики, пізнавши її на щабель метамистецтва. Це дозволяє в естетико–мистецтвознавчому аспекті розглянути філософсько–естетичну позицію Шопенгауера, філософію мистецтва Вагнера, панестетизм Ніцше, визначивши місце і роль музики не лише в ірраціоналістичній естетиці XIX століття, а й в духовному житті тогочасних європейців. Поєднання в межах дисертаційного дослідження естетико–мистецтвознавчих ідей А.Шопенгауера та Ф.Ніцше з музикознавчою позицією Р.Вагнера відкриває реальні можливості для виявлення взаємодії теоретичного і практичного рівней світовідношення, а це, в свою чергу, поглиблює уявлення про виховні можливості музики, про творчий потенціал співпраці теоретиків і практиків мистецтва.

На сучасному етапі розвитку суспільства в музичному мистецтві відбуваються складні процеси становлення та формування нових художньо-змістовних форм як в теоретично-дослідницьких, так і в практично-виконавчих сферах. Ірраціоналістична естетика XIX століття може відіграти методологічну

роль для окремих напрямків мистецтва ХХ століття. Дослідження естетико–музикознавчих аспектів ірраціоналістичної естетики ХІХ століття є необхідним для розуміння та вирішення актуальних проблем сучасної художньої культури, яка в значних своїх вимірах спирається на традиції минулого, опановуючи їх і відкриваючи можливості для справжнього новаторства.

Актуальність та доцільність теми дослідження визначає і аксіологічний аспект дисертаційної роботи, пов'язаний з пошуком нових цінностей, нових ідеалів в усіх сферах художнього життя суспільства і, зокрема, в галузі музичного мистецтва.

Стан дослідження проблеми. Дисертація охоплює широке коло проблем, кожна з яких має досить вагомі традиції аналізу та вивчення. Аналіз стану дослідження цих проблем вимагає систематизації розгляду, який повинен, передусім, торкатися естетики музики – метамистецтва в ірраціоналістичній теорії ХІХ століття.

Музика протягом всієї історії художньої культури людства була одним із найскладніших видів мистецтва. Оскільки музика є звуковим видом мистецтва, то їй властива абстрактна форма передачі змісту, що об'єктивно обумовлено набагато меншою спроможністю слуху в порівнянні з зором інформувати людину про конкретні матеріальні ознаки предмета. Ця неконкретність, у свою чергу, породжує узагальненість музичних образів і опосередковане відбиття об'єктивної дійсності.

Незважаючи на досить “похилий” вік музичного мистецтва, (сучасна наука знаходить його начала в первісному синкретичному просторі, що увібрав у себе музику, танець, поезію), дослідження музики почалося відносно недавно.

Багато в чому це було пов'язано з тим, що безпосередній зв'язок філософії і музики найбільш виразно проявився в добу раціоналізму, коли філософська доктрина диктувала і визначала естетичні норми в мистецтві.

Естетика Класицизму з задалегідь встановленими, чітко визначеними закономірностями в царині художньої культури стала благодатним “грунтом” для виникнення в музичному мистецтві симфонізму, як системи музичних

образів, які, розвиваючись, призводять до нової якості. Симфонізм як вищий ступінь музичного мислення став одним з найбільш значних раціонально-філософських проявів в художній культурі.

Європейський ірраціоналізм XIX століття з утвердженням примату позараціональних засобів пізнання дійсності визнав музику, яка відбиває відношення людини і суспільства до світу насамперед через емоційно-почуттєву сферу, однією з головних форм вираження буття. У філософії та естетиці представників ірраціоналізму музичне мистецтво було виділено з “сім’ї” інших видів мистецтва і йому було визначено специфічне місце в системі світобудови.

Дослідження музичного виду мистецтва проводилось протягом певного часу та переважно торкалось теоретичного аналізу історичного розвитку, структурних, жанрово-стильових та емоційно-образних сторін цього виду мистецтва.

Наукові праці, в яких аналізується музичне мистецтво з філософсько-естетичних позицій, хоча і вкрай обмежені, але все ж можуть дати певне уявлення про характер і спрямованість теоретичної роботи дослідників. Роботи з широкого кола проблем музики варто, на наш погляд, розділити на дослідження з теорії музики, в яких присутній більш узагальнений естетичний підхід, та з історії музичної культури. В працях Герцмана Е., Захарова О., Кремльова Ю., Мазеля Л., Маркуса С., Михайлова О., Назайкінського Е., Панкевича Г., Сохора А. підняті питання специфіки музичного мислення, психології інтерпретації та сприйняття музичного твору. Перелік авторів-музикознавців можна продовжити, але, водночас, слід зауважити, що їх роботи виявляють занадто широкий спектр проблем музичної естетики, які незавжди безпосередньо торкалися суміжних з темою даної дисертації питань.

Особливої уваги заслуговують в контексті дисертаційного дослідження ті автори, в роботах яких безпосередньо розглянуті проблеми музичної естетики Ріхарда Вагнера та той культуротворчий клімат, який склався в Європі відповідного історичного періоду. Серед спроб естетико-музикознавчого

аналізу творчої спадщини німецького композитора виокремимо дослідження Коломийцова В.¹ та низку робіт російських фахівців, які протягом кількох десятиліть були об'єктом прискіпливого інтересу музикознавців². Автори зазначених робіт підтвердили глибоке розуміння Р.Вагнера, значення його музичних експериментів для утвердження нового рівня в динаміці розвитку європейської музичної культури. Водночас ці роботи несли на собі яскравий відбиток певного часу, а саме: дещо штучні наголоси на обов'язковості чітких світоглядних позицій композитора, заідеологізованість оцінок, свідоме протиставлення вагнерівської музики класичній традиції та низка критика особистого життя композитора, його оточення. Особливо окремими авторами експлуатовувався ніцшеанський мотив – дружба цих двох непересічних особистостей. Віддаючи належне всім попередникам, хто намагався працювати з таким “важким” матеріалом як творча спадщина Р.Вагнера, ми все ж вважаємо, що необхідні нові кроки щодо теоретичного осмислення його (досить вагомої) музикознавчої роботи. Ці кроки, безперечно, сприятимуть більш повноцінному використанню музики композитора в умовах розвитку сучасної української культури.

Спрямованість дисертаційного дослідження вимагає аналізу філософсько–естетичної спадщини А.Шопенгауера та Ф.Ніцше. Водночас, цей аналіз мав свою специфіку, а саме – на підґрунті загальнотеоретичних оцінок виокремити ті позиції зазначених авторів, які торкаються проблем музичної естетики чи особистості Ріхарда Вагнера. Щодо джерел загальнотеоретичної орієнтації, то дисертант спирався на роботи Кучевського В.Б., Нарського І.С., Неміровської Л.З., Новікова А.В., Одуєва С.Ф., Ястребова І.Б. та багатьох інших.

Естетико-музикознавча модифікація європейського ірраціоналізму має певні, на жаль вкрай обмежені, але все ж важливі джерелознавчі традиції. Так, у

¹ Коломийцов В.А. Кольцо Нибелунга. Трилогия Рихарда Вагнера. С–Пб., 1923.

² Див. Гозенпуд А.А. Рихард Вагнер и русская культура. Л., 1990. Друскин М.С. Рихард Вагнер. М.:1958. Иоффе И.К. Рихард Вагнер. Л., 1968, Кенигсберг А.К. Кольцо Нибелунга Вагнера. М.:1959, його ж Оперы Вагнера “Летучий голландец”, “Тангейзер”, “Лоэнгрин”. М.–Л., 1967. Левик Б.В. Рихард Вагнер. М.:1978 та ін.

1919 році видається збірка робіт А.Шопенгауера “Про сутність музики”¹, в межах якої самоцінне значення має передмова відомого музикознавця початку ХХ століття К.К. Ейгеса. Вважаючи Шопенгауера “одним із найбільших філософів взагалі і навряд чи не єдиного дотепер, який виклав справді сильні і глибокі думки про сутність музики”², К.К. Ейгес надав музично-естетичним поглядам Шопенгауера статус “філософії музики”. Даючи точну і правильну оцінку основним положенням, які стосуються метафізичної основи музики, все ж більше уваги автор передмови приділяє ролі і значенню музичної естетики Шопенгауера в цілому: “Принаймні, можна сказати, що не існує скільки-небудь глибокої течії в цій галузі (філософії музики – примітка Г. М.), що не виходила б з філософії Шопенгауера або, принаймні, не була б так чи інакше пов'язана з його ім'ям”³.

Вагомим внеском у подальше з'ясування місця й ролі поглядів А.Шопенгауера на долі європейської музичної культури ХІХ століття стало видання двотомного збірника перекладів “Музична естетика Німеччини ХІХ століття”⁴.

У розгорнутій передмові А.Михайлова відтворені етапи музичного розвитку Німеччини кінця ХVІІІ-ХІХ століть із поглибленим розкриттям саме естетичного підґрунтя відповідних процесів. Ім'я Артура Шопенгауера стоїть поруч з іменами Гегеля, Зольгера, Шеллінга, Краузе, проте згадування про музично–естетичні погляди філософа обмежується таким висловленням: “... у нього (Шопенгауера – Г. М.) всі мистецтва стоять по один бік, музика – по другий; музика – таке ж створіння самої волі, як і ідеї втіленої у світ і відбитої в інших мистецтвах”⁵. У стислій передмові даного видання, безпосередньо в розділі про Шопенгауера, автор дає аналіз музичної естетики філософа з позицій “принципової критики”, критикуючи як музично-теоретичні уявлення Шопенгауера (зокрема твердження, що “лад” всякої музики повинен бути

¹ Шопенгауер А. О сущности музыки. М.:1919.

² Так само, с.3.

³ Там само, с.9-10.

⁴ Див. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х тт., М.:1981-1982.

⁵ Там само, т.1, С.40.

чотириголосним, де гармонійні голоси позбавлені своєї логіки, басовий голос повинен рухатися по квартам або квінтах, а до складу акорду повинні входити лише звуки обертонів основного тону), так і його “метафізику музики”: “Він (Шопенгауер – Г. М.) лише виявив деякі з тих стабільних елементів світогляду, що зберігали свою значимість протягом довгого часу¹”.

Серед тих робіт, які заслуговують чи вимагають спеціального аналізу, виокремимо монографію Б.Биховського “Шопенгауер”, в якій він дає критичний аналіз філософської системи песимізму в онтологічному, етичному, естетичному, релігійному і футуристичному ракурсах. Даний аналіз, зроблений з позицій марксизму, який на думку автора є “антонімом” до шопенгауеріанства: “Повний антагонізм між соціалізмом і шопенгауеріанством цілком ясний, як соціалістам, так і шопенгауеріанцям²”. Показовим є те, що епіграфом до своєї праці автор взяв слова Шекспіра: “У всякого безумства є своя логіка”.

Розглядаючи естетичні погляди А.Шопенгауера в главі “Естетика самозабуття”, автор досить докладно зупиняється на понятті мистецтва і визначає його місце серед інших форм суспільної свідомості, і лише стисло переказує основні погляди філософа на музичне мистецтво, не досліджуючи і не визначаючи значення музики у всій світобудові цієї філософської системи. Водночас, варте уваги те, що у своїй праці Б. Биховський мимохіть згадує ім'я Ніцше, на погляди якого зробила значний вплив філософія А.Шопенгауера: “Вже в його ранній роботі “Народження трагедії із духу музики” (1882 р. видання) виразно виражено шопенгауерівський умонастрій³”.

Об’єктом спеціального теоретичного інтересу можуть бути проблеми ставлення, інтерпретації, введення в науковий ужиток робіт Шопенгауера та Ніцше в історії України кінця ХІХ - на початку ХХст. Певні спроби осмислити філософсько-естетичну сутність концепцій Шопенгауера та Ніцше робили

¹ Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х тт., М.:1981-1982, т.2, с.154.

² Быховский Б.Э. Шопенгауэр. М.:1975, с.183.

³ Там само, с.183.

київські професори М.Грот, А.Линниченко, Ф.Паульсен. Вони ж доклали значні зусилля для перекладів західноєвропейських авторів, серед яких і роботи А.Шопенгауера.¹

М.Грот, який протягом тривалого часу був професором Київського університету Святого Володимира, даючи докладний аналіз основних положень головної праці філософа, включає у своє дослідження і естетику А.Шопенгауера, яка є, на його думку, важливою і невід'ємною частиною усієї філософської системи. Торкаючись “музичного” питання, М. Грот обмежується лише констатацією факту, що музика відтворює саму волю: “... одне мистецтво навіть прямо уловлює і відтворює саму суть волі, незалежно від ідей або ступенів її об'єктивації, а саме музика, що, будучи безпосередньо “знімком самої волі”, сильніше усього діє на індивідуальну нашу волю²”. Процитоване висловлювання про музику – єдине на весь нарис – важко вважати дослідженням з даної проблематики. Це лише підтвердження намагання дослідника (М.Грота – Г.М.) підійти до теоретичного опрацювання складного матеріалу.

Серйозне вивчення впливу естетики Ф.Ніцше на творчість видатної української письменниці Ольги Кобилянської, пов'язане із ім'ям Л.Луціва.³ Проте видана ним наприкінці 20-х років робота є лише початком щодо з'ясування Ніцше мотивів (їх сприйняття або спростування) у творчості І.Франка, В.Стефаника, В.Вінниченка та інш.

Українська філософія і естетика протягом кількох десятиліть певною мірою звертається як до спадщини А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, Р.Вагнера, так і до значно більш широкого кола проблем, пов'язаних з ірраціоналізмом, його протилежністю—раціоналізмом – загальним рухом західноєвропейської теорії, в межах аналізу якого виникають “перехресні” ситуації: “Шопенгауер-Бергсон”, “Ніцше-Фрейд” та інш. Цю широку теоретичну площину охоплюють

¹ Див. Іванько И.В. Очерк развития эстетической мысли Украины. М.:1981, с.175-176.

² Грот Н.Н., Лопатин Л.А., Штейн В.К. Шопенгауэр. Очерки его жизни и учения. М.:1888, с.97.

³ Луців Л.О. Кобилянська І.Ф.Ніцше. Львів, 1928.

дослідження А.К. Бичко, І.В. Бичко, Ю.В. Кушакова, О.В. Левицького, Л.Т.Левчук, А.М. Лоя, В.В. Ляха, В.Г. Табачковського та інш.

Водночас, слід враховувати і той факт, що тема дисертації охоплює естетико-мистецтвознавчі, естетико-психологічні модифікації власне філософії ірраціоналізму. Отже, автору доводилося спиратися на підгрунття естетичної інтерпретації мистецтва, творчості, широкого кола питань взаємодії філософії і мистецтва, специфіки створення мистецького твору, його функціональної спрямованості та інш. Дослідження таких теоретиків, як С.Д. Безклубенко, М.М. Бровко, О.П. Воєводін, Д.Ю. Кучерюк, О.П. Лановенко, В.І. Панченко не лише зумовили методологічні засади дисертації, але й були використані в аргументації конкретних положень, зокрема, специфіка раціоналізму в контексті естетичної проблематики (О.П. Воєводін), обґрунтування терміну “метамистецтво” (Д.Ю. Кучерюк).

Певні теоретичні здобутки можна знайти і в роботах українських музикознавців останніх років. Відмітимо, зокрема, дослідження М.В. Русяєвої¹ та І.М. Юдкіна.² Хоча безпосередньо ці автори не торкаються проблем ірраціоналізму, проте використовують спадщину А.Шопенгауера та традиції німецької музичної культури, поза якими навряд чи можна об’єктивно оцінити логіку художнього розвитку музики ХХ століття, чи такий феномен як трагічне і специфіку його втілення засобами музики.

Слід зазначити, що українська естетика досить плідно вивчає проблеми художньої творчості, її морально-психологічного і психо-фізіологічного навантаження, а також специфіку творчого процесу в різних видах мистецтва, зокрема, в музиці. Певні теоретичні напрацювання, що заслуговують позитивної оцінки, можна систематизувати рухаючись від загальнотеоретичних моделей – Говорун Д.І., Левчук Л.Т., Мазепа В.І.³ – до з’ясування більш

¹ Див. Русяєва М.В. Поетика трагічного в музиці. Автор. Дисерт. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтв. К., 1999.

² Юдкін І.М. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст., К., 1994.

³ Див. Говорун Д.І. Творческое воображение и эстетические чувства. К., 1990, Левчук Л.Т. У творчій лабораторії митця. К., 1978, її ж: Естетичний потенціал художньої творчості // Естетика, К., 1997, Мазепа В.І. Художня творчість як пізнання, К., 1974.

конкретних питань естетико-психологічних особливостей творчого процесу – Живоглядова І.В., Княжук О.П., Кривда Н.Ю.¹

Особливої уваги заслуговують роботи Живоглядової І.В., яка мистецтвознавчим підґрунтям аналізу проблем художньої творчості обирає теоретичну спадщину Ріхарда Вагнера.²

При всій самобутності підходу до проблем творчості зазначеними авторами, є і спільні риси їх авторських позицій: наголос на творі творчо обдарованої особистості, виокремлення фактору новизни в процесі створення художніх цінностей, поліфункціональність художньої творчості та інш. Дослідники підкреслюють міжнауковий характер проблем художньої творчості, при з'ясуванні яких пересікаються, передусім, естетичні, психологічні і мистецтвознавчі підходи, а їх перетин досить специфічно осмислюється і застосовується (наприклад, в процесі виховання обдарованої дитини та формування митця) різними філософсько-естетичними школами, представники яких або наголошують на раціонально-прагматичному підході, або оперують позасвідомими символами й асоціаціями. Водночас, усі дослідники визнають значення зв'язку митця з певним філософсько-естетичним полем, матеріал якого насичує митця певною атмосферою духовних шукань свого часу і безпосередньо чи опосередковано відбивається в його творчості. Цей зріз зв'язку митця із філософією та естетикою найбільш послідовно в українській естетиці розкривають Лебединська І.В., Левицький О.В., Левчук Л.Т.³

Досить послідовно вивчаючи художню творчість окремі автори свідомо обирають інтегративний підхід, зокрема, активно використовуючи можливості естетико-мистецтвознавчого аналізу. Прикладом цього може бути з'ясування

¹ Див. Живоглядова І.В. Художня уява як засіб саморозвитку митця. // Етика, естетика і теорія культури. К., 1992. №36, Княжук О.П. Роль інтуїції в становленні художньо талановитою особи. // Талановита особистість: сім'я, школа, держава. К., 1994, ч.1, Кривда Н.Ю. Проблема самореалізації особистості митця в сучасній естетико-філософській думці // Етика, естетика і теорія культури. К., 1992, №36.

² Див. Живоглядова І.В. Проблема интеграции понятийного аппарата эстетики и психологии (На примере анализа продуктивного воображения). // Этика и эстетика. К., 1990, №33.

³ Див. Лелединская И.В. Сознательная и бессознательная как социокультурные детерминанты художественного воображения. // Этика и эстетика. К., 1990, №33, Левицький О.В., Мартин Хайдеггер О природе художественного творчества. // Талановита особистість: сім'я, школа, держава. К., 1994, ч.1. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. К., 1997.

естетичної природи уяви і трансформація теоретичних висновків на творчість Ріхарда Вагнера, уява якого “обумовила емоційний характер, естетичні погляди професійну майстерність і свідоглядні позиції” цієї непересічної особистості. Підкреслюючи романтичні витoki музики Р.Вагнер, І.В. Живоглядова обгрунтовує значення грецької міфології, драматургії Шекспіра, музичних образів Вебера, Моцарта, Бетховена на “діяльну, пристрасну, хворобливо-чутливу натуру Вагнера”. Дослідниця пише: “Образне мислення композитора відрізнялося грандіозністю, граничною емоційністю, космічною масштабністю художніх образів. Індивідуальні зрушення у формах роботи уяви Р.Вагнера визначалися всією сукупністю дійсності. Суспільно-політичні катастрофи переживалися композитором глибоко особистісно. Враження від оточуючої дійсності поступово накопичувалися в його свідомості вимагали їх художнього втілення. Яскравим і монументальним відгуком композитора була його оперна творчість.¹”

І.В. Живоглядова вважає, що характерні риси продуктивної уяви Вагнера це “міфологізація і гіперболізація.” Крім цього, авторка підкреслює, що “для Вагнера властивою рисою уяви було глибинне злиття поетичної й музичної образності з філософською ідеєю.” І.В. Живоглядова стверджує: “Композитор намагався з максимальною наочністю передати будь-яку розумову абстракцію, ідею, розкрити її внутрішній зміст, зробити такою, яку можна почути, доступною для інших, знайти адекватний чуттєвий образ.²”

Щодо позиції І.В. Живоглядової, то вона відбиває ту найтипівішу точку зору, яка в різних модифікаціях простежується у більшості авторів, що досліджують близькі до зазначеної проблеми питання, а саме – інтегративний підхід, вияв філософських витоків тематичної орієнтації митця та визначення специфічних ознак художньої виразності творчості.

Обсяг дисертації не дозволяє повністю реконструювати стан розробленості проблеми, виявити усі “за” і “проти” авторських позицій, відтворити теоретичні

¹ Живоглядова І.В. Проблемы интеграции понятийного аппарата эстетики и психологии. // Этика и эстетика. К., 1990, № 33, с. 91.

² Там само.

прорахунки і досягнення у вирішенні суміжних щодо музики і філософії ірраціоналізму проблем. Але і зроблений огляд відтворює, на нашу думку, реальний стан досліджуваної проблеми і ті “білі плями”, заповнення яких є актуальним для сучасної естетики.

Об’єкт дослідження – ірраціоналістична естетика ХІХ століття (А.Шопенгауер, Р.Вагнер, Ф.Ніцше).

Предмет дослідження – музика як метамистецтво в ірраціоналістичній естетиці ХІХ століття.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є обґрунтування специфічного статусу музики як виду мистецтва в ірраціоналістичній естетиці ХІХ століття.

Для здійснення цієї мети необхідно вирішити наступні завдання:

- Розглянути понятійний апарат ірраціоналістичної філософії, спираючись на який здійснюється естетико-мистецтвознавчий аналіз;
- Визначити роль мистецтва в естетиці Шопенгауера – невід’ємній частині ірраціоналістичної філософії;
- Виявити динаміку світоглядних позицій Вагнера в концепції Шопенгауера;
- Проаналізувати специфіку творчих взаємозв’язків Шопенгауера, Вагнера і Ніцше як шлях становлення панестетичної філософії Ніцше;
- Аргументувати значення музики як джерела онтологічних уявлень ніцшевської філософії.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Складність об’єкта дослідження – музика в контексті ірраціоналістичної естетики – зумовила звернення до філософських, мистецтвознавчих, психологічних джерел.

Методологічною основою дослідження став понятійно-категоріальний апарат як класичної, так і сучасної європейської філософської думки, що узагальнює розуміння людиною світу та корегує естетичне відношення людини до світу, яке знайшло свій прояв у сфері мистецтва, взагалі, і музики, зокрема. З класичного спадку найбільш значущим для роботи є фундаментальні здобутки

античної та німецької класичної філософії. У некласичній естетиці та філософії XIX століття особливе місце та роль музики осмислюється в концепціях, спрямованих на ірраціональне світорозуміння, панестетичний характер філософського мислення, особливе значення мистецтва в системі світобудови. Саме цей спектр наукових підходів створив основу дисертаційного дослідження.

Мета і завдання дисертаційного дослідження вимагали звернення до філософсько-культурологічних методів дослідження, а також системи структурних та історико-хронологічних форм узагальнення матеріалу.

Наукова новизна дослідження. Вперше в українській естетиці аналіз ірраціоналістичної філософії XIX століття трансформовано на історію і теорію музичного мистецтва, яке створює своєрідну “зону перетину” теоретичних інтересів А.Шопенгауера, Р.Вагнера та Ф.Ніцше.

Такий підхід у дисертаційному дослідженні знайшов своє відбиття у певних положеннях, які визначають наукову новизну:

- Показано, що ірраціоналізм XIX століття як реакція на кризу раціоналізму, призвів до зміни естетико-мистецтвознавчих тенденцій в європейській культурі XIX - початку XX століття і утворив нереалістичну тенденцію в сучасному мистецтві;
- Аргументовано, що виокремлення А.Шопенгауером проблем художньої обдарованості, геніальності та визначення ним їх моральної природи, дозволило обґрунтувати значення мистецтва як “знаряддя проти зла існування”;
- Визначено, що під впливом ідей А.Шопенгауера відбулася зміна парадигми у розумінні творчості Р.Вагнером: музика із засобу, що знаходився в служінні у драми, стає метою і набуває ознак провідної категорії в філософії мистецтва Р.Вагнера;
- Обґрунтовано, що музика може визначатися як метамистецтво в контексті загальнотеоретичних ідей панестетичної концепції Ф.Ніцше;
- Показано, що понятійно-категоріальний апарат ірраціоналістичної філософії XIX століття може плідно використовуватися в межах некласичної

естетики і мистецтвознавства (“воля”, “песимізм”, “становлення”, “діонісійське і аполонівське начало”, “естетизм” та інш.).

Практичне значення дослідження. Отримані результати мають інтегративний характер і можуть бути використані як в естетичній, культурологічній, так і мистецтвознавчій галузях науки. Матеріал дисертації може бути використаний у підготовці відповідних тем в курсах естетики, історії, філософії, історії та теорії культури. Значний мистецтвознавчий матеріал, пов’язаний із висвітленням життя і творчості Р.Вагнера, можна розглядати як підґрунтя у практичній діяльності виконавців музичних творів.

Апробація дослідження. Основні результати дослідження апробовані в педагогічній роботі автора на історико-теоретичному, композиторському та оркестровому факультетах Національної музичної академії України ім. П.Чайковського. Результати дослідження були викладені на науково–практичній конференції “Сучасне музичне мистецтво: проблеми наукової та виконавчої інтерпретації” (Київ, 1999), засіданні наукового Вагнерівського товариства (Київ, 1999), Міжнародній науково-практичній конференції “На межі тисячоліть: християнство як феномен культури” (Київ, 2000), а також апробовані та систематично використовувались під час створення цілісного художнього образу музичної вистави (оперної і балетної) в практичній диригентській діяльності автора дослідження.

Основні положення та висновки дисертації неодноразово обговорювались на засіданнях кафедри суспільних наук НМА України ім. П.Чайковського.

Структура роботи. Мета та завдання роботи обумовили її структуру, яка сприяла більш послідовному і логічному викладу матеріалу. Робота складається зі вступу, 2 розділів, кожний з яких ділиться на підрозділи, висновків та списку використаної літератури, який включає 194 позиції.

РОЗДІЛ І

Естетичні проблеми музики в контексті ірраціоналістичної концепції А.Шопенгауера та філософії мистецтва Р. Вагнера

1.1. Історичні передумови виникнення ірраціоналізму XIX століття

Становлення ірраціоналізму пов'язане передусім з ім'ям Артура Шопенгауера (1788-1860рр.), який творчо використав поняття ірраціоналізм (від лат. *irrationalis* – нерозумний, несвідомий) – термін, що позначає назву низки філософських концепцій і шкіл, які представляють собою своєрідну реакцію на раціоналізм і, насамперед, на його віру в безмежні можливості людського розуму. У загальному значенні ірраціоналістичні тенденції прослідковуються протягом всієї історії філософії: ірраціоналістичними за своїм змістом є практично всі релігійні і релігійно-філософські вчення. У вузькому значенні поняття “ірраціоналізм” охоплює ті течії у філософії, що протистоять раціоналізму Нового часу. Ці течії вбачають основу світорозуміння в чомусь недоступному розуму, іншої природи відносно нього, наслідком чого стає алогічним та ірраціональним характер самого буття. Ірраціоналізм із його запереченням або обмеженням надмірних домагань раціональних принципів відрізняється від агностицизму, що декларує принципову неможливість пізнання об'єктивного світу. У ірраціоналізмі об'єктивний світ доступний для пізнання, – точніше він доступний для осягнення вищим родом пізнання. Процес пізнання істини протікає не раціонально-логічним шляхом, а шляхом її розуміння, за допомогою позараціональних аспектів духовного життя людини: волі, почуття, інтуїції, безпосереднього споглядання, уяви, інстинкту, позасвідомого, містичного “освянення” та інших. Істина є не похідним елементом від системи знань, а найглибшою таємницею буття, найчастіше виступаючи онтологічним началом філософії ірраціоналістів. Прозріння істини, одномиттєве її схоплення, можливе в акті художньої творчості, тому мистецтво в ірраціональних філософських системах є однією з головних форм розуміння

світу. Європейський ірраціоналізм XIX століття став своєрідною реакцією на пониження раціоналізмом Нового часу ірраціональних форм розуміння істини і, насамперед, пониження ролі почуттєвого сприйняття, обмеженого лише частковим і випадковим знанням, на думку раціоналістів.

Слід звернути увагу на творчу долю самого А.Шопенгауера, на ставлення сучасників до його ідей. Адже саме це є, на наше глибоке переконання, найбільш показовим щодо поступового, але неухильного, входження ірраціоналістичних ідей у теоретичний ужиток XIX – на початку XX століття. Відомо, що тривалий час твори Шопенгауера – “Про зір і про кольори”, “Світ як воля та уявлення”, “Про волю в природі”, “Дві основні проблеми етики” та інші. – не привертали до себе уваги а ні фахівців, а ні широкої громадськості. Майже непомітною була тридцятирічна діяльність філософа. З певними позитивними зрушеннями пройшли лише останні десять років життя, період між 50-60-ми роками. У цей період перші промені слави торкнулися його: він був визнаний філософом століття, а вчення його – вченням, якому належить майбутнє. І важко було повірити, що книги, які стали відомими практично кожному, 60 років до того продавалися на папір, щоб принести хоч якусь користь видавцю. Надалі, після смерті А.Шопенгауера, наприкінці 60-х років XIX століття, інтерес до його творів і вчення зростає з небувалою силою і починає проявлятися не тільки на його батьківщині – Німеччині, – але й в інших країнах світу, зокрема, у Франції і Росії. Яскравим прикладом цього може служити лист Л.М. Толстого до А.А. Фета від 30 серпня 1830 року, в якому є такі рядки: “... чи знаєте, чим було для мене це літо? – безкінечне захоплення А.Шопенгауером і ряд духовних насолод, яких я ніколи не відчував. Я виписав усі його твори, і читав, і читаю (прочитав і Канта) і, мабуть, жоден студент у свій курс не учився так багато і настільки багато не дізнався, як я цим літом. Не знаю, чи зміню я колись думку, але зараз я упевнений, що Шопенгауер – геніальніший із людей.”¹

¹ Ватсон Э.А. Шопенгауэр, его жизнь и научная деятельность. С.-Пб., 1981, с.8.

За три дні до смерті А.Шопенгауер бачився востаннє з близькою йому людиною – Глиннером, який написав згодом біографію філософа. Мова йшла про смерть. Прощаючись, А.Шопенгауер сказав: “Нехай буде, що буде, принаймні, совість моя, як мислителя, чиста¹”. “Совість моя, як мислителя, чиста!”, – так могла сказати людина, яка виконала свій духовний обов’язок перед людством і, насамперед, перед самим собою, не тільки створила своєрідну яскраву філософську систему, а і стала засновником напрямку філософії, що виявився поворотним пунктом у переході людства до некласичної культури. Філософія песимізму вплинула і багато в чому визначила шляхи подальшого розвитку філософії і художньої культури людства в ХІХ – ХХ століттях.

А.Шопенгауеру належить така думка: “Яка філософія епохи, такий кожний раз і напрямок в інших науках, у мистецтвах і в житті. Не філософія визначається духом часу, а навпаки²”. Його філософія визначила характер мислення наступної епохи і послужила духовною основою та інтелектуальною базою для багатьох філософських течій і напрямків. На нашу думку, слід, передусім, відзначити той вплив, який після смерті, у подальші десятиліття, філософія А.Шопенгауера мала на європейську культуру. Аналіз цього впливу повинен бути об’єктом самостійного теоретичного розгляду. В контексті нашого дослідження хоча б побіжно торкнемося цієї проблеми. Так, наукові пошуки і надбання Шопенгауера дали поштовх розвитку філософським школам низки західноєвропейських країн, у тій чи іншій мірі вплинули, або визначили світогляд таких філософів як: Людвіг Вітгенштейн (1889-1951, Австрія), Гуго Дінглер (1881-1954, Німеччина), Ханц Файхінгер (1852-1933, Німеччина), Альберт Швейцер (1875-1965, Франція), Мигель де Унамуно (1864-1936, Іспанія) а також безпосередньо вплинули на франкфуртську філософську школу.

¹ Паульсен Ф. Шопенгауэр как человек, философ, учитель. К., 1907, с.3.

² Фрауенштедт Ю. Лучи света его философии. С.–Пб., 1896, с.47.

Ірраціональний процес пізнання за допомогою почуттів і переживань, що виникають одночасно в особливому екстатичному акті, знаходить найбільш яскраву форму прояву в процесі художньої творчості. Тому мистецтво стає однією з основних і головних форм розуміння істини. Звідси стає зрозумілим місце і роль мистецтва у філософській системі А.Шопенгауера, який вважав його не просто “світом у світі”, а вищим і найдовершенішим розвитком видимого світу предметів і явищ.

Естетика А.Шопенгауера, що продовжила панестетичний світогляд німецьких романтиків і проголосила культ творчості і генія, мала значний вплив на всю художню культуру другої половини XIX – початок XX століть і, насамперед, на модернізм як художньо-естетичну систему, що остаточно склалася до 20-х років XX століття й об'єднала в собі багато відносно самостійних художніх напрямків і течій, серед яких головними були абстракціонізм і авангардизм. Дані напрямки в мистецтві кінця XIX-XX століть накреслили на своїх скрижалях єдину заповідь, яка визначає головним у художній творчості позасвідоме й інтуїтивне, зібрали під своїми духовними прапорами, здавалося б, різнорідні на перший погляд художні течії, що проявилися практично у всіх видах мистецтва.

Світ – як об'єктивація сліпої, несвідомої волі – постає у свідомості художника кінця XIX і початку XX століття як жорстокий, абсурдний, безглуздий. Песимістичні, пантрагічні настрої, стан відчаю і безвихіді, які панували на межі століть, знайшли своє найбільш повне і глибоке відображення в філософії і естетиці А.Шопенгауера, що стали філософсько-світоглядним підґрунтям модернізму (від французького *moderne* – новітній, сучасний). На зміну раціональному принципу відображення реальної дійсності в художню творчість приходить ірраціональний принцип вираження внутрішнього світу особистості (а не суб'єкта) через її несвідомі прояви. Зміна художньо-світоглядних позицій спричинила відмову (часом у вкрай екстравагантній формі) від класичної традиції і художньо-естетичних норм мистецтва періоду раціоналізму і проявилася практично у всіх видах: втрата образності і

абсолютизація колористичності і форми в образотворчому мистецтві, відмова від звукової організованості (гармонія, мелодія, поліфонія), найчастіше – підміна звукової інтонації, як головної носительки музичної образності, звичайними шумовими ефектами в музичному мистецтві, відсутність художньої образності і осмисленості, де слово набуває якості звуко-колористического впливу в літературі, алогічність розгортання драматичної дії в театральному мистецтві і таке інше. На зміну логічно організованим раціональним засобам вираження (лінія, колір, слово, звук) приходять ірраціонально символічна система знаків, як найбільш адекватна і “повна” форма передачі внутрішнього, позасвідомого. Формою вираження даної іпостасі виступають нові художні засоби, до яких належать колаж, асоціативний монтаж, кольорові симфонії, інтуїтивно-імпровізаційна колективна сонористика, декламація та інші. Дані художні тенденції і філософсько-естетичні принципи модернізму як результат безпосереднього світоглядного впливу ірраціональної філософії А.Шопенгауера знайшли найбільш повну практичну реалізацію в художніх напрямках авангардизм і абстракціонізм.

Проголошення логіки сталих раціональних естетичних принципів і класичних художніх традицій як помилковий підхід до дійсності на шляху її безпосереднього сприйняття за допомогою ірраціонального, несвідомого, інтуїтивного освоєння явилось суттю філософсько-художнього маніфесту авангардизму (від французького *avantgarde* – передовий загін) – напрямку в художній культурі ХХ століття. Результатом цієї настанови став пошук нових шляхів впливу на емоціональну сферу людини, що виразилося в прагненні створити буквально фізично суттєву напруженість при взаємодії між “мертвою”, непереборною структурою твору та сприймаючим почуттям і свідомістю реципієнта (читача, слухача, глядача). Одним із засобів такого впливу стала техніка колажу (від французького *collage* – буквально наклеювання), де для посилення емоціонально-естетичного впливу використовувалося включення за допомогою монтажу у твір мистецтва

(образотворче, літературу, театр, кіно, живопис, музику) різностилевих об'єктів. Різні засоби впливу на внутрішній світ людини знайшли свій відбиток у різних течіях авангардизму – експресіонізмі, футуризмі, дадаїзмі, сюрреалізмі.

Принципова відмінність від раціональної класичності, що полягала не в зображенні дійсності, а у втіленні її суті через суб'єктивний відбиток життя, стала ідейно-художньою основою експресіонізму (від французького *expression* – вираження, промовистість) – течії художньої культури початку ХХ століття. Дійсність, світ виступають у свідомості художника як сила, ворожа природному “істству” людини, створюючи тим самим суб'єктивізм позиції.

В своїй суті, експресіонізм – це суб'єктивізм позиції, що виразився в загострено-контрастному баченні світу людиною, що волає в пустелі цивілізації ХХ століття. Це бачення реалізувалося в звертанні до безпосереднього почуття через підкреслену емоційність, що проявилось у всіх видах мистецтва:

- “драма лементу” з масштабністю “всесвітніх” конфліктів, уривчастість промови, пристрасність ліричного “Я”, різкість мовних ритмів були характерні для експресіоністської літератури;
- контрастність кольору, деформованість простору за рахунок зламаності ліній та деформованість картин дійсності за рахунок “зламу” свідомості окреслилися у образотворчому мистецтві і, насамперед, у графіці;
- атональність побудов, “злам” інтонації, украй нервова експресія були характерні для творчості композиторів-експресіоністів.

Тяжіння до абстрактності образів, абстрактної узагальненості дозволяють також причислити експресіонізм до іншого художнього напрямку модернізму – абстракціонізму.

Дисгармонія внутрішнього “Я” із зовнішнім світом, що виразилася в суб'єктивному баченні дійсності, стала ідейно-художньою основою футуризму (від латинського *futurum* – майбутнє) – течії в мистецтві першої третини ХХ століття. Недосконалість людини, що підтвердилась крахом раціональної ідеї, яка не принесла щастя ані людині, ані людству за рахунок загального розвитку розуму і науково-технічного прогресу була протиставлена технократична

тенденція – абсолютизація динаміки і сили, культу машини. Ця тенденція проявилася в запереченні гармонії як принципу мистецтва, використанні деформації як засобу зміни дійсності, у відмові від художніх цінностей традиційної культури і їхньої заміні “цінностями” сучасного індустріально-урбаністичного світу, що оточують людину ХХ століття. Зовнішньою формою прояву футуризму стала пристрась до маніфестів і різних епатажних дій. Суб'єктивне, ірраціональне бачення дійсності художником, який знаходиться за межами інтелектуального розуміння, проявилось в хаотичних, непередбачених комбінаціях площин, ліній, кольорів і форм. Хаотичні комбінації площин і ліній були узяті за основу течії кубофутуризму.

Ставка на ірраціональні, позасвідомі імпульси, що знаходять своє вираження у психічному автоматизмі дій і у випадкових непередбачених процесах поза межами визначеної форми була реалізована в дадаїзмі (від французького *da da* – конячка) – течія в літературі, образотворчому і театральному мистецтві ХХ століття. Ставши протиположною всьому устояному, раціонально обумовленому, ця течія визначила своєю метою в художній творчості боротьбу з усіма проявами раціонального, насамперед, змісту твору, а поготів – логіки границь між життям і мистецтвом, руйнації традиційних соціальних і естетических цінностей, усталених уявлень про мистецтво, його видів і жанрів.

Принципи впливу на підсвідомі імпульси і психічний автоматизм перейшли у “спадщину” і стали основою творчого методу сюрреалізму (від французького *surrealisme* – надреалізм), – течія в мистецтві ХХ століття, в яку влився в 20-х роках дадаїзм. Відсутність всякого контролю з боку розуму, мимовільна творчість художника, не обмежена будь-якими моральними застереженнями, лягли в основу художньої програми даної течії, головною метою якою було повне звільнення людського “Я” від “кайданів” усього раціонального – логіки, розуму, моралі, традиційної естетики і тому подібного. Виведення зі сфери несвідомого справжніх істин буття, що знаходяться по ту сторону людського, і відтворення їх у художньому творі є головним завданням

мистецтва, здійснити яке можливо лише за допомогою будь-якого найменшого несвідомого досвіду художника, що виявляється в галюцинаціях, сновидіннях, маренні, спогадах, містичних баченнях і тому подібному. Більш того для створення сюрреалістичного твору мистецтва необхідно руйнація раціональної реальності і відтворення ірраціональної атмосфери, за допомогою використання принципу зближення вкрай віддалених одна від одної реальностей і застосування прийомів алогічності, парадоксальності, несподіванки, з'єднання непокєднуваного.

Відмову від зображення форм реальної дійсності, передачу реальності в абстрагованому, безпредметному, нефігуральному виді через внутрішнє бачення художника приніс у художню культуру ХХ століття абстракціонізм (від латинського *abstractio* – відволікання, безпредметність). Назва даного напрямку говорить сама за себе: відвернутися, абстрагуватися, насамперед, від раціонально пізнаваної, реальної дійсності. Через це даний напрямок проявився в найбільш “реальних” видах мистецтва – образотворчих і, насамперед, у живопису. Відбиток дійсності як вічної, що об'єктивно існує, духовної сутності через передачу внутрішнього світу особистості на емоційно–позасвідомому рівні спричинило появу спонтанності творчості як художнього методу даного напрямку і дало імпульс розвитку абстракціонізму по двох напрямках: колористичному і просторовому.

Самодостатня цінність кольору, гармонізація колористичних сполучень із спробою виходу на рівень музичної узагальненості були властиві для першого напрямку і знайшли відображення в течіях експресіонізм і фовізм.

Неприйняття культурної традиції раціональної доби і рішуча відмова від узвичаєних естетичних установок були проголошені ідейно–художніми принципами фовізма (від фр. *fauves* – дикі) – течії в живопису початку ХХ століття. У даній течії реальність, втілена через природу і пейзаж, проявлялася не як об'єкт зображення або засіб художнього пізнання дійсності, а як можливість внутрішнього самовираження в створенні експресивно–яскравих колірних симфоній, де організацію всього художнього простору визначали

підвищена світлоносність і гармонізація напружено-експресивних колористичних композицій.

Створення нових типів художнього простору, спрямованого на руйнацію узвичаєних логічних форм та протиставлення їм конструктивно-функціональних геометричних абстракцій, створених шляхом сполучення прямих і ламаних ліній, різнопланових площин (у тому числі і кольорових), усіляких простих і складних геометричних конструкцій, було властиво напрямкам абстракціонізму, кубізму і суприматизму.

Принцип абстрагування від особистого сприйняття дійсності, що несе на собі відбиток раціонально-логічного, став наріжним каменем ідейно-художньої концепції кубізму (від фр. cube – куб) – художньої течії ХХ століття, яка знайшла найбільш яскравий прояв в образотворчому мистецтві.

Безособистісний характер передачі реальності, поза почуттями й оцінками суб'єкта ставав досяжним завдяки зображенню предмета з багатьох точок зору, що створює можливість проникнути усередину предмета і тим самим явити очищене знання про нього. Безособистісне, очищене розуміння внутрішньої сутності предмета досягалося шляхом відмови від атмосфери, світла, трьохмірності простору і створенню нових форм багатомірної перспективи, що дозволяло розчленувати об'єкт на множину геометричних елементів (трикутників, чотирикутників, півкіл і т.і.) та площин, нанизаних або зосереджених уздовж вертикальних, діагональних і горизонтальних вісей.

Відмова від раціонального сприйняття дійсності шляхом повного очищення від змістовних асоціацій була характерна для супрематизму (від лат. *supremus* – вищий) – течії в мистецтві ХХ століття. Найбільш очищеними від змістовних асоціацій виступають первинні геометричні елементи (квадрат, хрест, коло, прямокутник і ін.), які не тільки відповідають вищим символіко-містичним проявам космосу, але й у той же час, стають аналогічними стандартним машинним вузлам і деталям, що, у свою чергу, послужило ідейною основою розвитку конструктивізму – течії в мистецтві ХХ століття, яка висувала на перший план функціонально-практичну доцільність мистецтва.

Проведений нами аналіз впливу ідей Артура Шопенгауера на подальший розвиток європейської естетики і мистецтва, – а цей вплив відповідно продовжується й посьогодні, підсилюючись вже попередніми напрацюваннями, – висуває логічне запитання: а проти чого постала філософія ірраціоналізму? Який, так би мовити, спокійний та уповільнений процес розвитку філософії ірраціоналізм перервав?

Можна стверджувати, що ірраціоналізм ХІХ століття був своєрідною реакцією на, як здавалося частині тогочасних філософів, вичерпаність раціоналізму – пануючої системи поглядів протягом тривалого історичного періоду. Слід зазначити, що теоретичний інтерес до сутності раціоналізму, до його ролі в історії культури носить постійний характер. І навіть в умовах ХХ століття – століття досить активного розвитку ірраціоналістичного співставлення цей інтерес не зникає. Лише естетико-мистецтвознавчий аспект раціоналізму представлений сьогодні змістовними дослідженнями Воєводіна О.П., Гайдено П.С., Давидова Ю.В., Тіхомірова О.К., Яковлева Є.Г. та інш.

Спираючись на безперечні теоретичні здобутки щодо з'ясування раціоналістичного світоставлення, зробимо стислий аналіз деяких етапів розвитку раціоналізму, виокремлюючи його вплив на формування музичної культури.

Раціоналізм (від латинського *ratio* – розум, розумний) – філософський напрям, що визнає розум основою пізнання і поведінки людей. Раціональна традиція сягає старогрецької філософії, де ще фундатор елейської школи Парменід (приблизно 520-530 р.р. до н.е.) вбачав у розумі критерій істини, розрізняючи знання “по істині”, тобто те, що отримано за допомогою розуму, і “за здогадкою” – знання отримані почуттєвим сприйняттям. Слід зазначити, що раціональна традиція виразно спостережується і щодо найраніших спроб теоретичного аналізу музики. Як правило, у старогрецькій філософії вивчення музики пов'язується із ім'ям Піфагора. Не применшуючи роль Піфагора, підкреслимо водночас ті здобутки, які пов'язані із ім'ям учня Арістотеля

Арістоксена. Ми поділяємо думку відомого угорського музикознавця Денеша Золтаї, який вважає, що Арістоксену довелося долати певну обмеженість позиції Піфагора і завдяки цьому відкрити “специфічно музичне просторове уявлення, відкрити квазі-простір музики, що “перебуває у часі.” Цим він відкрив сутність музичного сприйняття: здійснюваної шляхом акустичної аперцепції діяльності за орієнтацією.” Важливо відмітити, що позицію щодо оцінки ролі поділяють такі відомі естетики як Воеводін О.П., Каган М.С., Шестаков В.П.¹

На думку Воеводіна О.П., “дослідження Арістоксена дали поштовх до наступних формально–теоретичних узагальнень у сфері музичного мистецтва і протиставленню теорії, як науки, безпосередній музичній практиці, чуттєвий за власною сутністю.”²

Зародившись у старогрецькій філософії, раціоналізм усталюється в цілісну систему поглядів у XVII-XVIII століттях, перетворившись в пануючу тенденцію філософії Нового часу. Середньовічній схоластиці була протиставлена ідея нескінченного причинного ланцюга, що пронизує весь світ і тим самим визначає весь природний світовий порядок. У цей час головне завдання раціоналізму полягало у пошуку іншого, крім почуттєвого досвіду, можливого джерела одержання істини. На думку раціоналістів, таким єдиним джерелом є розум. Базуючись на безумовній достовірності математичних принципів і положень, а також досягненнях природознавства, раціоналізм підтверджував, що знання, отримане внаслідок пізнавальної діяльності людини, є достовірним, загальним, необхідним, а не ймовірним або випадковим, отриманим внаслідок почуттєвого пізнання за допомогою відчуттів та уявлень. Розум виступає джерелом знання і стає головною і єдиною формою пізнання істини, що рекомендується як адекватний відбиток об'єктивної реальності

¹ Див. Золтаї Д. Этнос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.:1997, Воеводин А.П. Становление рационально-теоретических форм в структуре художественного сознания (опыт теоретико-генетической реконструкции). Луганск, 1996, Каган М.С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Л., 1972, Шестаков В.П. От эпоса к аффекту: история музыкальной эстетики от античности до VIII века. М.:1975.

² Воеводин А.П. Становление рационально–теоретических форм в структуре художественного сознания (опыт историко–генетической реконструкции). Луганск, 1996, с.132.

суб'єктом, що пізнає. Ці погляди були виражені у філософських системах Декарта, Спінози, Мольбранша і Лейбніца – видатних представників раціоналізму XVII-XVIII століть. Серед низки цих яскравих імен наголос слід зробити, передусім, на імені Рене Декарта (1596-1650pp.) – засновника раціоналізму.

Раціоналізм Декарта склався як наслідок спостережень над логічним характером математичного знання. Вважаючи істини математичного знання достовірними, Декарт відвів виняткову роль у процесі пізнання дедукції й інтуїції, завдяки яким розум може проникнути у всі сторони людського буття і світобудови і досягти повної достовірності, керуючись лише істинним методом. Раціональний метод, що включає в себе чотири основних положення: недопущення ніяких пропусків логічних ланок у дослідженні, перехід від відомого і доведеного до невідомого і недоведеного, розчленування кожної проблеми на складові, більш дрібні проблеми і допущення в якості істинних положень лише тих, що не викликають сумнівів у їхніх істинності, визначив магістральний шлях подальшого розвитку раціональної філософії, який полягає у постійному наближенні до істини шляхом пізнання усе нових і нових якостей предметів і явищ. Пізнання причинно-слідчих зв'язків стало основним методом наукового пізнання.

Епоха Просвітництва проголосила визначальну роль розуму не тільки в пізнанні (гносеологічний раціоналізм), але й у діяльності людей (етичний раціоналізм). Звернення до розуму, як єдиного джерела знання, призвело представників раціоналізму до бачення в ньому як основи пізнання об'єкта й об'єктивної реальності, так і умови його існування (онтологічний раціоналізм), що виявилось в появі “уроджених ідей” (Декарт), “припущень і задатків мислення” (Лейбніц), принципу “самодіяльного “Я” (Фіхте), “абсолютної ідеї” (Гегель) та інших субстанцій, незалежних від чуттєвості.

Німецька класична філософія періоду кінця XVIII - початку XIX століття, яка послідовно виявляла раціоналістичні принципи німецького класичного ідеалізму, постає вершиною розвитку раціоналістичного світогляду і являє

собою одне з вищих досягнень філософської думки людської культури. Найбільшими її представниками є Кант, Фіхте, Шеллінг і Гегель.

Нове слово в раціоналістичному вченні було сказано у філософії Канта, згідно з якою достовірне знання є синтез операцій розуму і чуттєвості, процес пізнання проходить шлях від почуттєвих відчуттів через здоровий глузд до розуму. Фіхте і Гегель посилили раціональні елементи теорії пізнання Канта, намагаючись розкрити діалектику пізнання від відчуттів до вищих форм діяльності розуму. Гносеологічний раціоналізм в обох був тісно пов'язаний з онтологічним. Розумність буття, в основі якого лежить розумне начало, у Фіхте знайшло вираження у принципі “самодіяльного “Я”. У філософії Гегеля природа, об'єктивна реальність існують лише як “інобуття”, тобто інша форма прояву розуму, що виступає в якості абсолютної ідеї.

Інший підхід був властивий представникам німецької класичної філософії і у трактуванні категорії “істина”. У догегелевський період розуміння істини характеризувалося як раз і назавжди дане знання. Звідси з'являлися постійні спроби відшукати абсолютний критерій істини або в абсолютній очевидності відчуттів, або в розумі. Узгодження мислення з його апіорними формами – є розуміння істини по Канту. В філософії Фіхте в розуміння категорії “істина” були привнесені діалектичні ідеї. Гегель першим зрозумів істину як діалектичний процес розвитку знання і визначив її такою, що розгортається у системі суджень, понять, теорій, тобто істина, по Гегелю, виявилася похідним елементом від системи знань. Таким чином, у своєму раціоналізмі Гегель висловив безмежну віру в могутність розуму і спроможність людини досягнути об'єктивні закони дійсності шляхом наукового пізнання.

Наука, як найважливіший елемент духовної культури, будучи вищою формою людських знань, зайняла провідне місце в епоху раціоналізму – період царства розуму. Наукове знання, як система знань, що розвиваються, виражала сутність у точних поняттях, істинність яких перевіряється і доводиться практикою. Епоха наукового пізнання прийшла на зміну середньовічного релігійного авторитету з абсолютизацією примату релігійних догм і вслякого

приниження розуму. Наукове пізнання світу як вища форма відбиття дійсності докорінно відрізняється від релігійного проникнення в сутність за допомогою віри – сліпої переконаності поза всяким логічним поясненням або доказом. Як і наукове, художнє пізнання є також формою відбиття дійсності, що виражає сутність не в поняттях і категоріях, а за допомогою художніх образів.

Естетика класицизму знаходиться під значним впливом філософії раціоналізму. Фундатор даного філософського напрямку Рене Декарт своїм раціональним методом зробив визначальний вплив на формування естетичної доктрини. Німецька класична естетика, спираючись на ідеалістичні передумови, шукала джерела художньої творчості в “царстві духу”, що знайшло відображення в “доцільній діяльності без цілі” у Канта, “трі” у Шеллінга, прояві “абсолютного духа” у Гегеля.

Виявленням раціональних філософських поглядів того періоду в естетиці став Класицизм (від латинського “classicus” – буквально “приналежний до першого класу римських громадян”; у переносному значенні – “зразковий”) – художній напрямок і відповідна йому естетична теорія, що виникли наприкінці XVI століття, розквіт яких припадає на XVII століття, а занепад – на початок XIX століття. Вперше в історії людської культури завдяки силі всеаналізуючого розуму естетична теорія була створена раніше художньої практики і диктувала їй свої закони.

Теоретики класицизму (Буало, Вінкельман та інші) в естетичній концепції спиралися на раціоналізм Декарта з культом розуму, культом розуміння сутності дедуктивним шляхом, уявленням про світ як про складну багатопланову, але цілісну систему, обґрунтовану єдиним принципом. З цих раціональних витоків, що розглядають природу як логічно організовану і творчо облагороджену розумом систему, а естетичну насолоду, як процес розуміння істини, тотожну красі і виведену автором у своєму творі, класицизм визначив сутність мистецтва в ідеалізованому відтворенні природи і дійсності за допомогою відбиття окремих їх складових у відповідних жанрах – “високих” і “низьких”. Об'єктивно властива світу краса, яка визначена теорією

класицизму як розумне, ясне, логічне і полягає в симетрії, пропорції, гармонії, повинна бути відтворена в мистецтві в досконалому виді за допомогою художніх законів і норм. Найбільш довершене естетичне відбиття дійсності, “наслідування природи” було знайдено класицистами в мистецтві античності, через що одним з головних завдань цього напрямку стало осмислення і відродження художніх ідеалів античності. Найкращим засобом досягти художньої досконалості було визначено наслідування зразкам класичного мистецтва. Наслідування античній класиці дало назву цьому художньому напрямку.

Перетворення класицизму в незаперечну доктрину, дотримування якої повинно бути беззаперечним й обов'язковим, відбувається в XVII столітті і є результатом соціально-політичних процесів становлення абсолютистської держави, що регламентувала всі сфери життєдіяльності. Першим документом, що офіційно стверджував доктрину класицизму, став документ Французької академії про трагікомедію. У цьому нормативному акті, по суті, бюрократичному циркулярі, були канонізовані естетичні правила Буало про три єдності в драмі: єдності місця, часу і дії. Одночасно з запровадженням класицизму в літературі та театрі, відбувається завоювання цією доктриною сфери пластичних мистецтв – архітектури, живопису і скульптури, класичні правила для яких формулюються у Французькій академії живопису і скульптури. Основний принцип класицизму – переваження в мистецтві інтелектуальної сфери над емоційною – призвів до створення нормативної художньої системи, яка, у свою чергу, в певній мірі сприяла оволодінню фаховою майстерністю, але, в значно більшій мірі регламентуючи творчість, обмежувала індивідуальність художника.

Крах просвітницької мрії про настання царства розуму, що відбувся після буржуазної революції, робить ясною і очевидною ілюзорність класичного ідеалу. Історичну роль повалення естетики раціоналізму виконала естетика романтизму, що отримала остаточну перемогу над класицизмом як художнім

напрямок і естетичною теорією наприкінці 20-х - початку 30-х років XIX століття у Франції.

Романтизм як ідейний і художній напрямок першої половини XIX століття, знайшов свій відбиток у всіх областях духовної культури – літературі, музиці, образотворчому мистецтві, філософії, естетиці, філології, історичних науках, соціології а також в багатьох галузях природознавства. Романтизм, що виник на рубежі XVIII-XIX ст.ст. у Німеччині і Франції, досягає свого розквіту в першу третину XIX століття – період значних соціально-політичних потрясінь, які прокотилися по всій Європі хвилею буржуазних революцій і національно-визвольних рухів.

Романтики на відміну від суворих класичних норм висувають нові ідеали, головними з яких є творчість як нескінчений процес, а також становлення, цілісність і універсальність. Цілісність збирає воедино мистецтво, науку, філософію і релігію, прообраз чого романтики знаходять у давньогрецькій міфології. На відміну від класицизму романтики по-новому поглянули на античну культуру, відвернувшись від Риму, такого привабливого для класицистів. Обравши тільки Елладу, романтики шукали в давньогрецькій культурі не стійке незмінно-нормативне, а хаос, який творить життя, активізує життєві сили, що в свій час знайшло своє яскраве відображення в філософії Ніцше. Теорія романтичного елінізму розвивали Ф.Шеллінг та молодий Ф. Шлегель, який звернув увагу на орфічну Грецію. Універсальність вбирає в себе всі ідеали минулої культури, і тим самим розуміє поєднання різних видів мистецтв. Неможливість зведення мов різних мистецтв одна до одної супроводжується у романтиків прагненням до їх поєднання і створення універсального синтетичного художнього твору, реалізованого згодом у творчості Вагнера.

Романтизм став своєрідною формою художньої і філософської критики раціонального світогляду. Світ розглядається романтиками не як сукупність незмінних речей і готових форм згідно філософії раціоналізму, а як процес нескінченного становлення, суттю якого є творча духовна діяльність

символічного втілення внутрішнього в зовнішньому, єдиним виразом якого є художня діяльність. Мистецтво відображає потаємну сутність світу й водночас є її самим довершеним втіленням, виступаючи, як вища реальність відносно емпіричної дійсності. Лише художник реалізує в акті творчості всі можливості людської душі, у свою чергу кожна людина адекватно розкривається тільки як художник. Природа, за переконаннями романтиків, є несвідомим художнім твором духу.

Тлумачення мистецтва метафізичною першоосновою світу, визначає своєрідність філософських позицій романтизму і його місце в загальному розвитку філософії кінця XVIII - початку XIX століть.

Ранній німецький романтизм пов'язаний із Йенським гуртком (1798-1801р.р.). Діяльність Йенського гуртка німецьких романтиків мала найбільше значення для філософського самовизначення романтизму, як у Німеччині, так і в інших країнах. Праці братів Шлегелів, Новаліса зіграли значну роль у становленні романтизму, але основою теорії філософської естетики цього напрямку стала натурфілософія Шеллінга.

Фрідріх Шеллінг (1775-1854 р.р.), представник німецької класичної школи є автором філософської концепції, що відбиває етапи еволюційного росту його власного мислення, виділені в періоди натурфілософії, “трансцендентального ідеалізму”, “філософії тотожності” та “філософії відвертості”. Натурфілософія молодого Шеллінга розглядає весь світ, природу і людину, як вічну творчість, проголошуючи тим самим справжній культ нескінченного в житті, філософії і мистецтві. За Шеллінгом пішли молоді біологи, фізики, геологи, які підхопили основні погляди шеллінгівської натурфілософії і запровадили їх у спеціальні розділи науки. Ідея пізнання сутності філософським або художнім генієм була викладена в період трансцендентального ідеалізму в курсі лекцій з філософії і мистецтва та лягла в основу панестетизації німецького романтизму, який вбачав у мистецтві вищу форму пізнання. У “філософії тотожності” ірраціональний момент все частіше включається Шеллінгом як рівноправний елемент в самий хід теоретичного міркування. У цей період “природа” і “Я”,

об'єктивне і суб'єктивне, те, що зображується і той, що зображує, позасвідоме і свідоме зрівнюються в складі людського знання і ця їхня рівноправність закріплюється філософом у тезі про споконвічну тотожність свідомої і позасвідомої діяльності. І якщо у всіх попередніх періодах філософії Шеллінга всеж-таки переважало раціональне начало, то у позитивній філософії органом вищого пізнання проголошується інтелектуальна інтуїція, а істину Шеллінг намагається знайти по ту сторону розуму, в особливому досвіді, недоступному ніякому раціональному пізнанню.

Йенські романтики та Ф.Шеллінг знищують межу між філософією і мистецтвом. Інтуїтивний зміст, а не розумове поняття – ось адекватна форма філософії, суттю якої є спонтанне вираження цілісного переживання дійсності. Саме в цьому вони протиставляють себе всій традиції раціоналістичної філософії XVII-XVIII століть і виступають попередниками А.Шопенгауера, Ніцше, пізнішої “філософії життя” і екзистенціалізму – філософій, що започаткували собою новий етап людської культури – етап ірраціоналізму XIX-XX століть. Таким чином, появу ірраціоналістичної некласичної культури XIX століття було підготовлено кризою раціональної класичної культури, що знайшло найпереконливіші втілення у романтизмі та філософії Шеллінга.

Складні процеси історико-філософського руху досить специфічно відбивалися в естетиці й мистецтвознавстві. Як цілком слушно зауважує Воеводін О.П., в надрах філософських процесів виокремлювалися і поступово набували самодостатності естетика, теорія мистецтва, художня критика: “Цей процес займає досить тривалий часовий період – починаючи з античності до XIX століття включно¹”. А похідним від цього поступового виокремлення естетико-художніх процесів, самодостатності художньої творчості був інтерес до таких складних психо-фізіологічних станів людини як натхнення, інтуїтивне опанування істиною, позасвідомі процеси. У контексті цього інтересу межі раціоналізму були вже завузкими.

¹ Воеводін А.П. Становление рационально-теоретических форм в структуре художественного сознания (опыт историко-генетической реконструкции). Луганск, 1996, с.140.

1.2. Естетико-мистецтвознавча модифікація наріжних понять шопенгауерівської філософії: воля, песимізм

Аналіз історичних передумов становлення ірраціоналізму, передусім в тих його вимірах, які запроваджував А.Шопенгауер, показав, що філософія Шопенгауера принципово відрізнялася від всієї класичної філософії післякантивського періоду, яку можна позначити як філософію натуралістичного пантеїзму. Суть її міститься в наступному: світ є пряма і безпосередня реалізація Божества; абсолютний принцип буття є невід'ємним від речей в яких він втілюється, так як він тільки в них отримує дійсність; сам по собі цей принцип є безумовна тотожність найпротибічних начал і сил, а саме тому вони в ньому містяться тільки в можливості, тільки в зародку і дійсної реальності ще не отримують. Абсолютний принцип є тільки зародок, тільки можливість всього, але дійсність і життя він отримує тільки в кінцевих формах. Розкриваючи свої потенції, він стає природою у всій різноманітності її елементів, сил і законів, стає органічним життям у всій нескінченності її проявів і, нарешті, він стає людиною і тільки в ній він усвідомлює і пізнає себе – тільки таким чином він є вільним духом, що оволодіває собою. Цей абсолютний принцип у великих представників німецького ідеалізму носить різноманітні назви: абсолютне “Я” Фіхте, абсолютна тотожність Шеллінга, або “абсолютна ідея” Гегеля. Але по суті своїй, усі ці філософські системи об'єднують одна загальна думка: кінцева різноманітність світу, його форм і процесів є єдина реальність абсолютного; Бог існує тільки під виглядом світу, тобто життя світу в суті своїй є життя божественне.

Із такого погляду неминує впливає світоглядний оптимізм німецьких ідеалістів на відміну від песимізму А.Шопенгауера, де буття представлено як темна та ірраціональна сила, що не може бути пізнана, що тече у всіх створіннях, приймаючи нечисленні форми, сама з собою ворогуюча і себе пожираюча, кожен мить вбираюча в себе всю безкінечність страждань

нескінченної множини істот; сила, яка все створене руйнує, щоб зараз же відродити його в не менш примарному і миттєвому вигляді.

Відмінність ірраціоналістичної філософії А.Шопенгауера від філософських систем представників німецької класичної філософії і передусім гегелівської філософії полягає у відмові від таких головних постулатів, як панлогізм, теорія розвитку, причинно-наслідкові взаєзв'язки і докази.

Взявши за першооснову всього існуючого темну, сліпу, некеровану свідомістю волю, А. Шопенгауер створив принципово нову – волюнтаристичну філософію, де воля виступає як центральна категорія. Некерований свідомістю, непізнаваний раціональним шляхом дане онтологічне начало дало ірраціоналістичну тенденцію усій філософській системі, що дало підстави вважати А.Шопенгауера засновником європейського ірраціоналізму ХІХ століття.

Як відомо, наріжні положення філософської системи А.Шопенгауера викладені в його праці “Світ як воля та уявлення”. Інші твори є або доповненням, або уточненням основної філософської праці.

Головною рушійною силою у творчості А.Шопенгауера стало прагнення суперечити всьому загальноновизнаному, що і склало його істотну рису як письменника і мислителя. Все життя його душевною потребою було висловлювати презирство до всього, що користувалося загальною повагою: чи буде це гегелівська філософія, чи ньютонівське вчення про кольори, церковна ортодоксальність чи матеріалізм, романтизм чи тяжіння до середньовіччя. Опозиція і протиріччя – його стихія. Нехай інші будуть упевнені у своїй правоті, спираючись на загальноновизнані істини, він, навпаки, знаходить цю впевненість у спростуванні їх. Скоріше всього він вважав би самого себе гідним презирства, якби спіймав би себе на тому, що думає, почуває або судить як усі.

Основні положення і філософські роздуми “Світу як волі та уявлення” викладені в чотирьох книгах. “Світ є моє уявлення” – такі перші слова й основна думка цього твору. “Світ є моє уявлення” – ось істина, яка має силу

стосовно всієї живої і усвідомлюючої сутності¹”. З цього постулату випливає, що людина, як суб’єкт, не знає ні сонця, ні землі, ні свого тіла, – людина знає тільки свої уявлення сонця, землі, тіла і т.д., що і є для неї єдино доступні предмети досвіду. Але, тому що уявлення людини, тобто лише її є чисто суб’єктивні, тобто це лише мої становища, то для того, щоб вони перетворилися в об’єктивні речі, потрібно припустити, що людський суб’єкт, людські засади, що пізнають, для яких усе існує тільки як їх уявлення, особливою пізнавальною дією розуму перетворили кожне своє уявлення в об’єкт. Таким чином, весь світ вміщується тільки в голові людини і є твором її думки, яка створює його за законом достатньої підстави (взятого у Лейбніця) із переробки її уявлень. З цієї точки зору вся дійсність, як людина її знає з досвіду, тобто вся сукупність явищ досвіду є, начебто якийсь привид. Інакше кажучи, весь світ є змістом книги, що ми зevamo своїм розумом. “Тільки внаслідок переходу розуму від дії до причини виникає світ, розгорнутий як споглядання в просторі і мінливий за формою²”.

Але якщо весь світ є тільки уявлення людини, то невже він існує реально сам по собі? Відповідь на це питання дано в другій книзі. Суть його заключається в тому, що, якщо в зовнішньому досвіді світ є тільки явище розуму людини в її уявленні, то у внутрішньому досвіді, за допомогою безпосередньої самосвідомості, людина відкриває істинну сутність світу. Вона корениться в самому світі і почуває себе в ньому індивідуумом. Назва цього індивідуума – воля. Воля не є ззовні виникле уявлення, ми відчуваємо її безпосередньо у своїх внутрішніх становищах. Коли відчуваємо голод – хочемо їсти, спрагу – хочемо пити, відчуваємо інтерес до чого-небудь, тобто хочемо думати, коли любимо, тобто хочемо володіти, та інше. Всі наші задоволення і страждання, усі наші почуття, хвилювання і пристрасті суть лише стан нашої волі, задоволеної або незадоволеної, яка до чогось прагне або відвертається. “Воля – є те слово, що є розгадкою нашого дійсного існування. Саме тіло наше,

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.3.

² Там само, с.14.

як уявлення, є лише виступаюча у спогляданні воля, воля, що перейшла в уявлення, або об'єктивований акт волі¹". У основі всіх явищ і речей, усіх тіл, тварин і людини, лежить воля як істинна сутність світу.

Воля у всьому світі єдина, по природі своєї несвідома, сліпа, безцільна. Вона – в усьому і скрізь та сама – є чисте прагнення до життя, тобто саме життя. "Воля є те, що ми колись називали силою, але не воля є одна із сил, а всяка сила є воля²". Воля – як кантівська річ у собі – вільна, незмінна, безосновна. Як тільки вона перейшла в явище, зробилася тілом, вона вже підпорядкована закону підстави, де через кантівські апріорні форми – час, простір, категорії розуму – стає невільною; низка причин або основ, якими вона необхідно визначається на вищих щаблях свого розвитку, особливо в людині, називається "мотивами". Множинність волі, обумовлена простором і часом, а також причинністю, виявляється лише при переході волі в явище, в об'єкт, у світ, тобто в наше уявлення, тому що час і причинність суть тільки форми уявлення.

Але як же пояснити, що воля в явищах світу завжди об'єктивується або індивідуалізується одноманітно, що ті самі або подібні речі, ті самі або подібні один одному організми, рослини, тварини зникають, знищуються і знову з'являються, і від чого існує незліченна кількість форм об'єктивації єдиної волі? Відповідь на ці питання дає третя книга, суть якої складається в тому, що воля об'єктивується, тобто перетворюється у світ, у дійсність, по відомим і незмінним законам або типам, виливається у відомі постійні форми або властивості. Ці загальні форми волі, її властивості або первісні сили – першозразки її об'єктивації – А.Шопенгауер називає ідеями й ототожнює з "ідеями Платона". Ці ж "ідеї Платона", на думку А.Шопенгауера, подібні і з "речами в собі" Канта, що він припускав за межами мінливих явищ. "Ці два великі, темних парадокси найбільших філософів Заходу, хоча і не тотожні, але дуже близько родинні і відрізняються тільки по визначеннях³".

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.121.

² Там само, с.135.

³ Там само, с.204.

Ідеї є прояв об'єктивації волі. Пізнання цих ідей у дійсності, пізнання самої сутності індивідуалізованої волі можливо лише для індивідуума з особливим актом геніального прозріння або інтуїції за межі світу явищ, причому пізнаючи ідею, він уже перестає бути обмеженим індивідуумом. Ідеї не підпорядковані закону підстави, отже не підпорядковані і закону звичайного індивідуального пізнання. Пізнаючи їх, людина стає “чистим суб'єктом, що пізнає”, а пізнання – чистим пізнанням.

Спочатку воля несвідома, нерозумна, сліпа, але на шляху своєї реалізації у світ, користуючись всіма способами найкращого і найбільш повного прояву своєї життєвості, вона створює із себе пізнання. Тому пізнання довго існує лише як знаряддя волі, як досягнення нею її найбільш складних несвідомих цілей життя. Але настає момент, коли пізнання переростає волю, і “раптово виривається зі служіння волі”. “Суб'єкт перестає бути тільки індивідуальним і стає чистим, безвладним¹”. Таким чином, суб'єкт починає розуміти саму сутність волі, якій служив, і її закони – ідеї.

Принципова відміна трактування категорії волі А.Шопенгауером полягала в тому, що вона виступала сліпою, несвідомою, діючою без мети силою, яка не підвладна пізнанню розумом, тобто ірраціональною за своєю природою. По А.Шопенгауеру, воля є продовженням кантовської “речі в собі” на різноманітних щаблях її об'єктивації. Фактично, в філософії А.Шопенгауера, категорія волі, наділена іраціоналістичними рисами, вперше формується в самостійний напрям. Більш того, світова воля була поставлена філософом в підвалини світобудови, виступивши в якості онтологічного начала шопенгаурівської філософії. Затвердження волі вищим принципом буття, надало право називати вчення А.Шопенгауера волюнтаристичним. Волюнтаризм як теорія вперше сформувався також в філософському вченні А.Шопенгауера. В майбутньому цей термін став визначати філософські течії, що протиставляють вольове начало об'єктивним законам природи та оголошують волю вищим принципом буття.

¹ Шопенгауер А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.214.

На думку А.Шопенгауера, воля, що лежить в основі всіх явищ, – єдина в собі, – розвивається в своїх проявах (об’єктиваціях) в цілому ряді ідей. У всій природі, за виключенням тваринного світу, вона виявляється лише несвідомо, як сліпе спонукання, несвідомий пошук та прагнення. Її прояви приводяться в рух причинами в неорганічному світі та подразненням в рослинному світі. Ця сама по собі сліпа та некерована свідомістю воля, лише у тварини з появленням нервової системи і мозку розпалюється як світло, що осяює шлях, і лише тоді в мозку, в інтелекті з’являється їй світ як дещо об’єктивне, тобто те що уявляється.

Слід зазначити, що й досьогодні точаться суперечки серед фахівців з історії філософії з приводу оцінки ідей Шопенгауера, щодо адекватної змістові їх інтерпретації. Показового у цьому плані є позиція І.С. Нарського, автора досить популярних досліджень із західноєвропейської філософії XIX та XX століть. Так, І.С. Нарський вважає, що “післягегелевський ідеалізм” став настільки консервативним, що виникла необхідність “зміни самого терміну “ідеалізм”: відхрещуючись від такого визначення своїх поглядів, ідеалісти почали додавати його тільки до відверто спірітуалістичним різновидам даного світогляду¹”. Саме у цей період і визначається досить чітко ірраціоналізм. Проте він, на глибоке переконання І.С. Нарського, мав характер “удаваної альтернативи²”.

Спираючись на сприйняття ірраціоналізму як “удаваної альтернативності” ідеалізму, І.С. Нарський оцінює позицію А.Шопенгауера: “Шопенгауер зовсім заплутався у питанні про те, яке онтологічне відношення між свідомістю людей, їх тілами й волею. Він то збивався на психофізичний паралелізм, називаючи його навіть “тотожністю волі і тіла” в дусі імманентів, то робить електичну поступку вульгарному матеріалізму³”. Суперечливість Шопенгауера простежується і далі, пропонуючи, на думку І.С. Нарського по декілька поєднань суміжних ідей вже відомих в історії філософії.

¹ Нарський І.С. Западноевропейская философия XIX века. М.:1976, с.528.

² Там само.

³ Там само, с.536.

Таким чином, воля, що не є продуктом пізнання, а являє собою дещо первісне, самостійно народжує пізнання для задоволення своїх потреб. Оскільки воля піднялася до пізнання, її прояви приводяться в рух новим видом причин, а саме, мотивами, тобто уявленнями. Ці уявлення, які приводять волю в рух, у тварин бувають лише показового роду, у людини до показових приєднується другий клас уявлень, що дають їй велику перевагу над тваринами, це уявлення абстрактні, тобто поняття. У тварин на протязі всього життя все пізнання підвладне волі; тварина пізнає лише для задоволення своїх життєвих потреб (харчування та розмноження). У пересічних людей, які є “ринковим товаром природи”, пізнання не йде вище того, що необхідно для цілей волі. Воля грає роль господаря, а інтелект (пізнання) – роль слуги, як цього можна було очікувати, маючи на увазі первісну природу волі та похідну інтелекту. І лише у високих, благородних умів, у геніїв, має місце така перевага пізнання над хотінням (бажанням) та його цілями, що воно не підкоряється волі, а взагалі звільнюється від неї і розглядає речі цілком об’єктивно, без всілякої особистої зацікавленості. Причому, розглядаються не стільки окремі предмети (індивідууми) та їх відношення, що зводяться в кінці кінців до відношень волі, а загальні ідеї (в розумінні Платона) та споглядаючий суб’єкт. При такому роді споглядання геній перестає усвідомлювати самого себе, свою індивідуальність і стає чистим суб’єктом пізнання.

Задоволення від естетичного споглядання звільнює людину від постійних мук волі та її ніколи не затихаючих бажань. Але це зрікання є лише тимчасовим звільненням від кайданів хотіння. Діюча в природі та в людському житті воля, не залишає ні одне створіння надовго в спокої. Суттєво те, що воля – є воля жити, а так як життя є нерозривне із стражданням, то і воля, наскільки швидко вона зміцниться в будь-якій формі, не вільна від страждання. Навіть смерть не може звільнити її від страждання; тому що смерть руйнує тільки індивідуума, а це тільки швидкоплинне проявлення волі, але не те, що в ньому проявляється, тобто не саму волю. Воля не є руйнівною і тому самогубство не дає того, що обіцяє. Волею жити визначене вічне життя, а разом з ним, звісно, визначене

вічне життя і наслідкам її спрямувань – стражданням. Страждання неминуче, щастя ілюзорно, звідси теза про “мужнє сприйняття страждання”. (Саме з цього духовного зерна з’явилася толстовське “непротиріччя злу насильством”). Страждання коріниться в самій “волі до життя”, точніше, в її постійній незадоволеності, звідси очевидна відсутність сенсу життя, так як в ньому ніколи не досягти задоволення. Тому А.Шопенгауер напротивагу Лейбніцу, який вважав цей світ “найкращим із світів”, називав існуючий світ – “найгіршим з можливих”, а своє вчення – “песимізмом”.

Перші спроби людини осмислити світ цілісно неминуче призводять до появи універсально-оціночних характеристик. Сутність цих характеристик проявляється в системі уявлень про світ з точки зору відношення до існуючих чекань від майбутнього. Це відношення могло бути або позитивним, або негативним. Перше виражається поняттям оптимізм (від латинського – найкращий), друге – поняттям песимізм (від латинського – найгірший). Обидві тенденції, що характеризують світ із морально-естетичних позицій, паралельно існували протягом всієї історії людства, по черзі будучи панівними або переважаючими в тому чи іншому ступені в різні історичні епохи.

Песимістична тенденція може бути висловлена формулою: “Страждання є закон всього існуючого”. Ранні форми песимізму пов’язані з переживанням факту смерті (натуралістичний песимізм). Більш пізній, глибокий песимізм пов’язаний частіше усього з негативною оцінкою соціального устрою і соціального буття людини (соціальний песимізм). Суть його висловлюється формулою: “Краще померти, чим жити”.

Шопенгауерівський песимізм XIX століття був підготовлений усією песимістичною історичною тенденцією людства. У стародавній Греції песимістичні погляди висловлювали Софокл, Евріпід, Аристотель. Платон у своїй “Апології” обґрунтовує славнозвісне песимістичне положення, що небуття, як сон без сновидінь, краще буття. Психологічною платформою песимізму древніх римлян, так само як і греків, стала надмірна любов до життя і неможливість одержання ще більших насолод, що і призводило їх до осуду

життя, аж до її повного заперечення. Іншою базою песимізму, вже більш філософською, ніж психологічною, стало презирство до життя, що найбільше яскраво проявилось в поезії Лукреція. Показово, що на початку III століття до н.е. існувала школа песимізму, відкрита одним із найбільш відомих філософів киренейської школи Гегезієм і об'єднувала найрізноманітніші докази проти життя, а також прояви любові до смерті. У той же час, філософські симптоми песимізму були рідкісними в стародавньому світі; завзята віра, що панувала у стародавньому світі, в земне щастя і переважаюча любов до життя породжували оптимістичне відчуття, результатом чого стало пануюче оптимістичне світосприймання. Християнська релігія з її похмурими догматами, духом суворості, нестатків і аскетизму, спрямованого на всіляке обмеження земного життя аж до його повного умерщвлення, стала благодатним ґрунтом для песимізму. Знецінювання людського життя в доктрині спокуси визначило верховенство песимістичного світогляду середніх віків.

Песимізм А.Шопенгауера став реакцією на історичний оптимізм просвітителів і раціоналізм, у цілому так само оптимістичний за своєю суттю. Для песимізма Шопенгауера характерно недіалектичне протиставлення страждань і щастя, де сума страждань перевищує суму задоволень. Страждання є результатом активності, що не припиняється, сліпої безцільно діючої волі, яка лежить в основі світобудови. Світ виступає як результат діяльності невблаганної волі. Припинення страждання можливо з припиненням волі за допомогою її заперечення або умертвлення. Подолання страждання, а разом з ним песимістичного світогляду, можливо лише зі знищенням волі, через безвольність, що рівнозначно зникненню буття – небуттю.

Таким чином, протягом всієї історії людства песимістичні тенденції існували і виявлялися паралельно з оптимістичними, але ніколи до філософії А.Шопенгауера вони не являли собою систематичної доктрини життя у вигляді стрункого вчення, що заперечувало буття. Песимізм в інтерпретації А.Шопенгауера вперше був модифікований у контексті світоглядної системи.

Поняття “воля” і “песимізм” знайшли досить своєрідну трансформацію в сферу естетики і мистецтвознавства при вивченні Шопенгауером проблеми художньої обдарованості, зокрема, геніальності.

Слід зазначити, що проблема художньої обдарованості, талановитості, геніальності ніколи в історії естетики не належали до актуальних. Можна, звичайно, знайти певні спроби аналізу цієї проблеми в теоретичній спадщині Леонардо да Вінчі, Нікола Буало, Дені Дідро. Найбільш поглиблено проблему художньої геніальності накреслив І.Кант, позиція якого бала відома А.Шопенгауеру.

Їх точка зору зближує і внутрішній зв'язок аналізу геніальності в контексті мистецтва і специфіки підходу до рівнів творчих можливостей особистості. Визначаючи мистецтво, І.Кант спирався на специфіку пізнання та на обов'язковість певних естетичних засад. Він писав: “Мистецтво відрізняється від природи як діяння від діяльності або дій взагалі, а продукт або результат мистецтва відрізняється від предмета природи як твір від дії.

Мистецтвом треба було б назвати тільки творення через свободу, тобто через свавілля, яке вибирає як основу своєї діяльності розум¹”. Аналізуючи позицію І.Канта, відомий український естетик Л.Т. Левчук звертає увагу, передусім на кантівське протиставлення мистецтва і ремесла. Вона пише: “Порівнюючи людську діяльність з мистецтвом, Кант чітко розмежував практичну і теоретичну діяльність, вміння і знання. Людина, яка добре працює за зразками, за шаблонами, нездатна створювати витончене мистецтво. І.Кант вважає, що мистецтво відрізняється від ремесла саме тому, що перше (витончене мистецтво) приємне саме по собі, це гра, позбавлена доцільності, а ремесло – це справа, яка сама по собі неприємна і приваблює лише результатом – заробітком²”.

Досить глибоке тлумачення позиції А.Шопенгауера щодо проблеми генія дав відомий на межі XIX і XX століть дослідник теорії Шопенгауера Е.Каро,

¹ Кант И. Сочинения в 6-ти тт., т.5, М.:1964, с.318.

² Левчук Л.Т. Естетичний потенціал художньої творчості. // Естетика. К., 1997, с.369.

книга якого “Песимізм у ХІХ столітті” є філософським, етико-естетичним дослідженням проблеми песимізму в країнах Європи ХІХ століття, де “Шопенгауер залишається безперечно главою школи...¹”. Базуючись на історичному досвіді людства, автор праці показує новизну шопенгауерівського песимізму “... по тій систематичній і ученій формі, яку він прийняв у наші дні; але за всіх часів були песимісти; песимізм є сучасним для людства...²”. Саме в контексті проблеми песимізму заторкуються естетичні питання. Через призму песимістичного світогляду мистецтво розглядається як засіб і спосіб проти “зла існування”. Музичне мистецтво, зокрема, розглядається автором не в плані дослідження його ролі і значення в шопенгауерівській системі, а як засіб вираження песимістичних настроїв (у чому важко погодитися з автором книги). Підтвердженням даної думки може служити таке – єдине на все дослідження – речення про музику: “Єдине мистецтво, що, очевидно, зберегло достатню життєвість і деяку плідотворність, це – музика, і вона в тому окремому напрямку, в якому вона проявляється, намагається стати вираженням песимістичного настрою, як це показують таємні, майже містичні зв'язки, що з'єднують Р.Вагнера і музику майбутнього зі школою А.Шопенгауера³”.

Ці ідеї, як предмет чистого пізнання безвільного суб'єкта, складають предмет споглядання генія в мистецтві. “Теніальність є ніщо інше, як сама довершена об'єктивність, тобто об'єктивний напрямок духу¹”. У ній чистий суб'єкт, який пізнає і звільнився від служіння волі, споглядає її об'єктивну природу і форму і відтворює їх у різноманітних творах мистецтв. Тут вже об'єкт – не суб'єктивне уявлення, втілене у форму закону підстави, а дійсний чистий об'єкт своєї сутності, тобто воля з її законами й ідеями. Об'єктивуючи різноманітні щаблі волі, всі мистецтва, в тій чи іншій мірі, схоплюють і виражають основне протиріччя волі, яка вічно прямує до життя і ніколи не досягає повного задоволення, тому що природа волі є безцільне сліпе прагнення. Це пізнання основного протиріччя і самороздвоєння волі, що хоче

¹ Каро Е. Пессимизм в ХІХ веке. М.:1893, с.94.

² Там само, с.1.

³ Там само, с.300.

жити і задовольнитися і ніколи не задовольняється, це самопізнання волі на вищій точці її об'єктивації – людині – є її начало, її спокут та її заспокоєння.

Розгляд спокути і заспокоєння волі складає зміст четвертої книги “Світ як воля та уявлення”, суть якої складається в тому, що переконавшись цілком, що світ є тільки моє уявлення, пізнавши істинну сутність світу як волю і таємницю її буття в ідеях і розкривши, нарешті, через цей останній акт чистого пізнання, основне протиріччя волі життя, суб'єкт знаходить вихід і розраду лише в тому, що вбачає можливість спокути волі від життя, заспокоєння волі, шляхом її заперечення або умиртвлення. Прийшовши до цього висновку, Шопенгауер не нав'язує його як практичне керівництво в житті, а бачить у ньому лише кінцевий результат філософії, що, на його думку, має лише теоретичну задачу, а не практичну. Філософія, на думку А.Шопенгауера, повинна триматися чистого розгляду і дослідження, а не розпорядження; спрямовувати діяння людини або створювати його характер – домогання, від яких філософія при зрілому розумінні повинна відмовитися. “Чеснотам не навчаються, як і генію²”. Тому останню частину праці, в сенсі неминучості факту морального переродження людини на вищій стадії чистого пізнання, по праву вважають етичною.

У чому ж складається переродження людини? У спокуті волі! Переконавшись, що воля є сліпе, нестримне прагнення до життя, що вона по самій своїй сутності є страждання, і що всяке задоволення, всяка радість є лише тимчасове задоволення або припинення волі, страждання, тобто чисто негативні стани, переконавшись у цьому людина неминуче повинна ставити собі завдання укоротити цілком свою волю до життя, приборкати й умиртвить її, і тоді людина досягне того єдиного доступного йому щастя, що складається в безвольному, пасивному спогляданні життя, волі, ідей. Але це досягається не самогубством, що є даремним божевільним вчинком, тому що воно – лише припиняє окреме явище волі, а не вбиває саму волю. Убивство індивідуума є знищення одного тільки приватного виявлення єдиної волі, і воно не

¹ Там само, с.223.

² Шопенгауер А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.329.

перешкоджає їй знову виявитися і проявитися в новому індивідуумі. Самогубець доказує цим актом, що його воля тільки хоче іншого буття, а не здійсненого небуття; іншими словами, воля в ньому прямує до об'ємів нового привиду самозадоволення. Єдиний розумний вихід – не самогубство, а заперечення волі до життя через поховання її живою шляхом аскетизму. За здійсненим скасуванням волі для всіх тих, хто ще наповнений волею до життя, і тих, у кого воля повернулася назад і заперечує сама себе, залишається одне Ніщо. І весь цей світ із його “заходами і чумацькими шляхами” є абсолютне Ніщо. “Немає волі: немає уявлення, немає світу¹” – така остання думка, що вінчає основну працю Артура Шопенгауера.

Естетика А.Шопенгауера є логічним продовженням його філософії і витікає із гносеологічного принципу пізнання чистим суб'єктом ідей, множина яких і складає видимий світ. Первісно і об'єктивно воля безсвідома і нерозумна, але на путі своєї реалізації в світ досягнення своїх цілей вона народжує із себе пізнання. В процесі пізнання об'єктивна воля в суб'єкті трансформується в індивідуальну волю, залишаючись при цьому знаряддям волі для досягнення її ж особистих цілей.

Але настає мить, коли пізнання переростає в волю і індивідуальна воля виривається із служіння об'єктивній волі, при цьому суб'єкт стає безвольним, тобто чистим суб'єктом, починаючи прозрівати саму суть волі і насамперед її ідеї. Це пізнання чистого безвольного суб'єкта ідей і є предметом споглядання генія в мистецтві.

Погляди А.Шопенгауера в питанні генія і геніальності принципово відрізнялися від поглядів представників німецької класичної філософії, передусім, Ф.Шеллінга. За Шеллінгом геній – посланник божий, – або посередник між Богом і людьми. На противагу Шеллінгу, Шопенгауер вважає, що геній – це людина, в якій міститься величезний надлишок інтелекту, необхідний для споглядання загального буття і потреб волі.

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.503.

Механізм виникнення геніальності полягає в такому: свідомість тварини цілком імманентна. Звичайна людина бачить окремі предмети, але не бачить світу. Рушійною силою геніальності є величезний надлишок інтелекту, що дозволяє звільнитися від волі, якої він повинний служити по природі. Взагалі, геніальність є ніщо інше, як “найдоксопаліша об’єктивність”, розуміючи як об’єктивний напрямок духу, протилежний суб’єктивному, зверненому на власну особистість, тобто на волю. Сутність геніальності полягає в спроможності ставитися спогдально до всього, “губитися” у спогляданні і пізнанні, що спочатку призначалися для послуг волі. Відвертаючись від такого служіння волі, геній цілком залишає поза увагою свої інтереси, бажання, і залишаючись на якийсь час цілком поза своєю особистістю, стає чистим суб’єктом, що пізнає, “ясним світовим оком”. Підтримання такого стану необхідно для сприйняття сутності світу і найбільше яскраво реалізовано в художній творчості, результатом якої є твір мистецтва, одне, що дозволяє “закріпити думкою тривкою те, що коливається в явищі хибкому¹”.

Геніальність – чиста об’єктивність, з якою речі уявляються в спогляданні. Споглядання – основний і найзмістовніший вид пізнання. Якщо в Шеллінга геній – це посланник божий або посередник між Богом і людьми, то в А.Шопенгауера геній – людина, що чинить те ж саме в області споглядання, тобто те, що люди звичайні роблять в області волі. Сутність генія полягає в повноті і силі споглядання платонічних ідей. Він бачить найважливіше в розумінні сутності речей, через що часто забуває власні інтереси.

Велич генія в тому, що для нього творчість і чисте мислення є не засобом до досягнення особистого блага, а метою самою по собі. Геній піклується не про себе і свої власні інтереси, а переслідує якусь об’єктивну мету. Велич генія підтверджує плід його праці – твір, що є результатом надлишку інтелекту, вільного від послуг волі, і виникаючого лише винятково в силу внутрішньої потреби. Він не служить ні для яких корисних цілей і тому не є корисною річчю. Бути некорисним – відзначна, характерна риса і музичного твору, і

¹ Фрауенштедт Ю. Лучи света его философии. С.-Пб., 1896, с.218.

картини, і філософської праці, і вірша. Всі інші людські творіння служать для зберігання, або для полегшення існування; творіння генія існують заради самих себе, тому їх, по праву, можна вважати “чистим прибутком буття”.

Таке об'єктивне відношення генія до світу є чимось ненормальним. Найближче прояв цієї ненормальності варто вважати спроможність до простого споглядання, що найбільш виразно проступає, переважно, у малярів і скульпторів. Оскільки в них відстань між моментом споглядання і реалізацією в художньому творі незначна, то це і справді може служити самою простою і зрозумілою формою вираження геніальності. Між генієм і божевільним існує подібність, яка полягає в тому, що обидва живуть у цілком іншому світі, чим інші люди.

Геній по-своєму служить інтересам людства, і тому не може і не повинен служити йому так, як це робить більшість людей, адже він відрізняється від звичайної людини, що є “фабричним товаром природи”. Проста людина не спроможна до тривалого спостереження, далекого від її особистих інтересів, і яке по суті своїй є спогляданням. Вона звертає свою увагу переважно на речі, що мають безпосереднє відношення до її волі. Предметом спостереження геніальної людини, пізнавальна сила якої, завдяки своїй перевазі, звільняється на якийсь час від послуг волі, є саме життя; метою спостереження є прагнення проникнути в ідею кожної речі, а не пізнати відношення цієї речі до інших речей. “У той час, як звичайній людині його пізнавальна спроможність служить ліхтарем, що освітлює його шлях, геніальному вона служить сонцем, що освітлює світ¹”. І якщо середня людина цілком занурена в буття, то геній навпаки постійно перебуває в пізнанні. Оскільки пізнання речей безболісне, а буття жахливе, то цим можна пояснити, чому життя звичайних людей носить на собі відбиток тупої, важкої і нудної серйозності, в той час як життя генія осяяне світлою радістю, яка, не дивлячись на те, що страждання генія сильніше, чим звичайних людей, часто просвічується на його чолі подібно сонцю. Чим же

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.225.

відрізняється геній від таланта? Талант є спроможність до дискурсивного пізнання; обдарований ним мислить живіше і правильніше за інших. Геній, навпаки, є спроможність до інтуїтивного пізнання, і, обдарований ним, бачить цілком інший світ, ніж бачать всі інші. Тому геній із своїми прагненнями і результатами своєї діяльності завжди знаходиться в протиріччі і боротьбі з століттям. Талант подібний стрільцю, що влучає в ціль, недосяжну для інших; геній подібний стрільцю, що влучає в ціль, яку інші не можуть навіть розрізнити.

Живе геній в постійному напруженому стані; на його долю випадають і особлива насолода, і особливе страждання. Його прокляття складається в тому, що в той час, кому він здається великим, йому здаються незначними і жалюгідними. Геній значну частину свого життя живе самотньо тому, що між ним і більшістю немає площин для зближення, у більшості переважає бажання, у нього ж – пізнання. Радощі звичайних людей – не є його радощі. Люди навколо нього – лише моральні істоти, що мають між собою корисливі відношення; він же є чистий інтелект, що належить усьому людству. Уявлення про інших людей геній змушений придушувати в собі в продовженні всього життя, точно так само як і звичайні люди змушені берегти про себе своє уявлення. Тому життя генія, що не знаходить рівних собі, подібна життю у пустелі або на безлюдному острові, “населеному тільки мавпами і папугами”. При цьому його вічно дражнить обман – прийняти здалеку мавпу за людину. І лише внутрішні насолоди можуть служити розрадою для генія в цьому житті, приходячись для нього безпосередніми вигодами. Геній повинний вважати себе щасливим, якщо він урятований від дрібних турбот життя і має достатньо дозвілля для творчості і міркування. Нагородою за страждання, збільшені ясністю свідомості, і пустельну самоту є насолода всім прекрасним, розрада, принесена мистецтвом, ентузіазм художника, що змушує забувати всі тяготи життя – усе те, у чому полягає перевага генія перед іншими.

Геніальність можлива за певних умов: натхнення неможливо, коли якісь негаразди чи страждання переслідують індивіда. Лише з подоланням

негативних емоцій наступає час свободи, і тільки тоді геній “скидає” з себе утилітарні проблеми і перетворюється в суб'єкта чистого споглядання.

Але перед чистим спогляданням воля ставить постійні перешкоди, які можна розподілити на турботи і пристрасті. Турбота є бажання уникнути дійсне страждання, пристрасть – гонитва за уявленою насолодою. Турбота і пристрасть цілком придушують вільну діяльність, інтелект. Хоча турботи і пристрасті частково взаємовиключають одна одну, тому що турботи охороняють нас від пристрастей і, навпаки, пристрасті охороняють нас від турбот, усе ж при їхній наявності неможливо натхнення.

Одним із багатьох людей, яких А.Шопенгауер вважав геніальними, був Гете: “Ніхто, звісно не мав стільки непрямих переваг геніальності, як Гете¹”. Проте насолода генія не в славі і не в тих місцевих атрибутах, що її супроводжують: визнання, повага й особистий добробут; а насамперед у процесі творчості, тобто в тому, у чому набувається сама слава. “Хто з талантом породжений для таланта, той знайде в ньому краще буття”, – говорить Гете. “Геніальність уже сама по собі є нагорода²”, – вторує йому А.Шопенгауер.

А.Шопенгауер поважав і схилявся перед великим поетом настільки, наскільки це було можливо для цієї людини. Підтвердженням тому може служити часте цитування поета філософом у своїх творах. Найбільш показово в цьому відношенні те, що епіграфом до основної праці своєї філософії – “Світ як воля та уявлення” – він узяв висловлювання Гете: “Чи все ж не досягнуто буде, нарешті, природа?”. Такому шануванню сприяло не тільки особисте знайомство і тривалі бесіди між всесвітньо відомим поетом і починаючим філософом, але й безпосередня спільна робота над трактатом “Про кольори та фарби” взимку 1813-1814 р.р., під час якої поет надав у розпорядження молодому дослідникові усі свої оптичні прилади і особисто допомагав йому у підготовці і проведенні складних дослідів. У свою чергу, поет-натураліст

¹ Фрауенштедт Ю. Лучи света его философии. С.-Пб., 1896, с.266.

² Шопенгауер А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.1.

зблизився з молодою людиною настільки, наскільки це дозволяла сорокалітня різниця між ними, більш того він пророкував молодому філософу велике майбутнє і одним із перших, і чи не єдиним, привселюдно в пресі висловив схвальні відгуки на тільки що видану друком “Світ як воля та уявлення”.

Але не тільки особисте знайомство, визнання геніальності з боку одного, уподобання з боку іншого і спільна робота зближували художника і філософа, а насамперед спільність поглядів на місце і положення мистецтва в їхніх світоглядних системах. Якщо пізнання світу є процес споглядання чистим, безвільним суб'єктом ідей у мистецтві, то мистецтво в даному випадку виступає як специфічна форма пізнання. Мистецтво посідає чільне місце в філософській спадщині А.Шопенгауера, тому розуміння специфічної ролі музики в естетичних поглядах теоретика вимагає з'ясування його загальних мистецтвознавчих позицій.

1.3. Музика – суть онтологічного начала в ірраціоналістичному волюнтаризмі А.Шопенгауера

А.Шопенгауер, приєднуючись до позиції Шеллінга, Гете, романтиків, відводив мистецтву особливу роль та визначав йому важливе місце у власній системі світобудови. Якщо весь світ є уявлення, то мистецтво є уявлення уявлень, тобто фактично світ в світі. Новий світ – світ мистецтва – є вищим і найдосконалішим розвитком усього баченого світу і дає нам те ж саме, тільки більш свідомо і цілеспрямовано, тому його можна назвати “кольором життя”. “Якщо весь світ як уявлення – лише видимість волі, то мистецтво є уявлення цієї видимості, camera obscura, яка показує предмети чистіше, дозволяючи краще їх споглядати в сукупності,¹” – зауважує А.Шопенгауер.

Метою всякого мистецтва є передача сприйнятої ідеї, яка за допомогою духа художника, з'являється йому очищеною від усього стороннього й ізольованого, завдяки чому стає доступною усім, хто має більш слабку

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.324.

сприйнятливості і позбавлений продуктивності. Об'єктом мистецтва є ідея в платонівському сенсі, а не щось інше: окрема річ – об'єкт буденного сприйняття, чи поняття – об'єкт розумового мислення і науки.

Варто відрізнити поняття від ідеї. Поняття абстрактне, дискурсивне, визначене лише у своїх межах: що ж до ідеї, то вона цілком споглядальна. “Ідея є єдність, за допомогою викриття нашого розуму знову відновлена з множини,¹” – вважає теоретик. Оскільки ідея – щось споглядальне, а отже невичерпне в найближчих визначеннях, то і передача ідеї можлива тільки шляхом споглядання, яке і є єдиним шляхом для мистецтва.

Специфічним наслідком споглядання є художній твір, завдяки якому нам зрозуміліші ідеї всього існуючого. Те, що ми знаходимо в картині або в поетичному творі, вбачаємо в будь-якому творі мистецтва, знаходиться поза межами якогось відношення до нашої волі, і, саме по собі, воно існує тільки для пізнання. Художній твір є результатом діяльності генія, що пізнав тільки ідею, а не дійсність, і передав її у своєму творі. Передав такою, якою вона існує. Водночас, він виділив її з дійсності й відкинув усі випадковості, що заважають. Тому, художник дає нам можливість поглянути на світ його очима і, таким чином, через твір мистецтва полегшує нам пізнання ідеї. Радість від такого пізнання приносить насолоду, що і називається естетичною.

Мистецтво – творіння генія, яке повторює сприйняте чистим спогляданням вічної ідеї, відрізняється від науки, яка, наслідуючи постійний і беззмістовний потік заснов і наслідків, ніколи не досягає кінцевої мети. Наукове пізнання можна уявити безкінечною, що горизонтально “біжить лінією”; пізнання в мистецтві – вертикальною лінією, що перетинає першу в будь-якому даному пункті. Незважаючи на те, що наука і мистецтво займаються тим, що існує вічно, вони різняться за змістом: зміст мистецтва – ідея, зміст науки – поняття. І наскільки поняття корисно для життя, наскільки воно необхідно і благотворно для науки, настільки для мистецтва воно безплідно.

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.284.

Наука, мистецтво і філософія тісно взаємозалежні, але, водночас, наука відрізняється від філософії тим, що займається спостереженням речей, відповідно до їхніх взаємовідносин за підставами і наслідками, філософія ж залишає цей шлях, і, вирвавшись із постійного і “невгамовного потоку” науки, піднімається до спокійного і непорушного стану, висловлюючи те, що світ є, а не розглядаючи тільки явища, у яких відбивається сутність світу.

Об'єктом філософії також як і мистецтва, є ідея в розумінні Платона – як об'єкт істинного знання, лише через пізнання якого можна досягнути істинну сутність світу; тому філософію можна по праву віднести до мистецтва. Різниця лише в тому, що мистецтво пізнає ідею інтуїтивно, а філософія – абстрактно. Пізнаючи ідею, намагаючись досягнути істинну сутність речей, життя і буття, мистецтво і філософія взаємно доповнюють один одного. Навіть якби філософія досягла коли-небудь вищої досконалості в розумінні світу, їй були б необхідні інші види мистецтва, як коментар до самої філософії, і навпаки: філософія могла б служити коментарем до інших мистецтв із боку розуму, як абстрактне вираження змісту всіх мистецтв, а, отже, і сутності світу. Філософія і мистецтво містять у собі скарби найглибшої мудрості. У мистецтві мудрість міститься в схованому стані і може бути зрозуміла, завдяки результату діяльності генія – художньому творові, а також у міру спроможності і розвитку того, хто сприймає цей твір. У цьому зв'язку, до художнього твору варто ставитися з необхідною шанною і глибокою повагою і поводитися “як в присутності короля”.

У мистецтві кожний розуміє рівно стільки, скільки в ньому самому є щонебудь цінне. Те ж саме стосується і філософії, яка сподобається не багатьом і більшості буде не до снаги, тому що вона визначає і пропонує суворі і важко здійсненні вимоги не тільки тому, хто створює філософські твори, але і тим, хто ними користується. Тому коло поширення філософії набагато вужче і тісніше, чим коло поширення мистецтва.

Свої погляди на філософію А.Шюпенгауер висловлював протягом усього свого життя. І якщо в одному із своїх юнацьких листів (скоріше літературно-

поетичному), ще до виникнення задуму створення “Світу як волі та уявлення”, філософія порівнюється з альпійською вершиною, до якої веде лише крута стежина, що пролягає по каменях і тернах, і чим вище людина піднімається, тим стає безлюдніше, тому йти по цій стежині може тільки людина цілком безстрашна, що володіє здоровою головою, не схильна до запаморочення, тому що часто доводиться пробиратися над прірвою. Світ, на який він дивиться згори, уявляється йому гладким і рівним, пустелі і болота зникають, нерівності згладжуються, резонанси не доносяться до нього, він оточений чистим повітрям і сонячним світлом, тим часом як у ніг його розстеляється глибока імла; то пізніше юнацька метафоричність змінюється більш точним науковим визначенням зрілого мислителя, який вважав, що філософія повторює все буття світу абстрактно, загально і ясно. Надалі ці думки увінчуються глибоким висновком мудреця: “Вона (філософія – Г. М.) керує думкою; остання ж панує над світом. Звідси випливає, що філософія, по суті, є найбільш могутня матеріальна сила, хоча і дуже повільно діюча¹”.

Таким чином, на думку мислителя, філософія дивиться на все існуюче із самої загальної точки зору і має об'єктом своїм лише загальне, те, що залишається тотожним у частковому, завдяки чому вона переконує нас у тому, що за всіх часів було, є і буде одне і те ж, на відміну від історії, що показує нам щось нове, існуюче в кожний даний час. (Звідси різниця між філософами, що бажають осягнути, і істориками, що бажають лише перерахувати). Філософія повинна триматися лише чистого споглядання, тому справа філософа – споглядати життя в цілому її обсязі, метою філософа є розуміння основних засад життя, які проявляються навіть у звичайних справах. Філософія не церква, не релігія – а лише невеличкий доступний куточок у світі, де істина, повсюдно невидима і всюди переслідувана, повинна бути вільною від всякого гноблення і тиску і пізнаваною через чисте споглядання.

В житті А.Шопенгауер по-різному ставився до різних видів мистецтв: звертав особливу увагу на пластику і архітектуру старовинного світу. До

¹ Фрауенштедт Ю. Лучи света его философии. С.-Пб., 1896, с.47.

живопису не дивлячись на те, що ним був написаний цінний трактат “Про кольори та фарби”, він відчував менший потяг. В своїй естетиці філософ всі мистецтва класифікував на корисні та витончені. “Мати всіх корисних мистецтв – злидні, витончених – надмірність. Батько перших – розум, останніх – геній¹”.

В основу шопенгауєрівської класифікації, був покладений принцип зображення різними видами мистецтв ідей, що проявляються в різноманітних щаблях об’єктивації волі. За даною класифікацією нижчий ступінь займає зодчество, після нього йдуть “прекрасне садівництво” і “ландшафтний живопис”; наступний ступінь займає скульптура та історичний живопис, над якими підноситься поезія, а замикає всю “піраміду” найвище із мистецтв – трагедія.

Ця класифікація була побудована на тому, що різні мистецтва з різним ступенем досконалості схоплюють різні рівні об’єктивації волі; так зодчество відбиває об’єктивацію волі на самому нижньому щаблі її видимості, де вона висловлюється як темне, несвідоме, закономірне прагнення маси і де вже розкривається самороздвоєння і боротьба; трагедія ж об’єктивує волю на найвищому щаблі.

Але є серед всіх видів мистецтв “найвпливовіше” мистецтво, яке досягає мети особистими засобами. Це витончене мистецтво залишилось виключеним з класифікації: в систематичному зв’язку йому не знайшлося належного місця. Цим мистецтвом є музика, яка відрізняється від усіх інших видів мистецтв сильнішою, швидшою та невідхильною дією на людину.

Виключність музики полягає в тому, що вона не є відображенням ідей або ступенів об’єктивації волі, на відміну від інших мистецтв, а є безпосереднім висловлюванням самої волі. Більш того, вона є безпосередньою об’єктивацією і знімком самої волі, яка являє нам увесь цей світ через ідеї, множинний прояв яких і складає світ окремих речей. Об’єктом музики є не уявлення речей, явищ, процесів життя, а безпосереднє уявлення самої волі. Тому музика подібно іншим мистецтвам є не знімок ідей, а знімок самої волі. Звідси дія музики

¹ Фрауєнштедт Ю. Лучи света его философии. С.-Пб., 1896, с.139.

могутніша і проникливіша, ніж у інших мистецтв, тому що вона прямо і безпосередньо сприймає і відтворює саму суть волі, і саме тому, сильніше за все діє на нашу індивідуальну волю, тобто почуття, пристрасті і афекти.

Але афекти повинні спричиняти нам біль та страждання. Цього не стається, тому що музика збуджує не самі афекти, а їх “заступників” у формі образу задоволення волі пропорційно нашому інтелекту. Тому музика спричиняє нам не дійсні страждання, а, навпаки, надає задоволення навіть у самих больових акордах, тому що відображає в собі задоволені бажання. Слухаючи музику, ми тим самим слухаємо “таємну історію” нашої волі, її намагань і спонукань, туги та страждань. В реальному, дійсному житті наша воля сама є предмет збудження і страждання.

Музика висловлює квінтесенцію життя і проникає у внутрішню сутність і найтаємніший зміст дій, подій, обставин, сцен. Крім того, вона розкриває нам найглибший і найзаповітніший зміст почуттів та думок, що приносить нам внутрішню радість або, кажучи сучасною мовою, естетичну насолоду.

Виключність музики полягає в тому, що вона відображає саму волю і може, відповідно, по-своєму висловити собою весь світ, що є результатом об’єктивації ступенів волі або ідей. Звідси дійсно логічним є те, що вся метафізична структура світу аналогічна музичній структурі, її складовим частинам, і тому всю світобудову можна вивести із законів музичного розвитку і висловити через музичні поняття.

Воля об’єктивується різноманітним засобом і в ідеях, виявлення яких у множині складає видимий світ, і в музиці. Між ними немає безпосереднього збігу, але існує паралель, яку можна висловити в наступній концепції: нижчі тони гармонії є нижчими ступенями об’єктивації волі і подають собою природу, планетну масу; більш високі звуки, виникаючі з побічних коливань низького основного тону по закону гармонії подають тіла та організми природи, що походять через поступовий розвиток з маси планети, яка є їх носієм і виток по тому ж закону гармонії.

Основний бас в гармонії – те ж саме, що в світі неорганічної природи найгрубіша маса, на якій все ґрунтується і з якої все виникає і розвивається. Наступні супроводжуючі голоси між басом і мелодією являють собою наступність ідей, в яких об'єктивується воля. Голоси, що стоять ближче до басу, представляють найнижчі ступені об'єктивації волі, це – ще неорганічні тіла, які, проте, вже конкретно виявляються; голоси, що знаходяться вище – представники рослинного та тваринного світу, де їх визначеним видам в природі, співпадаючим ступеням об'єктивації волі, паралельні визначені інтервали звукових східців. І, нарешті, мелодія, що зображує ціле і зв'язує все єдиною думкою, є вища ступінь об'єктивації волі – людина з її спрямуваннями і свідомим життям. Лише вона одна, будучи наділена розумом, звершує свідомий і зв'язаний в цілому життєвий шлях; аналогічно тому, як мелодія зв'язує в одне ціле усі звуки гармонії усвідомленою думкою. Вищий ступінь об'єктивації волі – людина – не могла з'явитися наодинці, їй були надіслані нижчі ступені, а їм в свою чергу – найнижчі; що рівним чином характерно і для музики, яка, як і світ, безпосередньо об'єктивуючи волю, може досягти довершеності лише в повній гармонії, висловивши і виявивши всі її складові ступені.

Кожна із ступенів об'єктивації волі виявляє свої особливості. Низький бас – представник найгрубішої маси – рухається неповороткіше за всіх. Звідси його підвищення і пониження найбільш сприятливі за великими ступенями – терціями, квартами і квінтами. Мелодичний бас, сформований завдяки переміщенням, мабуть можливо порівняти лише з “мармуровою брилою”. Більш високі, супроводжуючі голоси, що паралельні світу тварин, рухаються швидше, хоча все ще без мелодійного зв'язку і усвідомленості.

Ця думка А.Шюпенгауера є трохи наївною з позицій розвитку музичного мистецтва сьогодення, але не слід забувати, що ці дослідження робились майже два століття тому філософом, який був вихований переважно на музиці віденських класиків.

Мелодія складається з двох елементів: ритмічного та гармонічного. Перший є кількісним, другий – якісним її показником. Ритмічний елемент

відноситься до діяльності, а гармонічний – до краси і глибини звуку. Ритм є структурна організація, яка проявляє у часі те ж саме, що симетрія у просторі, тобто ділення на рівні і один одному відповідні частини, спочатку на більші, потім на менші, що підпорядковані першим. (Звідси стає зрозумілим, чому у встановленому А.Шопенгауером ряду мистецтв зодчество, що проявляється тільки у просторі, без будь-якого відношення до часу, і музика, що проявляється тільки в часі, без будь-якого відношення до простору, займають дві граничні, полярно протилежні точки). У гармонічному елементі мелодії вміщена її сутність, що складається з постійного “ухилення, помилок” від основного тону. Для цього існують “незлічена кількість шляхів”, не тільки до гармонічних ступенів, терції і доміанти, але й до всіх інших тонів, у тому числі до диссонуючої септими і до збільшених ступенів, після чого завжди йде повернення до основного тону.

Невичерпність можливих мелодій співпадає з невичерпністю природи, що проявлюється в різності індивідуумів та їх життєвих шляхів. Тони в мелодії аналогічні з індивідуумами в природі. Перехід із тону в тон є порушення зв'язку з попереднім, що подібно смерті. Проте, воля що втілена в ньому, живе “як до, так і після”, проявлюючись в інших індивідуумах-тонах, свідомість яких не має між собою загального зв'язку. Через усі ці шляхи, мелодія висловлює, як багатоліке спрямування волі, так і в результаті кінцевого набуття гармонічного ступеню – основного тону, її задоволення. Тому мелодія розповідає нам “найсокровеннішу історію”, осяяну усвідомленням волі, малюючи кожне її пробудження, прагнення, рух. Створення мелодії – справа генія; через неї композитор розкриває сутність світу.

Паралелізм між музикою і визначеними ступенями об'єктивізації волі є очевидним і впливає з суті того, що музика прямо і безпосередньо схоплює і відображає саму волю. Ця музична метафізика має під собою наукове обґрунтування. По теорії вчених-фізиків всі тіла мають визначену частоту коливань, підтвердженням чого може служити явище “резонансу”, при якому точне “влучення” в індивідуальну частоту (абсолютне співпадання частот)

руйнує предмет. Все коливається і живе, “звучить” з різною частотою. Спектр цих коливань надзвичайно широкий і простягається від надпотужних низьких частот на десятки тисяч, а то і мільйони років в неживій природі до ультрависоких і тонких частот, вищим проявом якого є людська думка. Тому, по суті, світ є безграничним океаном коливань. (Беручи за основу теорію коливань, автор дослідження пропонує особисту класифікацію видів мистецтв, розміщуючи їх таким чином: монументальне мистецтво, архітектура, живопис, графіка, література, музика).

Виходячи із принципу єдності світу, теорія коливань в повній мірі поширюється як на світ неживої природи: космос, мінерали, атмосфера. тощо, так і на світ живої природи: рослинний, тваринний світ, людина, в тому числі і на соціальний устрій, соціальний світ, тому що будь яка дія, вчинок, явище в суспільстві, створене людиною, або групою людей має свій конкретний “резонанс”. В свою чергу, музика, як мистецтво звуку, що народжується коливанням стовпа повітря, відбиває, як в краплі води, весь спектр коливань єдиного світу в частотах, що вловлюються і сприймаються людиною. Тому створена А.Шопенгауером метафізика музики спроектувала в себе увесь єдиний об’єктивний світ в доступній і зрозумілій людині формі.

Життя волі є постійне чергування більших чи менших тривог, бажань або страждань та, звісно, їх задоволення; в музиці це відображено в постійному чергуванні більш чи менш тривожних, збуджуючих дії станів більш чи менш заспокоюючими та задовольняючими. Це чергування станів міститься в гармонічній послідовності і висловлюється в постійній зміні дисонансів і консонансів, де дисонанс є символом всього ворожого волі, а консонанс, в свою чергу, слугує уособленням всього приємного для неї.

На думку А.Шопенгауера, усі дисонанси та консонанси зводяться до двох основних акордів: дисонуючому септакорду та гармонічному тризвуччю, що відповідає двом основним станам волі: незадоволення і задоволення, до яких також зводяться всі інші стани, незважаючи на все різноманіття форм їх висловлювання. (Так само, як двом основним настроям духу – веселості чи

жвавості, суму чи смутку – відповідають два музичних лади: *dur* і *moll* (мажор та мінор).

Всі мотиви, рухи, спрямування волі, що виражаються музикою, є абстракція, яку розум не в силах сприйняти. Він лише об'єднує і з'єднує їх в широке поняття “почуття”. Якщо слова є мовою “розуму”, то музика – мова почуттів і пристрасті. Завдяки цьому, музичне мистецтво так могутньо діє на саму суть, сокровенну глибину людини, що повно і глибоко нею розуміється і сприймається. Музику по праву можна вважати всезагальною мовою, на якій розмовляють у всіх країнах світу.

Всезагальність музичної мови пояснюється також її ясністю, яка часто-густо випереджає мову розуму. Розум намагається висловити лише різноманітність об'єктивної волі споглядального світу, на відміну від музичної мови, яка висловлює саму суть квінтесенції життя, в чому багато допомагає сполучення виключної загальності і найточнішої визначеності музики. Невербальність музичної мови, її всезагальність, а також виключна сила емоційної дії на внутрішній світ людини – ось три якісних характеристики музики, які роблять її непідвладною сутності логіки.

У зв'язку з цим, для розуміння цього виду мистецтва, необхідна значна освіта; зневажання музики, що висловлюється багатьма, можливе лише від недостатності освіти. Тому, “майбутні діячі на ниві науки та мистецтва, так названа “сіль землі”, повинні і в задоволеннях своїх уникати всього вульгарного і прагнути до благородного. Ігри, кутежі та пияцтво надайте філістерам, а самі займайтесь в вільні години музикою¹”. Ця мудра порада надана не неуком-профаном в галузі музики, а людиною, яка почала займатися співами і грою на флейті з шкільної лави, і продовжувала ці заняття кожен день по кілька годин на протязі всього свого 72-річного життя.

Таким є відношення А.Шопенгауера до музики, яку він не тільки рахував діючою, як жодне мистецтво, найбільш глибоко і безпосередньо на людину і розкриваючою, як жодне мистецтво, глибоко і прямо сутність світу, а й бачив в

¹ Шопенгауэр А. Статьи эстетические, философские и афоризмы. Харьков, 1888, с.281.

музиці “панацею від усіх страждань”, катарсис, свого роду духовну ванну, яка змиває весь бруд і дріб’язковість, все погане і вульгарне, завдяки чому людина облагороджується і настроюється на найвищий тон.

І остання дуже важлива деталь, що характеризує відношення філософа до музики. Літературна мова А.Шопенгауера у всіх його опусах на відміну від мови німецьких філософів (особливо Гегеля і Канта) ясна і влучна, багата на яскраві та образні порівняння, завдяки яким складні філософсько-світоглядні конструкції стають доступними і зрозумілими. В більшості цьому сприяє система порівнянь з музичної сфери, що найбільш часто використовується і висловлюється через музичні поняття. Так, наприклад, філософ вважав, що кожна людина в реальному житті подібна натягнутій та ущемленій струні; або говорячи про вчених та філософів, А.Шопенгауер наводить наступне порівняння: “Можна уподобити їх (вчених – Г.М.), музикантам оркестру, кожен з яких майстер на своєму інструменті, а філософа – капельмейстеру, який має знати природу кожного інструменту; має вміти грати на ньому, і не має бути повинним на всіх або на одному грати досконало¹”. Кажучи про філософію наводиться наступний основоположний висновок: “Філософія керує поглядом, який господарює над світом. Звідси витікає, що філософія в сутності є найбільш могутня матеріальна сила, хоча й дуже повільно діюча. Всіляка філософія є основний бас історії²”.

1.4. Динаміка розвитку естетико-музикознавчих поглядів Р.Вагнера. А.Шопенгауер – Р.Вагнер: логіка впливу.

Погляди А.Шопенгауера на мистецтво, його роль і місце в системі світобудови зробили значний вплив на творчість багатьох видатних художників кінця ХІХ - початку ХХ століть, ставши по суті їхньою духовною основою і естетичною платформою. У числі шанувальників і гарячих прихильників

¹ Фрауенштедт Ю. Лучи света его философии. С.-Пб., 1896, с.63.

² Там само, с.47.

філософа імена Т. Манна, Е. Гартмана, Л. Толстого, А. Фета та інших. Крім думок і поглядів, викладених в естетиці А.Шопенгауера, багато в чому такому гарячому шануванню і широкій популярності сприяла зовнішня форма їх прояву, виражена у мовній формі викладу і позначивша собою перехід від точно-наукового, часом у край складного, стилю викладення до більш художнього, скоріше художньо-афористичного стилю, узятото на “озброєння” і успадкованого в опусах Ніцше, Дільтея, Бергсона, Зіммеля та інших філософів ХХ століття. Безпосередній вплив філософії й естетики А.Шопенгауера на практику художньої творчості можна простежити на прикладі творчості Р. Вагнера, де цей вплив проявився найбільш очевидно і “зримо”.

Художня творчість і діяльність Ріхарда Вагнера представляє інтерес не тільки для історії музики і мистецтва, але і для історії світової культури. Будучи натурою неординарною і неоднозначною, об’єднавши у своїй особистості якості диригента, композитора, поета, драматурга, письменника, суспільно–політичного діяча, естетика та мислителя, Вагнер, як митець у своїй творчості збагатив людство творами, де виклав особисті погляди на вічну проблему життя і долю людини в ньому; як естетик відобразив у теоретичних творах закони своєї музичної драми і мистецтва взагалі; як мислитель – відбив у собі філософські системи близьких йому за духом філософів, створивши разом новий тип філософії – філософію мистецтва. Через те художню творчість Вагнера треба розглядати як композиторську, літературну, художню і публіцистичну діяльність.

В свою чергу, характерною рисою Вагнера композитора, публіциста, літератора – була суперечливість. Мистецтву належить головна роль в формуванні нового суспільного порядку. Всенародне, позанаціональне мистецтво є синтетичним, де провідна роль належить танцю і поезії, а музика задовольняється другорядною роллю відносно цих мистецтв і є лише засобом; художник – трибун революції, яка проголосила братство вільних людей; на релігії, зокрема на християнстві, лежить уся провина і відповідальність за повний занепад художньої культури, для відродження якої потрібен суспільний

переворот, тому спасіння мистецтва не в реставрації, а в революції, яка єдина може подарувати істинне мистецтво; в той самий час тільки релігії судилося зупинити дегенерацію “тупоумної людської цивілізації”; в цьому процесі особлива роль належить мистецтву, як наочно-відчутній формі прояву релігії, і через це – найкращим засобом насадження релігії. Музиці ж відведена панівна роль, через те що вона висловлює саму сутність світу, а не зовнішні форми його прояву і є єдиним мистецтвом серед інших мистецтв, яке повністю відповідає християнству, є найкращою символічно–алегоричною формою вираження релігії. Художник, і передусім музикант, є рупором “речей в собі”. Всі ці суперечливі думки належать одній людині. Суперечливість вагнерівських поглядів є наслідком зміни світоглядних позицій, пошуку світоглядного підґрунтя, яке грає вирішальну роль в творчості художника.

Світогляд художника формується під впливом об’єктивних і суб’єктивних факторів. До об’єктивних відносяться, передусім, соціально–економічні умови, в яких живе художник і які виявляють безпосередній вплив на його творчість, відзеркалюючись в художніх творах.

Соціальний світогляд Вагнера формувався під впливом суспільно–політичних подій середини минулого століття – доби, коли революційні хвилі прокотилися всією Європою. Творчість і роки життя Вагнера проходили в період, що передував буржуазно-демократичній революції 1848-1849 років в Німеччині, а також в роки бісмарківської реакції, що настали після неї. Ці події наклали “незгладимий” відбиток на світосприйняття Вагнера та відбилися в революційному і реакційному періодах його творчості.

Суб’єктивні фактори – це сприйняття і оцінка об’єктивних факторів. Для вироблення власного відношення, для внутрішнього самовизначення художник часто–густо має потребу в “володарі душ” і свідомо або несвідомо підбирає собі духовних наставників, які і формують його світогляд.

Найбільш значний вплив на світогляд Вагнера справила філософія і естетика А.Шопенгауера. З метою визначення цього впливу необхідно в загальних рисах окреслити світогляд і основні періоди художньо–

публіцистичній діяльності Вагнера в час, що передував знайомству з філософією А.Шопенгауера.

В початковий період творчості світогляд Вагнера формувався під впливом поглядів М. Бакуніна і Л. Фейербаха. Вплив Михайла Бакуніна (1814-1876 рр.) – російського революціонера, одного із засновників та теоретиків анархізму – на світогляд Вагнера був незначний; скоріше, це був взаємовплив, який носив більш пафосно–революційний, “барикадний” характер, про що свідчить останній лист Вагнера, надісланий у в’язницю засудженим на страту Бакуніну та Реккелю.

Водночас, знайомство Вагнера з революційними ідеями 1848-1849 років стало основою для написання, в дрезденському журналі, статті, яка стала за своєю суттю політичним маніфестом, програмою революційних перетворень, висунутих композитором. Серед політичних реформ – загальне право голосу, усунення привілеїв дворянства, встановлення тотожності між республікою і монархією – велика увага приділялась соціальним вимогам, які мали забезпечити матеріальний і духовний стан нації, передусім, через нищення “огидного металу”. Крім того, ідеї революціонера–анархіста були використані революціонером–реформатором. У своїй творчості на той час Вагнер був автором трьох опер: “Феї”– близької німецьким оперним традиціям, “Заборона кохання”, написаної під впливом італійської і французької комічної опери та “Рієнце” – історико–героїчної опери в дусі Мейєрбера та Спонтіні. Саме анархічна “руйнівна сила” Бакуніна дала композитору–публіцисту внутрішній поштовх, імпульс для руйнування всіх устоїв і основ, на яких трималась опера: у статтях революційного періоду було піддано критиці, інколи нищівній, і німецька оперна традиція, і італійська та французька опера, і історико–героїчна вистава. “Сучасну цивілізацію опери” було зруйновано задля створення твору майбутнього.

Більш глибокий вплив на світоглядну сутність Вагнера дошопенгауєрівського періоду справило знайомство та вивчення творів Людвіга Фейєрбаха (1804-1872 рр.) – автора “Думки про смерть і безсмертя” та

“Сутність християнства” – німецького філософа-матеріаліста та атеїста, який гаряче вітав революцію 1848 року, але сам не приймав активної участі в політичному житті. Пізніше, в останній песимістичний період творчості, Вагнер повернеться до антропології Фейєрбаха. Про захоплення Вагнера філософією Л.Фейєрбаха в цей період говорить той факт, що свою книгу “Художній твір майбутнього” він присвятив саме цьому філософу. Це посвячення показує не тільки як глибоке захоплення філософією Фейєрбаха, а й як прояв подальшої зміни світоглядних позицій Вагнера: при перевиданні книги, коли новим символом віри стає філософія А.Шопенгауера, це посвячення Вагнером було знято. У філософії Фейєрбаха Вагнера в період революційних перетворень особливо притягувало те, що філософ був прибічником радикального звільнення особистості від тиску релігійного авторитету, про що свідчать такі атеїстичні Фейєрбахівські афоризми, як: “немає релігії – така моя релігія” або “бог був першою моєю думкою, розум другою, людина – третьою й останньою”.

Наріжним універсальним началом, що керує життям людства, за Фейєрбахом, є любов, яка повинна замінити релігію або стати новою релігією. В ім'я любові виникають визвольні війни, в ім'я любові трапляються революції. Вплив цієї філософії знайшов відображення в літературно–публіцистичній діяльності Вагнера, а фейєрбахівську любов Вагнер переносить на свою концепцію музичної драми, де егоїстично обособлені різні види мистецтв – поезія, драма, музика – повинні любовно злитися в драмі майбутнього і скласти єдиний акт художнього творіння. Вагнер порівнює злиття музики та драми з коханням та тяжінням один до одного чоловіка і жінки, де поезію він називає чоловічим запліднюючим началом, а музику жіночим. Про фейєрбахівську теорію “чистої людяності” Вагнер неодноразово говорить в “Зверненні до друзів” та в інших літературних роботах. Фейєрбахівська ідея кохання знайшла глибоке втілення в композиторській діяльності Вагнера та покладена в основу тетралогії “Кільце Нібелунгів” і задуму незакінченої драми “Ісус із Назарету”, де пророк ідеального майбутнього людського суспільства вказує єдино

можливий шлях відродження цивілізації, яка занурена в гріхах, крізь вічний закон духу – закон любові. Без любові – людина неповноцінна, аномальна, нікчемна істота, духовний і фізичний виродок, подібний карлику Альберіху з “Кільця Нібелунгів”. Крім того, Вагнер постійно шукав і вкладав фейєрбахівську “чисту людяність” у героїв своїх опер. Зента і Голандець, Ельза та Лоєнгрін, Єлізавета, Венера та Тангейзер – герої вагнерівських опер для яких кохання, ідея спокути, жертвовного подвигу в ім'я любові, подолання самолюбства та егоїзму є фундаментальними. Знайомство та проникнення у філософію Фейєрбаха надало закінчену форму визрівшій теорії драми майбутнього та стало світоглядним підґрунтям на початковому етапі художньої творчості Вагнера, втілюючись в музичних драмах “Кільце Нібелунгів”, “Летючий Голандець”, “Тангейзер”, “Лоєнгрін” та незакінченої “Ісус із Назарету”.

Крах революції і реакція, що настала після неї, явилися тими соціальними подіями, що спричинили за собою у філософсько-естетичної думці європейської інтелігенції другої половини XIX століття відчуття “пантрагізму” (від грецького “пан” – все, загальне). Самим яскравим виразником даного світовідчуття стала творчість і погляди Рихарда Вагнера в другій половині його життя. Саме корінна зміна суспільно–політичних обставин багато в чому визначила основний тонус усіх його наступних висловлень і творів. У цей період світоглядні погляди Р.Вагнера зазнали самих значних змін протягом усього його життя. “Барикадний” світогляд революційних перетворень поступається місцем світовідчуттю безвихідного розпачу, повного спаду, крайнього трагізму. Для вираження цього світовідчуття була необхідна інша ідеологічна платформа, інша світоглядна основа. Найбільш точно висловити дані думки, почуття і настрої цього періоду допомагла філософія А.Шопенгауера, що прозвучала в абсолютний унісон із душевним станом художника.

Знайомство Вагнера з філософією Артура Шопенгауера відбулося восени 1854 року. “Світ як воля та уявлення” явився для митця дійсним “даром неба”.

Вся песимістична філософія і естетика не тільки цілком задовольнили композитора, але і визначили весь подальший хід його думок і глибоко відбилися на усій його художній творчості. “Її (філософії А.Шопенгауера – Г.М.) вплив на мене, який весь час збільшувався, був настільки великим, що надалі він справив саме рішуче діяння на весь мій світогляд¹”. Філософію А.Шопенгауера Вагнер вважав “самою ясною з усіх філософських систем”, перечитував її протягом всього свого життя і залишився вірний їй чи то беззастережно, чи то з деякими виправленнями й обмовками до кінця своїх днів.

У філософії А.Шопенгауера Р.Вагнера приваблює світобачення філософа, у якому сліпа та безпідставна воля проголошується першоосновою світобудови, де відбувається дроблення на нескінченну множину об'єктивацій. Кожна з об'єктивацій, з одного боку, прагне до абсолютного панування, що виражається у війні “усіх проти всіх”, яка ніколи не припиняється; з іншого боку, ці об'єктивації волі об'єднані в ієрархічну цілісність. Вищий ступінь в ієрархії об'єктивацій волі – людина, істота, яка наділена розумним пізнанням. Кожний пізнаючий індивід відчуває себе своєю волею до життя, тому всі інші індивіди існують у його уявленні лише як дещо, залежне від його істоти, що і проявляється в егоїзмі людини. Соціальна організація індивіда – її державний устрій – є лише системою збалансованих особистих волей і своєю сутністю не знищує егоїзму. Навпаки, суспільство стає лише слухним “полем борні”, “грунтом для війни”. Тільки блаженство естетичного споглядання звільняє людину від безперестанних мук волі і її безперервних бажань, але це звільнення є лише тимчасовим звільненням від “кайданів бажання”. Чинна в природі і у людському житті воля не лишає жодну істоту надовго в спочинку. Істотно те, що воля є воля жити, а тому що життя нерозлучне зі стражданням, то і воля, як тільки вона закріпиться в якій-небудь формі, не вільна від страждання. Навіть смерть не в силах позбавити її страждання, тому що смерть руйнує тільки індивідууми, які є лише швидкоплинним проявом волі, але не те, що є

¹ Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуари. М.:1912, т.3, с.65.

сутнісним, тобто саму волю. Воля по суті своєї не може бути зруйнована, і тому самогубство не дає того, що на перший погляд може обіцяти. Волею жити визначене вічне життя, а разом із нею, відповідно, визначене вічне життя і слідствам прагнень волі – стражданням. “Його (А.Шопенгауера – Г.М.) головна думка – радикальне заперечення волі життя, думка, надзвичайна по своїй глибокій серйозності, є для нас у той же час і думкою рятівною... І от тепер, коли я оглядаюся на пережиті бурі серця, на всю конвульсію несвідомих тяжінь до життя, повну надій, на ці бурі, що і зараз іще досить часто розігруються цілими ураганами, я мимоволі думаю, що нарешті я знайшов те, що може заспокоїти мене, що одне тільки і може повернути мені сон, знайшов думку про щире істинне прагнення до смерті. Повна несвідомість, повне небуття, абсолютна пустота уяви – ось, що повинно, справді, спасти людину!¹”.

Подолати страждання на деякий час та перебороти егоїстичні імпульси, але не знищити їх, можливо лише в сфері мистецтва та моралі. Мистецтво, будучи творінням генія, обґрунтовується А.Шопенгауером, як “незацікавленне споглядання”, де суб'єкт виступає, як чистий безвільний суб'єкт (тому і не зацікавлений), а об'єкт виступає, як ідея. Найвищим із мистецтв є музика, яка несе в собі мету не відтворювати, а безпосередньо відобразити саму волю. Дійсною основою моралі є почуття співчуття, завдяки якому видимість індивідуальності – ілюзорна й ошукана – розчиняється в усвідомленні єдності всього існуючого. Щастя ілюзорне, страждання невідворотне, звідси виникає теза про “мужнє сприйняття страждання” (у даному випадку очевидні паралелі і близькість із Толстовською тезою “непротивлення злу насильством”. По суті, це тотожні формули, де непротивлення – тобто не противитися, не протиставляти злу насильство, відмовитися від боротьби, приймати все як є, є “мужнім прийняттям страждання”). Страждання корениться в самій волі до життя з її вічною невдоволеністю. Всі ці песимістичні погляди А.Шопенгауера, який вважав життя безглуздом і в якому ніколи неможливо досягти задоволення, виявилися дуже близькими Вагнеру.

¹ вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. М.:1912, т.3, с.102-103.

Зрозуміти всю глибину філософської системи Р.Вагнеру багато в чому допомогли ясність і точність у викладенні, а також образна і промовиста мова автора “Світу як волі та уявлення”. Іншим не менше значним чинником стала естетика А.Шопенгауера, що цілком полонила Вагнера. “Мене цілком задовольняла його (А.Шопенгауера – Г.М.) естетика, у якій я особливо уражався його глибокодумним поглядам на музику¹”. Духовний полон естетики мізантропа був настільки сильний, що в дарунок йому без бою, “на милість переможцю”, були віддані всі старі естетичні погляди і переконання. Трагізм ситуації художника, що співпав із песимістичним світобаченням філософа, докорінно змінив світогляд Вагнера і зробив суттєвий вплив на його естетичні погляди та всю художню творчість, які відобразилися в його літературно-публіцистичній і композиторській діяльності.

Подальші літературні опуси і статті, серед котрих “Держава і релігія” (1864 р. видання), “Німецьке мистецтво і німецька політика” (1867 р. видання), “Релігія і мистецтво” (1880 р. видання), “У чому користь інтелектуального пізнання”(1880 р. видання), “Тізнай себе самого” (1881 р. видання), відбивають беззастережний перехід на філософську платформу песимізму. та її безмежний вплив. У цих статтях крок за кроком, цілим ланцюгом “позитивних” обґрунтувань Вагнер захищає інші світоглядні позиції і зміну своїх суспільно–політичних поглядів на полярно протилежні. “Всі мої статті, написані згодом з того чи іншого приводу, що стосувалися найбільш близьких мені питань мистецтва, завжди носили відбиток впливу філософії А.Шопенгауера,²” – визнавав Р.Вагнер.

Державному устрою, взаємовідносинам держави і релігії, їхньому взаємозв'язку з мистецтвом присвячена перша робота цього періоду – стаття “Держава і релігія”. Ідеальна державна влада, по Вагнеру, – монархічна. Стимулами, що об'єднують громадян держави, є: майнова або матеріальна зацікавленість і “патріотичний порив” – стихійний, інстинктивний,

¹ Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. М.:1912, т.3, с.65.

² Там само, с.66.

непереборний стимул, на зразок тваринного інстинкту. Символом “патріотичного пориву” є монарх. Додати необхідну, істинно людську велич патріотичному пориву може лише релігія. Релігійний порив трактується Вагнером в шопенгауерівському дусі, як результат вічної незадоволеності земним існуванням, і через подолання волі піднесенням над земними інтересами. Але релігійний порив почуттів у самій природі держави, тому його насадження “зверху” усім громадянам держави входить у функції монарха. Знаряддями “насадження” є мистецтво. Лише мистецтво – “друг–утішник” – змусить усіх піднятися над дійсністю і сприйняти її, як примарну гру, завдяки чому можна відчутти істинність світової сутності.

Основні положення, викладені в “Державі і релігії” конкретизувалися в “Німецькому мистецтві і політиці”, де шляхом приниження культури інших народів зокрема антифранцузських і антисемітських нападок, Вагнер намагався підняти “німецький національний дух” через виявлення його особливості в літературі, мистецтві, театрі. До монархічного державного устрою добавляється родовита дворянська верхівка, яка створює разом із монархом замкнений стан, покликаний також насаджувати релігійні художні ідеї в дусі А.Шопенгауера. У цій статті особливе місце приділяється театру, який покликаний в запропонованому соціальному укладі зіграти головну роль.

Наступним кроком убік від поглядів 1849-1851 років стала стаття “Релігія і мистецтво” з двома невеличкими додатками – “У чому користь інтелектуального пізнання” і “Пізнай самого себе”. У цій статті новою стала теза про “дегенерацію людського роду” і всієї “тупоумної цивілізації” з її прогресом в області науки і техніки. Спасати людство в цій ситуації може лише шопенгауерівський принцип “твердження через подвійне заперечення”, де запереченням волі до життя є заперечення заперечення. Найголовнішу роль у цьому належить не просто мистецтву, а одному її особливому виду – музиці; причому виконати місію порятунку людства під силу лише музиці, яка доторкнулася до релігії, і насамперед церковної.

Основними світоглядними положеннями “Релігії і мистецтва”: утвердження глибокого факту занепаду людства, порятунок його лише істинною релігією, єдиним засобом якої є релігійний символ мистецтва, де головну роль відіграє музика, що виражає саму сутність світу, – пронизана стаття “У чому користь інтелектуального пізнання”, що є по викладеним в ній думкам свого роду післямовою до “Релігії і мистецтва”. Але в ній крім вже викладених в статті з'являється декілька “нових” положень. Одним із них стала теза, що звучить на сучасній мові як: “хочеш миру, готуйся до війни” і є результатом буквального розуміння і відображення в соціальному ракурсі шопенгауерівської тези “війна всіх проти всіх”. Іншим “новим” положенням стала трансформація категорій любові, яка раніше розумілася у фейербахівському дусі, як почуттєва, могутня визвольна сила і перетворилася в даній статті в теологічну чесноту, що вбирає в себе поняття “віри і надії”. Резюме цих двох статей полягає в триєдності релігії, філософії А.Шопенгауера і істинного мистецтва, яке покликано спасти людство, з усією ясністю показало остаточний перехід Вагнера на протилежну сторону світоглядних “барикад”. Остання стаття “Пізнай самого себе” є расово–цинічною неприхованою теорією рас (боротьба рас, поневолення більш слабких рас більш сильними) і расового інстинкту (пробудження німецької національної самосвідомості).

У соціально-політичних поглядах Р.Вагнера філософія А.Шопенгауера стала панацеєю від усіх бід і “скверни” соціального устрою, підтвердженням чого служать літературно-публіцистичні праці періоду реакції. Зерна філософії песимізму, які упали на ґрунт суспільно–політичних і особистих настроїв художника, проросли у вкрай реакційні постулати, що полягли надалі духовною основою для ультранаціонал-шовіністичної ідеології.

Під впливом А.Шопенгауера – беззастережно або з деякими обмовками – були створені всі наступні опери. Комічна опера “Нюрнбергські Майстерзінгери” є винятком із цього списку лише тому, що її задум відноситься ще до 40-х років. Це свого роду останній привіт, промінь при

заході сонця оптимістичної діонісійської культури Вагнера періоду Трибшенської ідилії з Ніцше.

Філософія й естетика франкфуртського затворника докорінно змінили естетичні погляди художника, насамперед, у сфері музичного мистецтва. Раніш музика виступала медіумом, засобом у досягненні цілі – драми. З шопенгаурівською теорією з другорядних ролей, музика перемістилася на головну роль, отримавши при цьому статус суцільного суверенітету. Цей статус перетворив її в таємне, споконвічне, відверте начало, відображаюче “річ у собі”, при цьому сам музикант був піднесений до рангу “божественного віщуна”, рупора непізнаваних та таємничих “речей у собі”. Відображення музикою “речей у собі” як таємничого, споконвічного начала дало змогу Вагнеру відокремити музичне мистецтво від інших видів мистецтв та поставити знак рівності між музикою та уявленим світом. “Музика і є дійсною, художньо–ідеальною подобою світу,¹” – стверджує Вагнер.

Найбільш яскраво вплив філософії та естетики А.Шопенгауера на творчість Вагнера-митця можна простежити на прикладі створення одного з найграндіозніших творів музичної культури людства – тетралогії “Кільце Нібелунгів”. Завдяки цьому впливу, початковий задум “смерть Зігфріда” з оптимістичною жертовно-героїчною темою зробив модуляцію в “загибель богів” з її загальним обвалом та песимістичною безпросвітністю.

Під впливом філософії песимізму внутрішні пантрагічні настрої досягли свого апогею, про що свідчать вагнерівські листи того часу: “Яке, проте, важке моє життя! ... Разом із Шопенгауером я починаю сумніватися в можливості дійсної дружби, і те, що називають цим ім'ям, відносити у сферу суцільних вигадок. Боже, яка ж повинна бути цінність життя, якщо при такій свідомості ми продовжуємо тягти її ярмо!¹”.

Захоплення буддійським вченням є також результатом безпосереднього впливу філософії А.Шопенгауера, який у 4-ій книзі “Світу як волі та уявлення”, вбачаючи вихід в умертвінні волі через аскетизм, проповідує зняти “покрив

¹ Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. М.:1911, т.4, с.117.

Майї і зануритися в нірвану”, в ніщо – єдине, що залишається від цього світу з його сходами сонця і чумацькими шляхами. Результатом цього впливу став також задум опери про Будду: “Труднощі полягають в тому, щоб таку людину як Будда, яка досягла повної свободи та відкинула від себе всі пристрасті, ввести в драматичну, точніше сказати в музичну концепцію²”.

Зрозуміло і легко можна пояснити вплив на художню натуру Вагнера естетичних поглядів франкфуртського затворника, який віддавав у своїй філософії перевагу інтуїції перед інтелектом, емоційному началу перед раціональним і вважав музику особливим видом мистецтва, а трагедію вершиною поетичної творчості. Але для Вагнера також були важливі й загальнофілософські положення А.Шопенгауера. Його бачення дійсності Вагнер притримувався на протязі усього свого наступного життя. Проте життєво активний Вагнер не міг прийняти одного положення, яке є наріжним каменем у філософії А.Шопенгауера, – це заперечення волі до життя. Згідно з вченням філософа світ є незмінним, і до згоди з ним можна прийти лише шляхом внутрішньої зміни людини через заперечення волі до життя, а також через безумовне співчуття всьому живому. Для Вагнера, із притаманим йому співчуттям, була “незатишною” ця позиція: на відміну від споглядального А.Шопенгауера діяльному Вагнеру було необхідно змінювати людей і світ і насамперед за допомогою мистецтва. На певному етапі Вагнера-художника перестає задовольняти Вагнер-мислитель, який слідує за своїм інтелектуальним наставником. Поступово виникає непереборне бажання розширити і навіть виправити філософську систему свого духовного пана. “У той же час у мене виникло жагуче бажання значно розширити його систему, користуючись його ж матеріалами, заповнити деякі важливі прогалини³”. Це “вищою мірою відповідальне завдання” допомогло виконати світовідчуття особистості, яка поєднала в собі поета і музиканта, і отже більш тонко і чуйно споглядає внутрішній світ людини, багато в чому закритий і недоступний для інших.

¹ Там само, с.251.

² Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. М.:1911, т.4, с.252.

³ Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. М.:1912, т.3, с.138.

Результатом цих виправлень став своєрідний “світоглядний коктейль” із того, що було близько і того, що стало суттю: “любов” Фейербаха і “аскетичний ідеал” А.Шопенгауера – антропологічний песимізм, суттю якого стало заспокоєння волі через любов, але не через абстрактну любов до цілого людства, а через любов чоловіка до жінки, тому що лише в любові людина може піднятися від особистого індивідуального прояву, подолавши всі об’єктивізації волі, до такого стану, коли любов опановує всю повноту свідомості, що рівнозначно повному спокою.

Першим кроком, першою боязкою спробою “заповнення шопенгауєрівських прогалин” була ідея поєднання “коловороту любові” і всіх світових страждань, закладена в задум нествореної опери про Будду. Другий крок був більш упевненим – любов і Нірвана. З буддистського погляду на нікчемність людської особистості і всього людського життя логічно випливало занурення в повне небуття – Нірвану. Любов – занурення в небуття від зовнішнього світу, занурення у своєрідну внутрішню Нірвану. “Любов-смерть” і є Нірвана за Вагнером. Завдяки цим поглядам світ зобов’язаний появою опери “Трістан та Ізольда”. Третій, останній, крок виявив бажаний вихід із багаторічних світоглядних блукань: гармонія художника і мислителя була знайдена в любові і естетичнім ідеалі. Дитиною цього поєднання став “Парсифаль” – художній твір, який автор назвав “сценічним священнодійством”.

Протягом усього свого життя Вагнер тремтливо ставився до театру; який займав особливе місце в естетичних поглядах і творчості композитора–мислителя, тому що був засобом і місцем втілення синтетичного твору мистецтва – єдиного мистецтва, на яке покладалася місія перетворення суспільства, усього соціального устрою людства. Зі створенням “Парсифаля” з’являється думка про духовне удосконалення окремої особистості, де театр, набуваючи особливого значення, стає засобом морального відродження, свого роду храмом, місцем духовного переродження людини. Краса святого подвигу, релігійна мудрість, що не може бути нічим іншим, як відбитком містичної

таємниці життя, являє зміст вічних символів театру, де всякий художній твір є втіленням релігійної ідеї. У свій час релігійним актом були постановки трагедій Есхіла і Софокла, релігійно–сценічним дійством явився останній твір Вагнера–відроджувача античної драми.

Колишній революціонер-атеїст, далекий від християнської моралі, вінчає всю свою творчість злиттям ідей песимізму і теологічної любові, що знайшли свій вираз у “Християнській містерії”. Самим фактом створення цього твору Вагнер цілком визнає хибність своїх старих надій на довершене відновлення людини за допомогою політичної революції і стверджує віру в те, що відродження людського роду можливо лише шляхом духовно–релігійного удосконалення кожної окремої особистості.

Таким чином, песимістична філософія і естетика А.Шопенгауера зробили значний вплив на світогляд Вагнера, що знайшло безпосередній відбиток у його творчості. Цей вплив був настільки всебічним, що проявився практично у всіх галузях художньої діяльності композитора. Одним із головних наслідків впливу шопенгаурівських постулатів стала зміна ролі музики в художньо–естетичних поглядах і творчості Вагнера. Із засобу, що знаходиться в услужінні у драмі, музика стає метою, займаючи центральне місце в культурологічній філософії мистецтва Р. Вагнера. Являючи собою таємне, непізнане, споконвічне начало, музика тим самим була відокремлена Вагнером із “сім’ї” інших видів мистецтв і виступила в якості подоби світу в його художньо-ідеальній формі.

РОЗДІЛ II

Концептуалізація музики в панестетичній світобудові Фрідріха Ніцше

2.1. А.Шопенгауер – Р.Вагнер – Ф.Ніцше: спадкоємність теоретичних ідей

В ірраціоналізмі XIX століття філософія Фрідріха Вільгельма Ніцше займає центральне місце. Багато в чому сприйнявши основні засади і суть ірраціоналістичної філософії А.Шопенгауера та вважаючи його на початковому етапі своїм вчителем, Ф.Ніцше в процесі духовного становлення цілком відмовився від поглядів свого духовного наставника. Проте, незважаючи на відмову від песимістичного погляду А.Шопенгауера, Ф.Ніцше залишився вірним основним принципам ірраціоналізму, серед яких воля – як суть буття й основа усієї філософії, процес пізнання – як прозріння істини у позараціональному акті художньої творчості, особливе місце і роль музики в системі світобудови.

Своєю філософією Ф.Ніцше продовжив процес відходу від класичної традиції, які розпочав А.Шопенгауер. Якщо у філософії А.Шопенгауера відхід був визначений у ствердженні примату сліпої, несвідомої волі над розумом, залишаючись у той же час в рамках традиційної раціональної системи, то в Ф.Ніцше він проявився і за формою, знаменуючи повний розрив з класичною традицією, що виявилось у відсутності системності, поетичності мови та своєрідності стилю. У творах Ф.Ніцше створення філософського вчення стає актом художньої творчості. По суті філософія Ф.Ніцше являє собою філософсько–художнє відбиток ірраціоналізму XIX століття. Тому ірраціоналістична філософія Ф.Ніцше виступає об'єктом даного дослідження поряд з філософією А.Шопенгауера.

Визначення місця музики в ірраціоналістичній філософії Ф.Ніцше в цьому розділі проведено через дослідження основних положень його філософії. Відмінність ніцшевської філософії від попередніх полягає у відсутності

системності, що було своєрідним засобом подолання раціональності філософського методу. Філософія Ф.Ніцше, начебто, виткана з певних філософських питань, до яких автор повертається протягом тривалого часу у різних своїх творах. Тому дослідження основних положень ніцшевської філософії проведено через розгляд певного кола філософсько-естетичних питань.

У той же час відсутність системності є результатом естетичного світогляду. На формування естетичного світогляду Ф.Ніцше значний вплив виявили філософія та естетика А.Шопенгауера, а також мистецтво і естетичні погляди Р.Вагнера. Результатом естетичного світогляду мислителя стає процес естетизації ніцшевської філософії. Естетизація ключ до розуміння філософії Ф.Ніцше та визначення місця музики в його світобудові. Невід'ємним атрибутом естетичного світогляду є художнє мислення як музично-вібруючий стан душі, який передбачає все та зумовлює собою суть творчого процесу. З цього стану, що визначив поетичність, стиль і мову ніцшевської філософії, зіткана вся філософсько-художня творчість Ф.Ніцше. Тому визначення місця музики у філософії Ф.Ніцше проведено за допомогою дослідження основних філософських положень, які розглянуті через певне коло питань і які є результатом естетичного світогляду, де невід'ємним атрибутом виступає художнє мислення, на формування якого зробили значний вплив філософія та естетика А.Шопенгауера, а також мистецтво і естетичні погляди Р.Вагнера.

Суперечлива філософія Ф.Ніцше, яка не складає єдності системи, коли погляди одного періоду часом діаметрально протилежні поглядам іншого періоду, є результат духовного росту й інтелектуальних шукань філософа. Сенсильне світовідчуття раннього Ф.Ніцше значно відрізняється від інтелігібельного світорозуміння зрілого філософа. Тому місце музики у філософії Ф.Ніцше розглянуто протягом всієї творчості філософа.

Таким чином, місце і роль музики в ірраціоналістичній панестетичній філософії Ф.Ніцше на різних її етапах у даному розділі визначені шляхом дослідження основних філософських положень, які розглянуті через певне коло

питань і є результатом естетичного світогляду, невід'ємним атрибутом якого виступає художнє мислення і на формування якого значний вплив мали, як ми вже дізналися, філософія і естетика А.Шопенгауера, а також естетичні погляди Р.Вагнера, і загалом його музична творчість.

Підкреслюючи вплив світоставлення Р.Вагнер на естетику Ф.Ніцше, необхідно виокремити конкретні позиції вагнерівської естетики – позиції найбільш активно трансформовані молодим Ніцше. Принагідно зазначимо, що естетичні погляди Р.Вагнера, навіть із педантичним урахуванням усіх відомих джерел, залишаються теоретично опрацьованими лише у приблизних обрисах. Та й, власне, життєвий і творчий шлях композитора мають чимало психологічних таємниць і можуть по-різному інтерпретуватися сучасними дослідниками. Яскравим прикладом тому, на нашу думку, є та модель особистості німецького композитора, яка була представлена видатним італійським кінорежисером Лукіно Вісконті у фільмі “Людвиг Баварійський.” Визначне явище світової кінематографії, цей фільм свідомо “зіткнув” непересічну постать Л.Вісконті з складним, суперечливим світом Вагнера. Епізодом фільму з участю Вагнера, Вісконті, як відомо з його інтерв'ю, надавав особливого значення, начеб-то ведучи діалог “режисер-композитор.” Фільм “Людвиг Баварський” виявив ті, поки що можливості, які має естетико–мистецтвознавче опрацювання постаті Ріхарда Вагнера для розуміння нами культурних рухів ХІХ століття.

Що ж стосується власне естетичної позиції Вагнера, то найбільш переконливі спроби її інтерпретації, пов'язані із статтями О.Ф. Лосєва, який не обминув своєю увагою спадщину видатного німецького композитора, підкресливши, водночас, значення музики як виду мистецтва, і музики, як компонента естетичних вражень і переживань.

О.Ф. Лосєв, певним чином, знаходився під впливом О.Блока – прихильника творчості Вагнера, його сенкретичної позиції, його утвердження “нового”, “пафосного” в мистецтві ХІХ століття. О.Блок поставив низку запитань: “Чому Вагнера не вдалося зморити голодом? Чому не вдалося його

зломати, опошлити, пристосувати і здати до історичного архіву, як розладний непотрібний більше інструмент?¹” – і побачив відповідь на них у “духовній свободі” композитора, у його відданості ідеям революції. Поділяючи емоційність О.Блока, О.Лосєв все ж вважає за доцільне підкріпити емоції ґрунтовними аргументами, зв’язати естетику Вагнера із його сприйманням і розумінням філософії А.Шопенгауера та Л.Фейєрбаха. Естетика Вагнера, вимагає, на думку О.Ф. Лосєва, врахування наступних засад: 1. об’єктивне значення естетики композитора, пов’язане із органічним поєднанням в процесі аналізу літературно-критичної позиції із його творчістю; 2. естетика Вагнера ніколи не була абстрактною або тільки теоретичною, а “пронизана почуттям катастрофи, яку переживала тодішня Європа”; 3. позиція Вагнера невідривна від його діяльної, пристрасної натури і намагання “відобразити інтимні долі європейського індивідуума. Водночас, Вагнер не бачив майбутнього для цього індивідуума.²”

Точка зору О.Ф. Лосєва цікава тим, що він виокремив у теоретичних поглядах Вагнера категорію “ідеал”. Проте у Вагнера це “якийсь абсолютний ідеал, в жертву якому він приносив як все, що відбувалося навкруги нього, так і усі свої досить плинні психологічні настрої.³” Поряд із категорією “ідеал,” Вагнер активно розробляє категорії “образ”, “поетичний задум”, наголошує на ролі фантазії та уяви як обов’язкових компонентів художньої творчості. Зазначимо, що найбільш, так би мовити “естетично насиченими”, О.Ф. Лосєв вважає такі теоретичні роботи композитора, як трактати “Твір мистецтва майбутнього” (1850р.) та “Опера і драма” (1850р.). Саме ці твори відбивають як широту теоретичних інтересів Вагнера, так і його щире тяжіння до глибини опанування поставленими проблемами. У контексті такої орієнтації, Вагнер піднімає проблему міфології, до того ж, “у найяснішій формі”, за висловом О.Ф. Лосєва, опрацьовує специфіку мистецьких жанрів, зокрема, “музично–

¹ Блок А. Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера) // А.Блок. Собр. Соч. в 12-ти т., т.8, М.–Л., 1936, с.67.

² Лосєв А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера. // Рихард Вагнер. Избранные работы. М.:1978, с.20–21.

³ Там само, с.25.

драматичний” і, врешті-решт, приблизно з середини 30–х років його “цікавить не якась окрема й однобічна національна музика”, а його починає цікавити те, що можна назвати “загальнолюдським характером музики”. За слушним зауваженням О.Ф. Лосєва, у творчості Вагнера присутнє узагальнення, а не побутовізм: “За Вагнером це означало, що справжній художній твір завжди є твір міфологічний.¹”

Як ми зазначили раніше, позиція Вагнера значною мірою відбилася в теоретичних пошуках Ф.Ніцше.

Головними і характерними рисами естетики Ніцше були пошуки правди і пристрасть до пізнання. Дон Кіхот, який боровся з вадами сучасного йому суспільства, як із вітряними млинами, охоплений невгамовним бажанням змінити, зробити більш довершеним вид природи, ім'я якому людина. Дон Жуан пізнання: у двадцятичотирьохлітньому віці він стає професором Базельського університету і одержує ступінь доктора Лейпцігського університету без іспиту, прослухавши всього лише шість семестрів у німецьких університетах, Ф.Ніцше стає одним з улюблених учнів Річля, у той час – першого філолога в Німеччині. Лицар пізнання, який заплатив безумством за героїчну непокору своєї допитливої думки, беззавітно служив своєму богові і поклав все своє життя на вівтар пізнання. Герой духу, який написав основні філософські праці на протязі довгих 15 років самотності і страждань, коли хвороба звалилася на нього раптово, вириваючи до двохсот днів на рік нестерпними приступами головної болі. Для більшості людства протягом усієї його історії героїзм реального життя був непорівнянний із муками думки, які філософ приносить у жертву вимогам невблаганного розуму. Багато хто не усвідомлював і не усвідомлює, що є виняткові натури, для котрих ця самотня боротьба думки з її затаєними стражданнями і непомітними для інших небезпеками, є такою ж серйозною і настільки ж хворобливою, як героїзм солдата.

¹ Лосєв А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера. // Рихард Вагнер. Избранные работы. М.:1978, с.32.

Філософська спадщина Ф.Ніцше на сьогоднішній день складає одинадцять томів, що увібрали в себе основні твори, начерки і думки філософа. Всю філософську спадщину можна розділити на три періоди, що відбивають етапи духовного росту філософа. У перші роки своєї літературної діяльності він, утілюючи свої переживання і результати критичної і творчої думки в конкретних образах, створив феномен естетичної світопобудови, визначивши в ній цілком конкретне і незмінне у всій своїй філософії місце музиці. До цього часу відносяться роботи, що стосуються грецької культури: “Філософія в трагічну епоху Греції” і “Народження трагедії з духу музики”, до якої ввійшли стаття “Про діоністичний світогляд”, дві доповіді “Грецька музична драма” і “Сократ і трагедія”, а також “Несвоєчасні міркування”. Другий період обіймає праці з 1876 по 1882 рік, починаючи з “Людського, занадто людського” і закінчуючи “Веселою наукою”. Вони присвячені духовному звільненню автора та історичній критиці пануючих цінностей. Втіленням почуттів і прагнень філософа в ці роки є людина вільна духом. На зміну критичному скепсису приходять період творчості – це третій і останній період мислення Ф.Ніцше, що починається з праці “Так казав Заратустра”, містить у собі “По ту сторону добра і зла”, “До генеалогії моралі”, “Сутінки богів”, “Дифірамби Діонісу”, “Антихрист”, “Есе Хомо”, “Ніцше проти Вагнера” і закінчується начерками до останнього незакінченого твору “Воля до влади”.

Ніцшевське неординарне і всеосяжне філософське вчення спіткала складна доля. З самого початку філософи-фахівці не визнали Ф.Ніцше своїм, вважаючи моральну частину його філософії суцільним божевіллям, а логіку паралітичною. Творчість Ф.Ніцше сприймалася неоднозначно, викликаючи і до нашого часу незліченну множину упереджених тлумачень, суперечок, дискусій на різних мовах світу. Література про Ф.Ніцше велика і різноманітна.

Суперечливе відношення до філософської спадщини Ф.Ніцше не випадкове, а скоріше закономірне явище, чому сприяє естетизація філософії, яка допускає сприйняття почуттями. Даний чинник несе в собі яскраво виражене суб'єктивне начало, де кожний може зрозуміти – відчутти відповідно

до власного устрою, тональності почуттів; аналогія, абсолютно ідентична зі сприйняттям музики, де кожний, у процесі прослуховування музичного твору, відчуває й одержує свої власні враження, як, наприклад, загально відома б-а симфонія Чайковського з її маршовою третьою частиною дає можливість почути в ній одне народне торжество, іншим ходом на страту, третім шабаш відьом, четвертим – вакханалію почту Мессіра, п'ятим..., шостим... Крім того, неоднозначності розуміння даної філософії сприяють і етапи духовного росту самого автора, обумовлені своєрідним і постійно мінливим поглядом на світ, відмінним від узвичаєного і дуже часто не прийнятим оточуючими. (Підтвердженням цьому може бути дослідження в початковий період трагедії – тієї області людського духу, куди люди не йдуть добровільно, а лише по неволі духу). Погляд, що відрізняється від узвичаєного, нормативного, що відрізняється від норми, ненормальний погляд, ненормальність і, в остаточному підсумку, божевілля – як найбільше зручна форма захисту суспільства від того, хто бачить світ інакше.

Відношення до ніцшевської спадщини містить у собі широкий спектр думок і поглядів. Одні інкримінують йому нігілізм, імморалізм, цинізм, дилетантизм, жорстокість до слабкого, руйнацію, заперечення і поклоніння лише своєму егоїстичному “Я”. Другі вважають його талановитим письменником і глибоким моралістом, що дав багато блискучих окремих думок і дотепних афоризмів. Треті об'являють його героєм духу і проповідником добра, істини, усього прекрасного і високого, провісником ідеалів.

Суперечливість оцінок філософа, від винуватця всіх бід до кумира і генія, різноголосиця думок, яка супроводжується ось вже протягом майже півтора століття гарячими дискусіями і полемікою, що не вщухають, багато в чому була обумовлена непринадною, а скоріше скорботною долею його спадщини.

Боротьба за архів філософа почалася буквально при його житті. З 90-х років минулого століття керівництво архівом взяла на себе сестра філософа Елізабет Ферстер-Ніцше, яка претендувала на роль ангела-хранителя і виставляла себе духовною спадкоємицею філософії брата. Відношення

Ф.Ніцше до сестри вмістилися в коротку, але дуже містку фразу: “Кровно близька і духовно далека”. Остаточним яблуком розбрату в їхніх взаємовідносинах послужив антисемітизм зятя Ніцше, підтримуваний Елізабет; антисемітизм, що зіграв не останню роль у розриві з Ріхардом Вагнером.

Вилучивши архів брата у Фріца Кегеля – першого видавця і систематика філософії Ф.Ніцше, який довів видання його творів до 12 тому, Ферстер-Ніцше переслідувала свої корисливі цілі: видати спадщину брата заради створення з нього кумира з метою подальшої комерціалізації. Для реалізації цих цілей оригінал був малоприйнятним. І ось “обиватель із непередбаченою жіночою енергією” узявся за справу, пустивши в хід усі припустимі методи, аж до підробки – переадресування листів, і низькопробного шахрайства – усунення негодних імен за допомогою нібито випадкових чорнильних плям. Але, мабуть, найбільше жахливої була компіляція нотаток Ф.Ніцше, які відносяться до 80-х років. В остаточному вигляді ця компіляція вийшла в світ з під ножиць сестри як горезвісна “Воля до влади”. По суті, дати хоча б саму загальну оцінку ходу думки і філософських поглядів Ф.Ніцше в цей останній період його життя просто неможливо. Об'єднати в єдине ціле напівдоговорені і дещо незв'язні філософські настрої і думки, якими є “Воля до влади” у її дійсному виді – завдання практично нездійсненне, у всякому разі, для людини, що є непримиренним супротивником ніцшевського духу думки.

Визначення ролі і місця музики у філософії Ф.Ніцше можливо через дослідження основних положень його філософії. Проте суб'єктивний волюнтаризм Ф.Ніцше являє собою неординарне явище, відмінне від попередніх систем. Умовно розділена на декілька періодів, де філософські погляди одного періоду суперечать, а часом діаметрально протилежні поглядам іншого періоду, ця філософія є результатом художнього світогляду Ф.Ніцше, на формування якого великий вплив зробили філософія й естетика А.Шопенгауера, а також мистецтво і естетичні погляди Р.Вагнера.

У своєму ранньому творі “Несвоєчасні міркування” Ф.Ніцше називає своїм вчителем Артура Шопенгауера. З першого погляду Ф.Ніцше узнав у

А.Шопенгауері мислителя, що володіє повною мірою інтелектуальною чесністю, цілком щирого в усіх своїх писаннях. Ф.Ніцше вважав, що ідеї великого песиміста повинні благотворно впливати на розум сучасників. У школі А.Шопенгауера Ф.Ніцше навчився сприймати життя реалістично – таким, яким воно є насправді, з усіма його потворними сторонами, з усіма його стражданнями. Крім того, ця реалістичність дала можливість знайти уявлення про трагічне у житті, те саме уявлення, до якого Ф.Ніцше вже приходив самотійно.

На початковому етапі разом з великим песимістом він думає, що сутністю світу є воля, яка однорідна у всіх істот і виявляється в усьому світі з великою енергією. Воля є болісне прагнення всього існуючого. Життя людини як прояв індивідуалізованої волі є не що інше, як вічна боротьба, але боротьба з постійною впевненістю в поразці. Безпричинно бажати, постійно страждати, а потім умирати, і так із століття в століття, поки наша планета не розпадеться в прах – ось закон безпристрадної і невблаганної волі. Розум не знаходить виправдання для світу. Розум підраховує лише те, що у всякому житті сума страждань завжди перевищує суму щастя, і звідси робить висновок, що людина повинна прагнути до знищення в собі волі. Як тільки воля буде знищена, весь зовнішній світ повалиться сам собою, тому що він ні що інше як воля, об'єктивована за принципом індивідуалізації.

Узявши за основу метафізичне вчення А.Шопенгауера, Ф.Ніцше вже в “Походженні трагедії...” спирався у своїх висновках на такі положення песимістичної філософії: про волю, як речі в собі, про світ як уявлення, про індивідуалізацію як основну причину страждання, про музику як безпосереднє вираження волі. Більше того, у цьому творі Ф.Ніцше вітає А.Шопенгауера як месію трагічної культури, що йде на зміну сучасній декадентській культурі.

У 1874 р. у третьому “Несвоєчасному міркуванні” “Шопенгауер як вихователь” Ф.Ніцше висловлює свою глибоку вдячність цьому мислителю за те, що завдяки йому він прилучився до розумової культури і навчився набагато краще розуміти себе самого. Зрозумівши себе самого, Ф.Ніцше пішов далі

свого вчителя: учинивши згодом перевірку всіх основних положень А.Шопенгауера, Ф.Ніцше вказав на хиби його системи, помічені ним з самого початку, підтвердженням чого може служити стаття Ф.Ніцше з критикою шопенгауерівської філософії, яка відноситься до осені 1867 р.

Справжня атака на песимізм А.Шопенгауера була зроблена в “Людському, занадто людському”. Зайнявшись загальним переглядом недавніх своїх поглядів, Ф.Ніцше рішуче відхиляє доктрини А.Шопенгауера: він уже не визнає вчення про волю як речі в самій собі, (як і взагалі не бачить потреби визнавати існування речей у самих собі), відхиляє мораль жалості і проповідь самозречення, придушення всяких особистих, егоїстичних бажань. Далі, Ф.Ніцше не погоджується з кантіанством А.Шопенгауера, його песимізмом, проголошеної ним мораллю співчуття. Розходитьсь в думці про завдання філософії, яка не повинна учити нас смиренності, покірності і самозреченню. Шопенгауерівське бажання істини як бажання спокою принципово не збігається з ніцшевським бажанням істини як бажанням нового стимулу для боротьби. Звідси стає зрозумілим, що в останній період своєї творчості Ф.Ніцше цілком визнав хибність філософії А.Шопенгауера і вважав себе “... крайньою протилежністю, антиподом усякого песимістичного філософа¹”.

Вплив А.Шопенгауера був найбільше значним в початковий період творчості Ф.Ніцше. Надалі учень перевершив свого вчителя, проклавши свій шлях в історії людської думки і духу. Цей шлях визначив насамперед подальший розрив з класичною традицією. Якщо у А.Шопенгауера цей розрив ознаменував собою перехід людства від раціоналізму до ірраціоналізму, (залишивши при цьому форму викладення своїх думок у класичній раціональній системі, властивій попередній філософії), то ніцшевський ірраціоналізм поглибив цей розрив не тільки по змісту, але і за формою: філософія стає ірраціональним актом художньої творчості, результатом чого стала відсутність системності, поетичність мови, художність стилю, музичний стан духу – як невід’ємні частини ніцшеанської філософії. Світорозуміння

¹ Ніцше Ф. Сочинения. М.:1990, т.2, с.730.

А.Шопенгауера замінюється світопереживанням Ф.Ніцше. Крім того, суб'єктивізм філософії Ф.Ніцше відмінний від об'єктивізму філософії А.Шопенгауера. Проте, при усій своєрідності бачення світу, Ф.Ніцше не відійшов від наріжних принципів ірраціоналізму: воля як першооснова всього існуючого, пізнання суті буття у позараціональному акті художнього прозріння, особливе місце музики в системі світобудови.

Інший сильний вплив на формування філолофсько-художнього світогляду Ф.Ніцше і становлення музики у світобудові майбутнього філософа, зробили мистецтво і естетичні погляди Р.Вагнера.

Знайомство юного професора філології з маститим композитором відбулося в 1868 р. у Лейпцигу в будинку професора Брокгауза, дружиною якого була сестра Р.Вагнера, а в наступному році Ф.Ніцше стає одним із найближчих друзів Р.Вагнера і 23 рази відвідує трипшинського самотника в його відлюдді.

У цей час ідеї, що висловлювалися Р.Вагнером щодо реформи мистецтва, його ролі в перетворенні суспільства, активні, життєстверджуючі погляди, спрямовані на зміну життя через мистецтво, знаходять найпалкіший відгук у душі Ф.Ніцше. Більш того, подальший суб'єктивізм ніцшеанської філософії багато в чому базувався на антропології Фейербаха, з якою Ф.Ніцше познайомив Р.Вагнер, що сам знаходився під її безпосереднім впливом. Але мабуть найбільш сильний вплив на юного професора зробила особистість самого художника, із його неабиякою внутрішньою силою, могутньою волею, яка втілює для Ф.Ніцше образ того, кого А.Шопенгауер називав генієм.

У цей період Ф.Ніцше неодноразово виявляв відданість своєму другу: так, він ледве було не лишив професорську діяльність задля рефератів у різних містах із метою пропаганди Байрейтського починання. Іншим проявом відданості стало видане друком "Народження трагедії з духу музики". Цей прояв можна по праву вважати жертвопринесенням, по-перше, тому, що заради Р.Вагнера була згорнута велика грецька робота, а по-друге, присвята книги багато в чому зіпсувала усю філологічну кар'єру Ф.Ніцше і його славу

грунтовного вченого, уплутавши до того ж у непотрібну боротьбу. Багато сучасників Ф.Ніцше бачили в цьому дивному сполученні грецького світу зі світом вагнерівських музичних драм щось вимучене. Проте, Ф.Ніцше уперто тримався і був готовий битися з цілим світом за свого кумира, результатом чого стало 4-те “Несвоєчасне міркування” – “Ріхард Вагнер в Байреїті”. Ця глибока і блискуча характеристика Р.Вагнера як художника і мислителя, захоплена апологія тільки що завершеного ним великої реформаторської справи. Тут Р.Вагнер подається як сучасний Есхіл, трагічна мудрість якого знаходить своє вираження не в абстрактно–філософських формах, як у А.Шопенгауера, а в живій, конкретній незрівняній формі художніх творів. Р.Вагнер – діонісійський геній, що не міг висловити на простій людській мові весь світ почуттів, які вирували в його душі. Вагнер став дифірамбічним драматургом, і для того щоб висловити усе те, що він почував, йому знадобилося об'єднати в дивовижному синтезі всі окремі види мистецтв – мистецтво актора, музиканта і поета.

День закладання театру в Байреїті 22 травня 1872 р. був вищим моментом духовного зв'язку Ф.Ніцше і Р.Вагнера, апогеєм їхньої дружби. Ф.Ніцше до глибини душі хвилювали, наповняли неясними надіями і баченнями святкування, де виконавців і глядачів об'єднає щось дивне, де обидва цих елементи будуть злиті воедино напруженістю переживань, що безумовно викличе незвичайно сильне враження. Але занадто велика була різниця між світлим баченням і реальністю, що стала повторною, неприродною, перебільшеною. З моменту відвідання Ф.Ніцше Байрейта дружні почуття з обох сторін пішли на спад. Р.Вагнер значно раніше відчув внутрішній розрив, він із тривогою передбачав, що Ф.Ніцше не задовольниться роллю учня, а побажає йти своїм власним шляхом, і тому нерідко виявляв дивну недовіру до філософа, що виражалось у всяких дрібницях: вимагаючи від оточуючих сліпого поклоніння собі і своїм творам, Р.Вагнер сам нерідко повністю пригнічував оточуючих.

Зрештою, Ф.Ніцше відчув, що для того, щоб він міг говорити, йому не можна більше підкорятись тиранії чужих ідеалів. Приводом до зовнішнього

розриву стала поява опери “Парсифаль” Р.Вагнера і книги Ф.Ніцше “Людське, занадто людське”. “Парсифаль” був присвячений Ф.Ніцше з підписом “Церковний радник”, “Людське, занадто людське” було присвячено Р.Вагнеру і його дружині. Крижане мовчання, що запанувало у взаємовідносинах, першим не витримав Р.Вагнер, який накинувся в серпневому номері “Байрейтських вістей” за 1878 рік у вкрай неприємній формі на свого колишнього друга. Правда, ім'я Ф.Ніцше не було названо, але кожному стало зрозуміло, про кого йде мова. Дружба між 56-літнім композитором – апостолом і 25-літнім професором філології, прототипом Зігфріда, яка вміщувала в собі найширший спектр взаємовідносин – від обожнювання до повного несприйняття, завершилася остаточним розривом. Взаємовідносини між Ф.Ніцше і Р.Вагнером можуть бути темою окремого наукового дослідження, варто лише відзначити, що суть конфлікту полягала в тому, що Ф.Ніцше не міг вибачити своєму кумиру зрадництва первісно проголошених ідеалів, де театр був найактивнішим засобом в зображенні і порятунку душі людини (а, отже, і всього суспільства), підміною в реальності бездушним лицедійним балаганом, створеним лише заради наживи, матеріального добробуту і зриву овацій.

Як і у випадку з А.Шопенгауером, розбіжність поглядів із своїм кумиром для Ф.Ніцше була очевидна з першої миті обожнювання, адже його філософські і музично-естетичні погляди багато в чому розходилися з вагнерівськими. Досить пригадати, що вже в підготовчих нотатках до “Народження трагедії...” Ф.Ніцше пояснює появу хору в 9-ій симфонії Бетховена і накреслює при цьому теорію, що йде цілком урозріз з вагнерівською; в іншому місці він висуває діаметрально протилежний Р.Вагнеру погляд на музичну драму, спростовуючи головну вагнерівську тезу того часу про те, що музика є засобом, а драма метою. Також під час виконання музичної драми Ф.Ніцше хотів перемістити співака в оркестр, щоб на сцені відбувалася тільки мімічна дія; голоси співаків і оркестр давали б лише тлумачення цієї дії, а сама вона, як у старогрецькій трагедії, була б висвітленням аполонівського бачення хору, що охоплений діонісійським духом. Розбіжність музично-естетичних поглядів призвела до

того, що згодом Ф.Ніцше здавалося незрозумілим, як він міг настільки насильницьким чином привести грецький світ у своєму “Народженні трагедії...” у зв'язок з вагнерівською музикою і з тим філософсько-метафізичним поглядом, який панував в Байреїті. Більш того, в начерках до статті “Ріхард Вагнер у Байреїті” вже можна знайти багато з тих думок, що згодом були розвинуті в “Падінні Вагнера”. Тут Ф.Ніцше відзначає відсутність міри як характерну рису для творчості і самої особистості Р.Вагнера; знаходить, що у Баха, Бетховена відчувається більш чиста натура, ніж у Р.Вагнера; у нього також проскакує декілька несхвальних відгуків про політичні погляди Р.Вагнера – про його антисемітизм, про відношення до революціонерів з одного боку, і до баварського короля з іншого. У Ф.Ніцше виникає вже досить сильний сумнів навіть щодо художнього значення Р.Вагнера не як синтетичного художника, а як вузького фахівця – музиканта, поета, драматурга і мислителя; тут же висловлюється скептицизм у питанні про практичні результати, до яких можуть призвести вагнерівські нововведення. По суті, пізній Ф.Ніцше виявляється справжнім єретиком у сенсі вагнеріанства.

Під час поклоніння Р.Вагнеру Ф.Ніцше – тонкий знавець мистецтва і обожнювач краси – піддався оманним чарам вагнерівської музичної драми з її пишним ускладненим стилем; він був введений в оману професійними прийомами геніального актора і дивовижного чарівника. Ця омана полягала в тому, що Ф.Ніцше побачив природність, щирість, геніальність, стихійну міць, невичерпний дар там, де, насправді, був лише витончений декаданс; твори Р.Вагнера були донезмоги незвичайні, цікаві, складні, наповнені ерудицією, із яскравими фарбами, що лоскочуть нерви. Але по суті ж своїй вагнерівська драма була художнім вираженням декадентської епохи. Р.Вагнер, як злий чарівник, вивчив усі ходи і закоулки того лабіринту, що складає душу людини, піймавши в нього недосвідченого, довірливого Ф.Ніцше. Більш того деякої думки Р.Вагнера були “запозичені” ним у юного друга: так, у своїй статті про значення опери, говорячи про компроміс між аполонівським і діонісійським мистецтвом в античній трагедії, Р.Вагнер застосовує ці художні принципи,

попередньо прочитавши рукопис Ф.Ніцше “Сократ і трагедія” у її первісній формі доповіді, а також “Грецьку музичну драму”. Надалі, Ф.Ніцше щиро шкодував про багато моментів дружби з Р.Вагнером і принципово змінив свої юнацькі погляди: “Я сам, мабуть, був найбільшим його [Вагнера] благодійником. Можливо в цьому випадку образ переживає образ того, хто в ньому зображений: причина цього лежить у тому, що в образі, створеному мною, є ще місце для цілої множини дійсних Р.Вагнерів, і, насамперед, для набагато більш обдарованих і більш чистих у намірах і цілях¹”.

Єдине, що зв'язувало обох геніїв усе життя – це філософія А.Шопенгауера. Але якщо для тридцятирічного філософа в період “бурі і натиску”, який нестримно поривається вперед, ірраціоналістична філософія волонтаризму стала лише першою на шляху, то для шістдесятирічного композитора, що пройшов нескінченний шлях бур і недієздатного до подальшого розвитку, філософія песимізму стала останнім притулком у релігійно-метафізичному вченні про спокуту і волезаперечення.

Звичайно люди вважають повалених кумирів усе ж богами, і залишені храми – храмами. Розрив Ф.Ніцше з ідеалами молодості і вчителями був різким і бурхливим. Переоцінка всіх цінностей проходила болісно і тяжко. (У новітній час, крім Ф.Ніцше, можна назвати лише Достоевського, який настільки гостро пережив переродження своїх переконань).

Після юнацької ейфорії, Ф.Ніцше зробив найсуворіший перегляд своїх поглядів і дійшов висновку, що в нього ані в переконаннях, ані в настроях не було нічого спільного з песимізмом А.Шопенгауера і декадентським мистецтвом Р.Вагнера. Це згодом дозволило йому віднести А.Шопенгауера разом з Р.Вагнером до різко виражених типів нігілістичного декадансу.

Зближуючись із А.Шопенгауером і Р.Вагнером, Ф.Ніцше домагався не того, щоб зрозуміти їх; вони йому були необхідні для розуміння самого себе,

¹ Ніцше Ф. Сочинения. М.:1990, т.1, с.751.

свого власного “Я”: “... для відновлення поняття культури виставлені два образи – А.Шопенгауер і Р.Вагнер, або одним словом, Ніцше...”¹ .

Таким чином, вплив філософії й естетики А.Шопенгауера, а також мистецтва і естетичних поглядів Р.Вагнера, зіграли важливу роль у формуванні філософсько-художнього світогляду Ф.Ніцше і багато в чому визначили те виняткове місце музичного мистецтва, яке воно міцно зайняло в ніцшеанській філософії. Цей вплив найбільш яскраво відбився на початковому, юнацькому періоді творчості філософа. Проте, в подальшому, рішуче відмовившись від поглядів своїх вчителів і духовних наставників, Ф.Ніцше пішов своїм тернистим шляхом, створивши власну філософію, засновану на філософсько-художньому світогляді, однак зберігши при цьому незмінним статус музики у своїй світобудові.

2.2. “Естетизація” музики як підґрунтя естетико-мистецтвознавчої позиції Фрідріха Ніцше.

У творчій спадщині Ф.Ніцше досить важко виокремити власно естетичну, мистецтвознавчу чи проміжну – філософсько–естетичну, естетико-мистецтвознавчу – позицію. Специфічна манера написання, іномовність, звернення до міфологічних символів дозволяє простежити естетико-мистецтвознавчі аспекти у багатьох працях філософа, працях, які безпосередньо естетики чи теорії мистецтва не торкаються. Ця специфіка вивчення “естетичного” підґрунтя ніцшевських ідей робить доцільним аналіз тієї джерелознавчої літератури, автори якої вже робили спроби прокоментувати естетико-мистецтвознавчі погляди Ф.Ніцше. Ці джерела, які сягають за часом кінця ХІХ - початку ХХ століття, теж, на наше глибоке переконання, підтверджують зазначену нами складність, а саме – певну “розмитість” естетичної позиції філософа. Що ж до конкретних джерел, то звернемо увагу, передусім, на “чисто” біографічне видання Д.Галеві “Життя Ніцше”, яке

¹ Ніцше Ф. Сочинения. М.:1990, т.2, с.733.

побачило світ у 1911 році. Зосередившись на складностях і перипетіях життєвого шляху філософа, Д.Галеві не ставив перед собою завдання поглибленого з'ясування філософсько–естетичного виміру ніцшевської спадщини.

Об'єктивна оцінка світоглядної спрямованості Ніцше відбита в книзі Файгінгера “Ніцше як філософ” (1902р.).

Найбільш численний розділ у літературі про Ф.Ніцше складають праці з етичного вчення філософа, що розглядають широкий спектр проблем цього розділу ніцшеанської філософії: “чисто” етичні (Хвостов В. “Етюди з сучасної етики”, 1908 р.), морально-етичні – на прикладі порівняльних характеристик з видатними сучасниками філософа, які піднімали аналогічні проблеми у своїй художній творчості (Грот Н. “Моральні ідеали нашого часу. Ніцше і Толстой”, 1894 р. Шестов Л. “Достоевський і Ніцше” і “Добро у вченні графа Толстого і Ніцше”, 1907 р.), а також релігійно-етичні (Фішер Л. “Антихрист у новітній філософії”, 1904 р.)

У главі “Аполлон і Діоніс” книги В. Вересаєва “Живе життя” досить глибоко досліджується один із перших творів Ф.Ніцше “Про народження еллінської трагедії з духу музики” (назва цитується за авторським першоджерелом – Г.М.), твір, який по праву можна вважати естетичним кредо філософа. Докладно розглянувши сутність богів Аполлона і Діоніса, святкування, що влаштовувалися в їхню честь, відношення до них древніх еллінів, автор, тим самим, робив філософські висновки, спираючись на ніцшевську естетику. Показуючи Діоніса “богом страждання від надміру сил¹”, виявляючи його характерні риси, В. Вересаєв у той же час випускає з поля зору “дух музики”, музичні витоки культу Діоніса, які є, за Ф.Ніцше, не тільки суттю виникнення трагедії, а і суттю самого буття.

Література про творчість Ф.Ніцше радянського періоду вкрай обмежена і всі публікації несуть на собі відбиток яскраво вираженого вузько ідеологічного підходу. У 1928 р. була видана книга Лейтезена М. “Ніцше і фінансовий

¹ Вересаєв В.В. Аполлон и Дионис. М.:1914, с.226.

капітал”. Це перша, і чи не єдина, публікація про Ф.Ніцше довоєнного радянського періоду, у якій застосовано “марксистський підхід” до соціального пояснення філософії, соціології, політики та етики Ф.Ніцше. У ній філософ проголошується справжнім виразником сподівань капіталістичної фінансової олігархії, який сформулював її символ віри. Естетиці Ф.Ніцше не приділено ані найменшої уваги за винятком того, що філософу відведена роль “провісника і предтечі” літератури по “філософії війни”, що таким пишним цвітом розквітла в 1914-1915 роках¹”. Характерно, що передмову до цієї монографії написав нарком А.Луначарський.

Стаття Г.Н. Лукача “Ніцше, як попередник фашистської естетики” (1934р.) одна з небагатьох у ніцшеанській літературі присвячена естетиці філософа, але вже сама назва і перші слова статті визначають тональність усіх подальших міркувань, наліплюючи на філософа політичний ярлик: “Немає жодного мотиву у фашистській естетиці, який би не брав свій початок прямо або побічно від Ніцше²”. Говорячи про естетичні погляди філософа, і немов би побічно торкаючись музичного питання, автор стверджує, що “... полеміка проти художніх принципів Р.Вагнера складає ядро естетики Ф.Ніцше, його боротьби проти декадентства за здорове мистецтво, також, як полеміка із А.Шопенгауером, стоїть в центрі його філософії³”.

На закінчення автор, повторюючись, розширює свою думку про вплив Ф.Ніцше не тільки на фашистську естетику, але і на ідеологію фашизму: “Немає жодного мотиву в усій фашистській філософії й естетиці, який би не брав початок від Ф.Ніцше, як від свого найголовнішого джерела⁴”. Як бачимо з наведених цитат, у запалі ідеологічної боротьби питання про метафізичну сутність музики у цій статті стає недоречним.

У повоєнний період в Радянському Союзі Ф.Ніцше був фактично забороненим автором. За винятком відповідних розділів вузівських підручників

¹ Лейтезен М.К. Ницше и финансовый капитал. М.:1928, с.29.

² Лукач Г.Н. Ницше как предшественник фашистской эстетики. // «Литературная критика», №12, 1934, с.27.

³ Там само, с.29.

⁴ Там само, с.51.

і посібників з філософії, що виражали офіційну точку зору, єдиними значними працями з філософії Ф.Ніцше є книги Одуєва С.Ф. “Реакційна сутність ніцшеанства” (1959 р.) і “Стежками Заратустри” (1971 р.).

У першій роботі, назва якої говорить саме за себе, Ф.Ніцше проголошується духовним наставником фашизму. Його філософські погляди вкрай ідеологізовано і політизовано. В другому виданні – “Стежками Заратустри” – дещо змінена мета дослідження: “Мета цієї роботи полягає насамперед у тому, щоб показати як виявляється об'єктивне значення цієї (ніцшеанської – Г.М.) системи, відбиваючись у різноманітних інтепретаціях, які її компоненти виявляються найбільш ефективними і дієвими з точки зору їх теоретичної і політичної адаптації до умов історичного моменту¹”. Після розгляду в першому розділі філософії Ф.Ніцше, який на думку автора праці є “провісником занепаду капіталістичної цивілізації” дається дослідження впливу ніцшеанства на буржуазне філософське мислення, що проявилось у філософських системах широкого кола мислителів ХІХ–ХХ століть серед яких В. Дільтей, Г.Зіммель, М.Шелер, О.Шпенглер, Л.Клагес, Э.Юнгер, А.Боймлер, А.Розенберг, А.Вебер, Ф.Й. фон Рінтелен, К.Левіт, Е.Флюк, К.Ясперс, М.Хайдегер, О.Ф. фон Больнов та ін. Але в цілому загальний ідеологічний підхід цього періоду залишається незмінним і в цій праці, наприклад, твердиться : “Ніцшеанство – реальний і небезпечний супротивник, із котрим філософи-марксисты повинні боротися не забуваючи про силу і специфіку його впливу на розум і душі людей²”. Ні в першій, ні в другій праці цього автора практично не приділено уваги естетичним поглядам філософа.

Перебудова і пострадянський період характеризуються деідеологізацією і “реабілітацією” творчої спадщини Ф.Ніцше. Цей процес був започаткований у перекладах і перевиданнях творів філософа. Першою “боязкою” спробою в цьому напрямку стала книга “Сутінки богів” (1989 р., вступна стаття і редакція А.Яковлєва), куди увійшли твори Ф.Ніцше, З.Фрейда, Э.Фромма, А.Камю,

¹ Одуев С.Ф. Тропами Заратустры. М.:1971, с.18

² Так само, с. 416.

Ж.П.Сартра, об'єднані згідно “дозволеній” у перебудовчий період тематиці – атеїстичній. Показовим є те, що у вступній статті Ф.Ніцше, по-перше, був названий знаменитим філософом “...всебічна оцінка його концепцій з точки зору марксизму ще має бути дана після того, як вони будуть старанно проаналізовані, а основні твори Ф.Ніцше наново перекладені і видані¹”. По-друге, цілком розвінчано і зірвано ярлик, який за довгі роки міцно приріс і асоціювався з ім'ям філософа: “Фашистська інтерпретація ідей Ф.Ніцше, перетворювала мислителя в шовініста і людиноненависника, яким він не був²”.

Важливим внеском в сучасне ніцшеанство стало 2-х томне видання творів Ф.Ніцше 1990 року, куди ввійшли основні твори філософа. У вступній статті і примітках К.Свасьян глибоко і всебічно аналізує філософську творчість Ф.Ніцше, дає об'єктивну і правдиву оцінку, як життєвого шляху філософа, що був по суті інтелектуальним подвигом, так і посмертну долю його філософської спадщини.

Торкаючись естетичних поглядів Ф.Ніцше і зокрема “музичного” питання, автор статті найбільш близько з усіх видань наблизився до розуміння місця і значення музики в світобудові філософа, хоча і не виділив це в окреме питання або дослідження. Визначивши, яку роль відігравала музика в житті Ф.Ніцше, К. Свасьян зумів насамперед почути “дух” музики в усій творчості філософа та інтегрувати всю його спадщину через призму наступного висловлювання мислителя: “І ще ось одне юнацьке признание в сутності про якусь книгу, по суті про всі свої майбутні книги: “по суті справи, це музика, випадково записана не нотами, а словами³”.

Серед украї нечисленних на сьогоднішній день видань пострадянського періоду по ніцшеанській тематиці варто назвати праці Л.Немировської, В.Кучевського, а також переклад із французької книги Ж.Ділеза.

Брошура Л. Немировської “Ніцше: мораль по ту сторону добра і зла” (1991р.) присвячена етичній тематиці і привертає на себе увагу тим, що в ній

¹ Сумерки богів. // Ніцше Ф., Фрейд Э., Камю А., Сартр Ж. – П. М.:1989, с.7.

² Там само, с.8.

³ Ніцше Ф. Сочинения. Т.1, М.:1990, с.46.

уже переборено однозначний вузько ідейний підхід до інтелектуальної спадщини філософа: “Безумовно вчення Ф.Ніцше суперечливе, тому не може бути оцінене як тільки негативне або як тільки позитивне¹”. Крім того, в цьому науково-популярному виданні естетична проблематика порушена на прикладі Аполонівського і Діонісійського начал, які є “двома природними началами культури”. На думку авторки брошури “Діонісійське начало – джерело неспокою, мук, нещастя, стихійного пориву²”. Ця точка зору Л.Неміровської не розкриває суті ніцшеанського поняття Діонісійського начала, а виражає слідство музичної стихії бога Діоніса.

У пострадянський період сучасна ніцшеніана поповнилася публікацією російською мовою праці одного з найвидатніших французьких філософів Ж. Ділеза, написаної в 1965 р. (переклад на російську і коментар Л.Фокіна у виданні 1997 р.). У цій праці автор дає правдивий погляд на філософію Ф.Ніцше з позиції ХХ століття, не торкаючись при цьому естетичних поглядів мислителя, у тому числі і “музичного питання”.

В одній з небагатьох монографій, присвячених Ф.Ніцше, – монографії В. Кучевського “Філософія нігілізму Ф.Ніцше” (1996 р.) досліджується специфіка і особливості філософії Ф.Ніцше в онтологічному, гносеологічному й аксиологічному аспектах, переломлених у соціальному і культурологічному ракурсах. У главі цієї монографії “Ніцше про пізнання й істину, про науку, філософію і мистецтво” автор розглядає, яке місце займає мистецтво, механізм існування мистецтва, спільність і відмінність естетичних поглядів А.Шопенгауера і Ф.Ніцше. “Якщо для першого (А.Шопенгауера) мистецтво є естетичним спогляданням світу, як волі у формі ідей, то для Ф.Ніцше воно являє собою вираження глибинних несвідомих потягів природної природи людини³”.

¹ Немировская Л.З. Ницше: мораль по ту сторону добра и зла. М.:1991, с.44.

² Там само, с.6.

³ Кучевский В.Б. Философия нигилизма Ф.Ницше. М.:1996, с.84.

Дослідження музичного питання не входить у рамки цієї публікації й обмежується лише одним реченням, з яким важко не погодитись: “Яскравим прикладом Діоністичного сп'яніння є музика, що виступає нічим іншим як загальним збудженням та розрядженням афектів¹”.

Особливу увагу варто звернути на книгу І.Ястребова “Філософія людської волі і деструктивізм (Шопенгауер і Ніцше)”, що вийшла друком в 1996 р. Головне те, що в ній об'єднані два автори, на вченні яких досліджується проблематика даної дисертації. В скоріше популярній, чим науковій формі книги є окремі висловлювання автора, які побічно торкаються питання про місце і роль музики в естетичних поглядах насамперед Ф.Ніцше. “Якщо філософ говорить, що в живій і неживій природі існує воля, що жадає буття, то музикант додає: і ця воля на усіх своїх шаблях хоче бути в звуках²”.

У розділі про А.Шопенгауера проводиться розгляд песимістичного вчення філософа без посилання на його естетику, про яку, в свою чергу, неодноразово згадується в другому ніцшеанському розділі. Не можна не погодитись з утвердженням автором положень про те, що бог Діоніс є втілення непластичного мистецтва музики, або, що музика є основою трагедії із духу і “плоті” (хор сатирів), в якій трагедія і народжується. У той же час суперечним є таке висловлювання: “У “Народженні трагедії” запозичується думка про те, що по суті всі види мистецтв є виразниками ідей, як вічних форм об'єктивації волі³”. Ця думка, що запозичена у А.Шопенгауера, повністю суперечить його естетичній концепції, в якій чітко стверджується, що всі види мистецтв виражають ідею, яка є формами об'єктивації волі, за винятком одного виду мистецтва – музики, яка виражає не форми об'єктивації волі, а безпосередньо саму волю.

Українське ніцшеанство є, по суті, “незораною цілиною”, чистим листом паперу, який очікує свого часу. Багато в чому це сталося через відсутність незалежності Української держави та панування протягом більше семи

¹ Кучевский В.Б. Философия нигилизма Ф.Ницше. М.:1996, с.85–86.

² Ястребов И.Б. Философия человеческой воли и деструктивности. М.:1996, с.39.

³ Там само, с.35.

десятиліть офіційної радянської ідеології. У цей час українська література, естетика, наукова філософська думка розвивалися в таких обставинах, що безпосередні зв'язки з західно-європейською та світовою гуманітарною наукою були досить обмежені. Потреба жити в тісному контакті з світовою науковою думкою, постійне знайомство з останніми досягненнями культури людства конче необхідні для становлення культури України. Тільки в тісному контакті з культурним надбанням інших народів можна створити неординарні національні культурні цінності. Прикладом тому може служити стаття Луки Луціва “О.Кобилянська і Ф. Ніцше” (1928 р.видання).

У цій статті досліджено вплив філософії та естетики Ф.Ніцше на українську літературу на зламі століть, зокрема, на творчість О.Кобилянської. “Кобилянська своїми творами в дев'яностих роках минулого століття “була повним контрастом всьому тодішньому офіційному українству,¹” – стверджує Л.Луців. Треба було мати неабияку сміливість, щоб в українській літературі цитувати “Богохульство” Ф.Ніцше. Це викликало широкий резонанс у суспільно-філософській та мистецькій думці того часу та відзначилося в критичних відгуках таких видатних українських діячів, як М.Грушевський, О.Маковей, Л.Бурчак, М.Сріблянський, М.Мочульський, В.Верниволя, Ол.Дорошкевич, М.Струтинський та ін.

Аналізуючи творчість буковинської письменниці доктор Луців приходять до висновку, “що найсильніший вплив Ф.Ніцше на нашу письменницю був у 90-х роках минулого століття²”. Цей вплив був відзначений через один із найбільш художніх творів філософа “Так казав Заратустра”, а також через ідею надлюдини, яка перетворилась у “Вищих людей” Кобилянської. Зважаючи на літературний напрямок дослідження статті доктора Луціва, в ній зовсім не звертається увага на значення, яке відігравала музика у філософії Ф.Ніцше.

Таким чином, у виданнях від 1894 р. по сьогоднішній день, які присвячені Ф.Ніцше і торкаються різноманітних сторін життя і творчості філософа

¹ Луців Л. О.Кобилянська і Ф.Ніцше. Львів, 1928, с.30.

² Там само.

(дореволюційний період), політико–ідеологічних аспектів його філософських поглядів (радянський період) або які є об'єктивними дослідженнями його філософської спадщини (пострадянський період), практично не піднімалося і не досліджувалося питання про сутність музики як метамистецтва у філософії Ф.Ніцше.

Суть філософії Ф.Ніцше в загальних рисах можна визначити у наступному: Всесвіт є вічне і абсолютне становлення, у якому немає ні прибуваючої, ні постаючої субстанції, ні кінцевої мети, до якої б прямувала еволюція; Всесвіт це хаос, у якому немає ні єдності, ні порядку, ні логіки, ні доцільності. Становлення позбавлено всякого змісту, про нього не можна сказати, що воно розумне або нерозумне, доброзичливе або нещадне; воно в вищій мірі байдуже і immoralне, воно не переслідує ніякої мети. Становлення не підпорядковане необхідності, детермінізму: усе в ньому необхідно в тому сенсі, що усе є те, що воно є, а не щось інше. Воно не підкоряється ніякому закону, не додержується ніякого правила.

Стихійне становлення, по суті, не під силу розумному тлумаченню або формулюванню, воно брехливе і суперечливе; наша думка не може охопити його: становлення і пізнання виключають одне одного. Всі надлюдські і надприродні метафізичні сутності, які передбачалися існуючими поза людиною і ховалися під різноманітними іменами, як то – Бог, світ речей самих в собі, істина, категоричний імператив – є лише ознаками людської уяви. Це відбувалося, як наслідок, безсилля пояснити першооснови всього існуючого – становлення. Єдина відчутна реальність, доступна нашому пізнанню, – це світ наших прагнень і пристрастей. Таким чином, становлення є центральною категорією філософії Ф.Ніцше і виступає в ній в якості онтологічного начала.

Єдине, що можна сказати про становлення, так це те, що воно в кінцевому рахунку є результат змагання між енергіями–волями, що постійно борються за перевагу. Це змагання енергій воль у біологічному плані родить поняття життя.

Життя є експансивна, радісна, вільна сила, що розгортається зсередини. Суттю прояву життя є тваринне і рослинне царство, що не розвивається від

нижчого до вищого, а йде вперед одночасно, переплутано, змішано одне з одним. Тому ідея прогресу до поняття “життя” неприйнятна. Прогрес є ідея сучасна і хибна, так само неприйнятна до людства. Навпаки, людство швидкими кроками йшло дотепер до дегенерації і декадансу.

Людина є частка волі, обмежена началом індивідуалізації. Оскільки воля розвинута по всьому всесвіту, то людина відчуває свою тотожність, по суті, з усім цим всесвітом, з усім, що живе і страждає. Всі прояви життя людини, від першого до останнього, усі дії, бажання і думки врешті-решт визначаються інстинктами.

Головною тенденцією життя є зростання, підйом, збільшення сили. Наслідком цієї тенденції є боротьба. Боротьба за життя, воля до життя знаходять своє відображення не в жалюгідній боротьбі за існування, а у волі до влади.

Воля до влади це і є основний інстинкт людини, що визначає її буття. Прагнення панувати є також основним інстинктом усього живого. В цьому принципі – волі до влади – Ф.Ніцше об'єднав всеосяжне і всепроникаюче біологічне начало всього існуючого, що стало згодом метафізичною основою його філософського вчення.

Таким чином, головна категорія, яку можна вважати онтологічним началом ірраціоналістичної філософії А.Шопенгауера – категорія волі – знайшла свій подальший розвиток та трансформувалась в філософії Ф.Ніцше в категорію волі до влади.

Положення і роль музичного мистецтва в ірраціоналістичній філософії Ф.Ніцше багато в чому визначають загальні естетико-музикознавчі погляди філософа, що є невід'ємною частиною його філософії. Більш того, вони мають значну пізнавальну цінність для людства, тому що увібрали в себе думки філософа, вченого, поета, музиканта, композитора, яких так плідно поєднала в собі унікальна особистість Ф.Ніцше.

В основі своєї Ф.Ніцше згоден з шопенгауєрівським визначенням музики і також виділяє їй особливе місце серед інших видів мистецтв, у зв'язку з тим, що

вона виражає сутність метафізичної основи життя – волі, а не зображає лише явища, чим займаються інші – образні, пластичні й епічні – види мистецтва.

Музична мова – це мова афектів, головним із який є афект насолоди підвищено–напруженим станом, що нагадує стан екстазу. Емоції, що викликаються музикою, найбільш стихійно органічні, найбільш близькі до наших природних інстинктів із усіх естетичних емоцій, у той же час, вони і самі далекі від диференціюючого і аналізуючого світла розуму і тому дають найбільш повну ілюстрацію і адекватне вираження нашого внутрішнього світу із усім його багатством почуттів.

Музика, як символічна і узагальнююча мова почуттів, не потребує ні образу, ні поняття. Символіку музики неможливо передати в слові, тому, лірика і поезія залежні від “духу музики”. Будучи зліпком, відбитком волі, за Шопенгауером, суттю світової скорботи Першогоєдиного, за Ф.Ніцше, музика стоїть найвище за всі явища і події. Мова ж по своїй суті є орган і символ явищ, і тому не в силах висловити найпотаємніший зміст музики, доторкуючись до неї лише “зовнішнім чином”. Дане поняттєво–образне сусідство абсолютно байдуже, хоча і не чуже музиці. Прикладом такого поєднання може служити опера, що виникла як наслідок відтворення найбільш вражаючої, на думку Ф.Ніцше, музики – давньогрецької.

Лише за допомогою музики людина усвідомлює всесвітнє страждання, розуміючи, яку ілюзію являє собою індивідуалізація, які муки вона породжує, чому в людині з'являється песимістичне відношення до світу. У цій частині Ф.Ніцше цілком розділяє шопенгауерівську точку зору. Але далі, не зупиняючись на песимістичній ноті, Ф.Ніцше вважає, що в діонісійному музичному стані, відчуваючи тотожність своєї індивідуальної волі з волею всесвітньою, а через останню всю силу і радість становлення перед лицем жахливого факту знищення всього тлінного (наприклад, при спогляданні смерті героя трагедії), людина усвідомлює своє безсмертя в тому, що життя волі вічне і не підринається смертю окремої особистості.

Поділяючи думку А.Шопенгауера про те, що музика є безпосереднім вираженням споконвічної єдиної волі й адекватним, повним відбитком вічного бажання, що лежить в основі цілого життя і є суттю песимістичного погляду, Ф.Ніцше в той же час вважає, що людина уникає песимізму тим, що бачить під оболонкою явищ, які постійно змінюються і передаються в музиці швидкою зміною відчуттів, життя вічної волі. Тому, на думку Ф.Ніцше, музика є, насамперед бажання життєвості “будь-що-будь”, і являє собою суть життєстверджуючого начала світобудови – стихійного становлення, яке виражено в юнацькому періоді творчості в Діонісійському началі і реалізовано через волю до влади в більш пізній період філософії Ф.Ніцше.

Відмінність філософії Ф.Ніцше від попередніх філософських систем полягає в тому, що вона не є зводом цілком готових до вжитку істин, чим рясніють більшість філософських догматів. Для неї властиве інше світосприйняття, інше світовідчуття. Цим світосприйняттям є естетичне світосприйняття. Естетизація – ось ключ до розуміння ніцшевської філософської спадщини і його світогляду.

Естетизація (від грецького *aesthetikos* – пізнання почуттями) виникає внаслідок кризи раціонального методу мислення. Принцип раціонального мислення припускає пізнання через розкриття причинно-наслідкових зв'язків і закономірностей, підпорядкованих певній логіці. На певному етапі розвитку настає момент, коли науковий підхід, сама постановка питання, категоріальний апарат і раціональні методи дослідження стають недостатніми в процесі пізнання. Виникає непереборна необхідність удатися до нераціональних засобів осягнення істини, за допомогою використання методів мистецтва. Яскравим підтвердженням цієї тези може служити “Так казав Заратустра”, де в художньо-поетичній формі викладені основні думки і суть ніцшеанського світорозуміння. Застосування ірраціональних засобів з метою осягнення істини і є процес естетизації філософії. Завдяки йому відбувається нескінченне і, по суті, безрезультатне наближення до істини через пізнання

причинно-наслідкових закономірностей, а схоплення самої суті одномиттєве, цілком і більш яскраво; об'єктивний світ досягається як живе, конкретне ціле.

Естетизація – це погляд на індивіда і світ через одне із сутнісних, що є в людині – його почуття. Цей погляд більш яскравий, ніж думка, що є “безбарвною і тьмяною тінню” наших відчуттів; погляд, що постійно звернений до внутрішнього світу індивіда. Найдоступнішим і зрозумілішим світом у цьому випадку є світ наших емоцій і пристрастей, які і складають суть внутрішнього світу людини. Звідси головним завданням філософа є завдання знайти і пізнати самого себе, що і визначає суб'єктивізм ніцшевської філософії, який знайшов свій вираз у гаслі: “Ти повинен стати тим, хто ти є”. Ти повинен коректувати, наскільки це виявиться можливим, свою природу, щоб додати стиль своєї особистості і життю. Кожний по своєму справляється з цим завданням: загальних універсальних правил, що вказують, як зробитися самим собою, немає, їх дати просто неможливо, кожен сам повинен створювати свою істину і свою мораль; гарне або дурне, корисне або шкідливе для одного не обов'язково може бути таким для іншого.

Все життя Ф.Ніцше займався пошуком самого себе, усе життя він не відводив свого погляду від ідеалу, який йому потрібно було завоювати; для цього він виправив і дисциплінував масу своїх різнорідних і особливих дарувань, примушуючи їх цілком служити одній великій меті; і так було аж до того дня, коли після багаторічної боротьби і зусиль він дійшов до повного пізнання самого себе, повного володіння собою. Результатом цієї титанічної праці стало створення “Заратустри”, в якого він вклав свою складну і водночас гармонійну душу, різноманітні прагнення власної природи.

Єдиним завданням, яке може вирішити мислитель, це не явити світу підручник увічнених істин, а розповісти історію своєї душі, зазначити яким шляхом він відкрив самого себе, у чому знайшов внутрішнє заспокоєння, і тільки власним прикладом він може вплинути на сучасників, спонукаючи їх стати на шлях шукання самих себе. На глибоке переконання Ф.Ніцше, всяка філософія є свого роду мемуарами, мимовільними признаннями філософа, а

філософські системи – сповіданням автора, одкровенням душі. Саме свою особистість Ф.Ніцше робить центром всієї філософії, що по суті своїй індивідуалістична.

Невід'ємним атрибутом естетизації є художнє мислення. У свою чергу, художнє мислення, за влучним висловлюванням Шиллера, є певний музичний стан, лад душі, що передує всьому. Цей стан виявляється в художніх схильностях людини. Художні схильності Ф.Ніцше виявилися рано і відрізнялися тією ж глибиною, що і пристрасть до пізнання, що проявилась у поезії і музиці.

Поезія приваблювала Ф.Ніцше з самого дитинства. Збереглося багато юнацьких віршів, написаних здебільшого між 1858 і 1864 р.р., які свідчать не тільки про тонку вразливість юного поета, але і про неабияке володіння віршем і римою. Пізніше, у різні роки (переважно з 1877 по 1888 роки) ним було написано декілька поем. Зрозуміти істинну суть художника, характер його відношення до життя краще всього не з моральних проповідей, філософських трактатів або публіцистичних писань, а з його художніх творів. У Ф.Ніцше, в суворому розумінні, таких не має. Навіть його вірші – далеко не чиста лірика, а лірика, що оперує надморальними формулами та філософськими абстракціями. Тобто, фактично, Ф.Ніцше-поет повертає нас до Ф.Ніцше-філософа. Оскільки у Ф.Ніцше нерозривно переплелися художні і філософські засади, то недивно, що поетизовано–рифмовані рядки можна зустріти і в епілозі до “Людське, занадто людське”, і в передмові до “Веселої науки”, і в “Піснях принца Фогельфрайа”, і в “Так казав Заратустра”, тобто, фактично, дорогоцінні камені поезії розкидані щедрою рукою філософа по всій його спадщині.

Вібруючий, музично-поетичний стан душі (“їй би треба було б співати, а не говорити!¹”) є присутнім у кожному творі Ніцше, відтворюючись у своєрідності стилю і художності мови.

Ніцшеанський стиль – незрівнянний по оригінальності, силі і красі – служить засобом для вираження “величезного сходження та нисходження”

¹ Ніцше Ф. Сочинения. т.1, М.:1990, с.51.

людської пристрасті, точніше “надлюдської пристрасті”. Для Ф.Ніцше, стиль є засобом передачі внутрішнього стану, де самий стан виражається через жести, які вбирають в себе довжину і стислість речення, пунктуацію, вибір слів, паузи, навіть послідовність аргументів. Багатство жестів визначається багатством життя. (У цьому зв'язку просліджується аналогія з іншим художником, що оперує жестами, у тому числі зовнішніми, – диригентом.) У володінні великою кількістю станів, виражених через жести, полягає винятковість ніцшеанського стилю. В цьому багатстві внутрішніх станів, яке є результатом тонкого внутрішнього сприйняття, і полягає суть естетичного світогляду і своєрідність ніцшеанської філософії.

Мова Ф.Ніцше, соковита і багата фарбами, нервова і гнучка, буяє художніми образами і формулами, викарбованими з металу. Його мова завжди старанно відпрацьована, немов би виточена художником пера з тонкою віртуозністю; їй властива якась незрозумілість і, у той же час, природність і жвавість, у ній постійно відчувається щось вібруюче. По суті, все, що народжувалося під його пером, перетворювалося в художні міфи – міфи найвищою мірою привабливі і цікаві, які найбільш яскраво виражають особистість самого автора.

Улюбленою формою викладу своїх думок Ф.Ніцше обрав афоризм. Афоризм – як вібрація думки – струни, як музична фраза; афоризм, що граничить з символом, де символічність – один із найяскравіших атрибутів музики.

Мова, що інстинктивно самовизначається, безмежно вільна, нестримно сильна, буяє іскристим чергуванням консонансів і дисонансів, яскравою палітрою звуків слів – ось те, що притягає до себе в поетичній філософії Ф.Ніцше, і крім цього дивовижно гарні вислови, викарбувані з чудовою влучністю і витонченістю, терміни, що давно стали загальним надбанням. Проте, багато висловів Ніцше просякнуті зовсім іншими “солями” і мають “присмак”, що відрізняється від узвичаєного. Так, наприклад, уживаючи вислів “стадо”, “стадні інстинкти” у контексті сучасного йому суспільства, Ф.Ніцше

не вбачав нічого образливого в значенні цих слів, а скоріше навпаки, у жартівливій формі відштовхувався від їхнього релігійного значення, де слова “пастух” і “стадо” використовуються без всякого принизливого значення.

Філософська мова Ф.Ніцше поетична і музична. Важко собі уявити, щоб хтось із філософів-попередників (наприклад, Кант або Гегель) міг дозволити собі у своєму філософському трактаті щось подібне до ніцшеанського: “Як це трапляється, що теплі дощові вітри приносять із собою музичний настрій і радість складати мелодії?¹”. Не варто також забувати, що все, що створив Ф.Ніцше було написано німецькою мовою, яка рідко демонструє настільки широку палітру фарб. Це все не без підстави дозволило філософу, художнику слова зауважити: “До мене не знали, що можна зробити з німецької мови, що можна зробити з мови взагалі²”.

Ніцшеанська мова і стиль, як результат вібруючого стану душі, буквально пронизані духом музики, про що неодноразово нагадує і сам автор, який не тільки постійно вдається і використовує музичну термінологію, але і приводить все до одного музичного знаменника таким висловом: “Найбільше зрозумілим у мові є не слово, а тон, сила модуляції, темп, з якими проговорюється ряд слів, – коротше, музика за словами, пристрасть за цією музикою, особистість за цією пристрастю: тобто за всім тим, що не може бути написано...³”.

Музика не тільки за словами, музика за всім життям – так найбільше точно можна визначити відношення Ф.Ніцше до самої музики.

З художнього мислення виткана вся філософська творчість Ф.Ніцше. Переважання художнього мислення дозволило колегам-сучасникам вже на початку наукової кар'єри Ф.Ніцше назвати його не тільки вченим, але і художником без числа і міри, а знаменитому професору Ричлю називати його генієм, якому під силу зробити все, що тільки він захоче. Юний геній був тією багатогранною натурою, що увібрала та поєднала в собі найрізноманітніші і, на перший погляд, навіть несумісні дарування. Ці дарування не тільки не вели із

¹ Ніцше Ф. Сочинения. т.2, М.:1990, с.553.

² Там само, с.725.

³ Там само, с.751.

собою внутрішньої війни, але і гармонійно доповнювали одне одного, показуючи собою унікальне і вкрай рідкісне для людства явище. Філософія, мистецтво і наука, (де в подальшому наука стала засобом втілення художника у філософа) – ось той хор дарувань, який на протязі всього життя філософа звучав такою сміливою і багатою гармонією, подарувавши світові всі художньо-філософські твори Ф.Ніцше.

По суті, з творчості Ф.Ніцше створення філософського вчення стає актом художньої творчості; тому з художніх елементів виткані всі філософські твори Ф.Ніцше. Філософсько-художня творчість Ф.Ніцше, так само як і ірраціональний синтез таких художників, як Гете, Байрон, Шекспір, Толстой, внесли не менший внесок у скарбницю людської культури, ніж “суворі” філософські системи.

Естетизація – погляд на світ і об'єктивну реальність через окуляри почуттів. У цьому зв'язку стає зрозумілим пояснення світу як естетичного феномена. Світ не знаходить собі виправдання з точки зору розуму. Він може бути виправданий лише як естетичне явище.

За всіма процесами буття стоїть явний або схований художній зміст, тому що світ є творіння Бога-художника. Бог-художник, Істинноіснуюче, Першоєдине сповнені постійних страждань, протилежностей, протиріч; вічностраждучі вони потребують постійного звільнення і знаходять свій порятунок в ілюзії. Істинноіснуюче, створюючи світи, звільняється від придушених у ньому протиріч, повноти і переповненості в палких баченнях. Першоєдине, як сутність всього існуючого, є єдиним творцем і глядачем цієї “комедії мистецтва”. По суті, наше емпіричне існування як і буття світу є уявленням Першоєдиного, яке виникає в кожний даний момент, його ілюзія і порятунок; бачення Бога-художника як твір вищого мистецтва, що дає своєму творцю величезну естетичну насолоду. Виходячи з даних метафізичних засад, людині необхідно насамперед прилучитися до бачення краси, розвиваючи в собі почуття прекрасного і розглядаючи весь світ і самого себе винятково з точки зору прекрасного.

У свою чергу, світ, і усе, що в ньому виникає, являє собою постійне страждання. “Споконвічне страждання є єдина основа світу¹”, оскільки в безупинному процесі створення нового, від переповненості життєвих сил відбувається прагнення до руйнації і загибелі старого. Єдиний порятунок – у мистецтві; лише мистецтво може повернути думки про страхітливості і безглуздість існування в уявлення, завдяки якому можна винести реальне життя. “Мистецтво робить стерпним життя, огортаючи його серпанком нечистого мислення²”. Мистецтво є метафізичною діяльністю людини та його вищою метою.

З пояснення світу як естетиченого феномена логічно випливає зверхність мистецтва в ієрархії соціуму. На думку Ф.Ніцше, лише синтетичному мистецтву, яким є старогрецька трагедія і вагнерівська музична драма, під силу відродити суспільство насамперед через відродження життєстверджуючої культури. А оскільки всі основні складові людської культури тісно взаємозалежні між собою, то нововведення у сфері музично-драматичного мистецтва, спричинять за собою зміни в політиці, моральності, а в подальшому і у всьому суспільстві, започаткувавши тим самим нову еру в житті людства.

Мистецтво є великим стимулом до життя. Його не можна протиставляти “серйозності існування” – буттю, тому що буття є вигадкою, ілюзією страдаючого від становлення Істинносутнього. Щастя людини в становленні, що є суттю реального життя, його можливо досягти лише при знищенні дійсності буття, огорнувши мислення серпанком несвідомого. Найкращим засобом у цьому сенсі є акт художньої творчості. Створюючи твір мистецтва, людина на коротку мить стає самим Першосутнім, відчуваючи його непереборне прагнення і радість до життя. У цей момент боротьба, муки знищення здаються необхідними.

Людина, яка є з одного боку індивідом, що відокремився за принципом індивідуалізації волі, існуючого у світі феноменів, в той же час є художником

¹ Ніцше Ф. Сочинения. т.2, М.:1990, с.69.

² Там само, с.326.

завдяки своїй спроможності до художнього бачення і умінню внутрішньо відтворювати образи зовнішнього світу. Суб'єкт-художник вільний від своєї індивідуальної волі і стає медіумом, середовищем, через яке єдиний Істинноіснуючий суб'єкт, Першоєдине створює свій витвір і святкує звільнення в ілюзії. Художник довіку відділений від реального і дійсного світу. Створюючи внутрішній образ – саме істотне в процесі художньої творчості – він занурюється в бачення, сон про явища зовнішнього світу, у споглядання, що обіймає не тільки усе, що є в реальному світі прекрасного і радісного, але і все болісне і жахливе.

Таким чином, у процесі естетизації філософії Ф.Ніцше показав, що світ, а разом із ним і буття можуть бути виправдані у вічності лише як естетичний феномен: весь світ існує лише заради мистецтва, а людське буття є нескінченним художнім актом з нескінченним процесом творчості. Пропустивши власне загальнофілософське світорозуміння через призму естетизації, Ф.Ніцше виявив для світу феномен естетичного світогляду.

Саме з позицій естетичного світогляду варто розглядати всю філософію Ф.Ніцше і насамперед його перший твір. Перший твір філософа (нехай ще в ранзі філолога) як перший вірш поета, як перша любов людини виражає його суть. “Народження трагедії з духу музики” – твір, в якому, як ні в одному іншому творі Ф.Ніцше, приділена найбільша увага музичному мистецтву. Ця книга з всією “артистичною метафізикою”, за словами автора, сама була “якоюсь подобою музики”. Проте, вона є найбільш “музичною” не тільки по духу, але і по суті. У “Народженні трагедії” Ф.Ніцше показав своє бачення ролі і значення музичного мистецтва в системі світобудови і відразу ж визначив музиці конкретне місце, що залишилося при всіх інтелектуальних метаморфозах і етапах духовного росту філософа незмінним у всій ніцшеанській філософії.

Виникнення задуму даного твору відноситься до осені 1869 року - листопаду 1871р. Книга була надрукована в грудні 1871 р. у Лейпцизі під назвою “Народження трагедії з духу музики”. Пізніше Ф.Ніцше змінив назву на

таку– “Народження трагедії або Елліństwo і песимізм”. Повернення людства до античності відбувалося неодноразово. В середні віки воно було пов'язано з ім'ям Петрарки, в епоху романтизму і раціоналізму з ім'ям Гете, у постромантичний період – з ім'ям Ф.Ніцше.

Античність – єдиний вчитель, якого Ф.Ніцше глибоко шанував все своє життя. Зраджуючи ідеалізму і романтизму, зрікаючись А.Шопенгауера і Р.Вагнера, Ф.Ніцше залишився на все своє життя вірним одному кумиру. Цим кумиром був еллінізм трагічної епохи – досократівська Греція. Нею він захопився ще зі шкільної лави, зачитуючись із словником у руці чарівними і загадковими дистихами Феогніда. Ф.Ніцше захоплювався величною культурною красою грецького світу, в якому реалізувався ідеальний стан людства – сполучення культури і природи. Саме це дозволило еллінському світу породити так багато людей вищого типу. Греки трагічної епохи, із їхніми нерозбавленими інстинктами, скорили Ф.Ніцше своєю вічно жадаючою волею до життя, полонили тією атмосферою, де усе дихало змаганням, силою, волею до влади і першості, скорили могутнім підйомом і своєю глибокою вірою у світлу мету, що знаходиться попереду на нашому земному шляху, де, роблячи історичний біг поколінь, батько передає сину естафету світоча життя для подальшого бігу. Сам філософ із сильною і гарною зовнішністю був схожий на юного старогрецького бога, що входив після прогулянки верхи в аудиторію лейпцігського університету.

У античності Ф.Ніцше, також як багато поколінь філософів, черпав інтелектуальні живлючі сили, використовуючи, збагачуючи і відбиваючи в сучасність ідеї, висловлені старогрецькими мудрецами. Ксенандр, із своїм вченням про загибель як про кару за становлення, став по суті першим трагічним філософом, що передував А.Шопенгауеру. Улюблений афоризм Ф.Ніцше, який став одним із наріжних каменів його морального вчення, багато разів цитувався і варіювався аж до назви однієї з глав “Есе Хомо”: “Зробися тим, що ти є” – по суті є не що інше як влучна порада Піндара царю Ієрону. Ніцшеанські думки про виховання ідеальної людини, генія, надлюдини, тісно

перегукуються з думками, висловленими Платоном у його статті “Про державу”. Як правило, Ф.Ніцше, коли запозичує з античності ідеї, нарікає їх власними, блискуче придуманими іменами; єдиним винятком із цього правила стала “Воля до влади”, запозичена з книги “Про обов'язки” Ціцерона, і що є, згідно стародавньому мудрецю, одним із чотирьох прагнень, вкладених природою в душу людини.

Корені ідеї вічного повернення треба шукати у Геракліта в його вченні про походження всього існуючого з вогню і поверненні до вогню, а також у піфагорійців, що дали в період юності математичної науки визначення цьому поняттю в плані розвитку періодичності. І, незважаючи на різночитання, ідея вічного повернення у Ф.Ніцше, Геракліта і піфагорійців по суті є вінцем позитивного відношення до життя. Життєстверджуючий оптимізм Ф.Ніцше, “запозичений” також у Геракліта, перетворив кару у виправдання і примирив усю різноголосицю ворогуючих сил у вище співзвуччя шляхом відмови від етичного світогляду. Гераклітовська ідея становлення, як гра Бога то ласкава, то жорстока, але завжди прекрасна, яка несе своє виправдання в самій собі, тому що мети у світовому становленні просто немає, зробила Ф.Ніцше вірним учнем і послідовником великого ефеського мудреця. “Біля Геракліта я почуваю себе взагалі тепліше і приємніше, ніж де-небудь в іншому місці,¹” – визнавав Ф.Ніцше.

У “Народженні трагедії” автором були підняті культурологічні, філологічні, естетичні і філософські проблеми. Піднімаючи питання про елінізм Ф.Ніцше робить спробу створити філософію давньогрецької культури. Рушійною силою античності стала поезія, починаючи від Софокла, мистецтво, починаючи з Фідія, і філософія, починаючи з Сократа. Ф.Ніцше відкрив той культурний прошарок, в якому були дософоклівська поезія, дофідієвське мистецтво і досократівська філософія.

Епоха трагічної мудрості, на думку Ф.Ніцше, була кульмінаційною точкою елініської культури. Знайшовши свій вищий прояв у драмах Есхіла і філософії

¹ Ніцше Ф. Сочинения. т.2, М.:1990, с.731.

Геракліта, як своє раціональне втілення, трагічна мудрість, покінчивши з усякою метафізикою, по своїй суті, була засобом добування кращої форми життя. Розрадою для всякої істинної трагедії було те, що життя по своїй сутності, незважаючи на всю зміну явищ, є незламно могутнім і радісним. Саме життєві сили дали Ф.Ніцше ключ до розуміння трагічного почуття еллінів і стали серцевиною його подальшої філософії. Ніцшеанське розуміння трагедії принципово відрізнялося від розуміння Арістотеля і песимістів. “Трагедія так далека від того, щоб доказувати що-небудь на користь песимізму еллінів у сенсі Шопенгауера, що її скоріше можна вважати рішучим відхиленням і протиінстанцією йому¹”. Слід відзначити, що культурологічні проблеми були тісно переплетені і по суті стали філософськими проблемами.

Досліджуючи філологічні проблеми, Ф.Ніцше відзначає, що трагедія стародавніх греків виникла з трагічного хору. Хор сатирів служив для глибокодумного і схильного до найтяжчих страждань стародавнього елліна розрадою від жорстокості природи і приниження.

Єдиним героєм усіх давньогрецьких трагедій був бог Діоніс. Спочатку він був лише баченням хору сатирів, а сама трагедія являла собою чисту лірику – гімн, який співався на честь цього бога і у якому хор повідомляв глядачам про своє бачення. Пізніше Діоніс перестає бути у вигляді Бога, а втілюється в образі різноманітних героїв, з’являючись під трагічною маскою то Прометея, то Едіпа. Всі герої древніх міфів гомерівської доби за концепцією греків були втіленням бога Діоніса. Трагічний герой – це бог Діоніс, що, за словами давньогрецького міфу, у дитинстві був розірваний на шматки титанами, і в такому стані шанувався у стародавній Елладі під ім’ям Загріїса. Розірваність, що породжується перетворенням Діоніса в повітря, воду, землю або вогонь, є дійсне діонісійське страждання. Страждаючий Діоніс – це бог, що пізнав на собі муки індивідуалізації і став джерелом і віковічною причиною всякого страждання. З посмішки бога Діоніса народилися олімпійські боги, із його сліз – люди. Живучи в стані розірваності, Діоніс носить у собі дві природи – дикого,

¹ Ніцше Ф. Сочинения. т.2, М.:1990, с.629.

жорстокого демона і тихого, лагідного володаря. Народження нового, третього, Діоніса очікувано в цьому світі, роздрібненому і розірваному на нескінченне число індивідуумів.

Завдяки трагедії, греки в найкращі періоди розвитку своєї культури не впадали в песимізм, а життя їх ставало гідним того, щоб ним можна було жити. Оптимізм стародавніх еллінів не був наслідком уродженого легковажного відношення до життя або умінням закривати очі на людські страждання; джерело їхнього оптимізму було набагато величнішим. Грецькі перекази, що відносяться до стародавнього періоду, показують, що і грекам було притаманне усвідомлення всесвітнього страждання, але саме спроможність страждати, глибоко відчувати всю глибину страхітливості і болю буття спонукало греків створити світлий світ олімпійських богів, щоб уможливити реальне життя. Старогрецькі боги – це не тільки яскравий витвір мистецтва, а і радісне торжество духу. Щоб уникнути страхітливостей прозріваючої дійсності, грецький геній створює ціле плем'я богів – сліпуче бачення життя, яке варте того і яке слід прожити. Створивши серед скорбот реального життя своїх богів, стародавні греки увірували в них, для того, щоб врятуватись від їхнього песимізму, що їх заповнював, і відродити смак до життя. Тепер вони жили у світі, яким управляли такі прекрасні боги, завдяки яким удавалося приховати від себе сум і неподобство дійсності.

Проте, за філологічними і культурологічними дослідженнями виникнення трагедії в давньогрецькому світі стояла інша, більш важлива, на думку автора, естетична проблема, в якій світ проголошувався естетичним феноменом. “У “Народженні трагедії” всі проблеми були поставлені на ґрунт мистецтва¹”. Будучи цілком побудованою на “переживанні почуттів” (про що автор згадує в неопублікованих нотатках 1886 р.), книга, крім психологічних нововведень і артистичних секретів, містила в собі єдині цінності, що існують у житті – естетичні.

¹ Ницше Ф. Сочинения. т.1.М.:с.49.

В свою чергу, естетична проблема з її “художньою метафізикою” стала передоднем всієї майбутньої філософії Ф.Ніцше, розкрила її суть. Достатньо відзначити, що життєстверджуючий оргаїстичний бог Діоніс є провісником Заратустри, вчителем вічного повернення, який містить у собі елементи майбутньої надлюдини, що руйнує і знищує звичайні межі існування а також втілює в собі волю до життя. По суті, “Народження трагедії з духу музики” є програмою всієї ніцшеанської філософії, у якій викладені основні керівні мотиви й ідеї, виражені, може бути, із недостатньою гостротою й опуклістю, притаманними пізньому філософу, але з більшою життєвістю і художньою правдивістю, які властиві юному романтику. Навіть через 15 років після виходу друком цього твору у вступі Ф.Ніцше висловлює впевненість і вважає цілком правильним основний напрямок думки і поглядів, шкодуючи лише про присвяту і стиль викладу.

Філософська проблематика, піднята в “Народженні трагедії”(багато в чому через це не прийнята сучасниками), полягала в тому, що через естетичні проблеми, художню метафізику виражалася суть буття. Останнє ж пізнавалося за допомогою двох художніх начал – Аполлонівського та Діонісійського.

У давньогрецькій міфології Аполлон і Діоніс були божествами, наділеними кожний своїми рисами. Бог Аполлон – був одним із найбільш складних міфологічних образів. Спочатку це було божество, яке опікувалося культом продуктивних сил землі та силами, що відвертали від людей біди і хвороби. Звідси виникли його функції бога-цілителя, бога-віщуна і, як результат, бога мудрості. Пізніше, Аполлон став божеством, що опікувався мистецтвом, звідси його ім'я Аполлон Мусагет – ватажок муз. У своїй останній іпостасі Аполлон ототожнювався з богом сонця, що одержав від грецького прикметника “фебос” прізвисько Феб.

Бог Діоніс за давньогрецькою міфологією був сином Зевса і фіванської царівни Симели. Він опікувався культом всього рослинного і зооморфного на землі. Отримавши широке поширення серед давньогрецького сільського демосу ще в 8-6 ст. до н.е., бог Діоніс був, головним чином, покровителем

виноградарства та виноробства. У класичну епоху культу Діоніса й Аполлона користувалися особливою популярністю в Дельфах і Афінах. Святкування, що влаштовувалися на честь бога Діоніса – діонісії або вакханалії (від іншого імені цього божества – Вакх, у латинській формі Бахус) проводилися на протязі року в основному з грудня по квітень включно. Діонісії були пов'язані або з явищами природи – початком сонячного року, або пристосовувалися до сільських свят – відкриття бочок з вином і його перший розлив. Вакханалії і діонісії проводилися з особливою пишністю на протязі декількох днів, дуже часто в присутності гостей з інших держав і містили в собі великі процесії на честь бога Діоніса, які супроводжувалися веселими іграми і змаганнями трагічних і комічних поетів, а також змаганням хорів, що виконували дифірамби, а надалі, і постановку трагедії і комедії.

У Ф.Ніцше образи двох божеств Аполлона і Діонісія не цілком збігаються з міфічними уявленнями історичних еллінів. Більш того, в історії Греції діонісійські святкування грали дещо іншу роль, ніж їм приписує Ф.Ніцше. У інтерпретації філософа, Аполлон – це бог усіх сил, що творять образи, божество внутрішнього світу фантазії, що панує над ілюзорним блиском краси. Тому Аполлонівське начало – це світ ілюзій, рятунок від мук становлення. Він означає захоплене перебування перед вигаданим світом сновидінь, у яких людина знаходить своє задоволення і, хоча й усвідомлює їхню нереальність, бажає продовжити як можна довше ці ілюзії. По своїй суті, Аполлонівське начало – це процес відокремлення людини від природи, це самообмеження, виділення себе в щось протилежне іншому світу, фактично, начало індивідуалізації.

Під ім'ям Діоніса Ф.Ніцше розуміє уособлення всього стихійного, несвідомого, інстинктивного. Діонісійське начало – це природність, начало органічного зв'язку і спільності з природою – є, по своїй суті, становленням у всій його повноті, де воля до життя, що радіє своїми вищими типами в нескінченній невичерпності всупереч страхітливості і стражданням, стає вічною радістю становлення. Діонісійське начало є уособленням становлення,

що реалізується через волю до життя. Діонісійський стан людина відчуває тоді, коли зникає перешкода індивідуальності, що відокремлює її від іншого світу; у цей час вона починає усвідомлювати свій зв'язок із природою. Діонісійське начало, про яке говорять у своїх гімнах всі первісні люди і народи, аналогічно сп'янінню під дією чаривливого напою, доступного людині при могутньому, що проникає у всю природу, наближенні весни. У цей час прокидаються ті діонісійські почуття, при яких зникає все Аполлонівське до повного забуття, розбиваються всі нерухомі і ворожі межі між людьми, людина відчуває гармонію світів.

Кожному з двох начал буття відповідають певні види мистецтва. Аполлонівському началу – мистецтва пластичних образів, до яких належать, насамперед, скульптура, живопис і епічна поезія. Найточнішим втіленням бога Діоніса – представника інстинктивного, природного начала є непластичне мистецтво музики.

Діонісійський дух жив всюди в стародавньому світі. У диких племен він проявлявся у формі тих страшних оргій, в яких людина нестримно віддавалася жорстокості і почуттєвим інстинктам. Але оргії ніколи не були тваринними оргіями: у стародавніх греків це були торжества, де природа святкувала своє звільнення, а людина, що прилучилася до неї, тонула в захопленні від цього відчуття. Єдиною і найбільш природньою для діонісійської людини в цьому випадку мовою була мова музики, яка відтворювала образ Першоєдинного з його нескінченною діяльністю створення світів.

Музика як найбільш повне вираження Діонісійського начала, по суті, стала його матеріалізацією. Це дало право Ф.Ніцше поставити знак рівності між музичним мистецтвом і Діонісійським началом, як двома іпостасями (матеріальним і духовним) одного Першоявлення, і об'єднати їх у єдине музично-діонісійське начало. Останнє ж стало уособленням засад становлення буття, першопоштовху Всюдисущого, прообразом творіння і створення світу.

Пізніше до Діонісійських оргій, які інтуїтивно виражають суть Першооснови, додалося Аполлонівське бачення, яке виражало вже у певній,

точній пластичній формі невизначений музично–інстинктивний настрій містичного сп'яніння.

Аполлонівське начало при всій його красі не може існувати без Діонісійського. Лише разом вони, представляючи собою художні світи – світ сновидінь і світ сп'яніння, спонукають одне одного до дієвості, що представляє собою суть поступального руху мистецтва.

Примирення Аполлона і Діоніса стало метафізичним актом еллінської волі, що вилився у твір мистецтва – давньогрецьку трагедію. Гармонія, рівновага Аполлонійського і Діонісійського начал народжують ті художньо-життєві сили, які прориваються із самої природи і через які людина-митець у діонісійському сп'янінні де-небудь осторонь від шаленіючих і гасаючих хорів відкриває для себе єдність через природу із внутрішньою першоосновою світу в символічній подібі Аполлонівського бачення. У цьому екстатичному акті єднання з першоосновою всього існуючого людина, тим самим, прозріває суть буття, першопричину світобудови. Тому єднання Аполлонійського і Діонісійського начал символізувало не тільки поступальний рух мистецтва, але і розкривало суть буття, пояснюючи при цьому світ за допомогою гармонії двох художніх засад.

Рівновага Аполлонійського і музично-діонісійського начал являла собою найтоншу грань, яка часто порушувалась антагонізмом цих двох пристрастей, що лежать у її основі.

Перша жадає вічності явища: перед її лицем людина стає спокійною, без бажань, тихою, як рівна поверхня моря, зціленою, примиреною з самою собою і з усім буттям. Друга пристрасть вабить до створення і руйнації, до насолоди, до становлення, будучи постійною творчістю незадоволеного, безмежнобагатого, безкінечнонапруженого і спрямованого вперед Першосуцого, який перемагає муки буття лише шляхом постійних перетворень і змін. У стародавніх греків ця найтонша грань, ця хитка рівновага були порушені і, на думку Ф.Ніцше, зруйновані появою третього – Сократівського начала.

Позбавляючись у попередню епоху від песимізму за допомогою споглядання краси або думками про вічність, стародавній грек поступово знайшов третій засіб – раціональне пізнавання світу. На зміну діонісійському духу в Греції прийшов науковий дух. Наука також була могутнім засобом проти песимізму, і, подібно тому, як художник говорив життю: “Тобою варто жити, тому що образ твій прекрасний”, вчений казав їй: “Я бажаю тебе, тому що ти гідна пізнання”. Наукове відкриття давало вченому ту ж насолоду, яку художник отримував від Аполлонівського бачення. З цієї точки зору ілюзія науки була настільки ж добродійною (але не від відкриття істини, а від самого процесу наукового дослідження), як і Аполлонівська ілюзія.

Першим представником наукового духу був Сократ, який являв собою величний тип грека–раціоналіста. Інтелект у цієї людини був такої небувалої сили, що немов би заміняв йому інстинкти. Сократ Ф.Ніцше відрізняється від історичної особистості Сократа. Образ цього третього героя в “Народженні трагедії з духу музики” являє собою грандіозне за своїм обсягом узагальнення. Сократ, як його розуміє Ф.Ніцше, є щось полярнопротилежне стосовно усього музично-діонісійського, інстинктивного і являє собою безмежну віру в силу людського розуму і науки; сократівське начало – засади раціоналізму, розумової діяльності й утилітарності, засади “теоретичного оптимізму”.

Роль і значення Сократівського начала в житті аналогічне значенню Аполлонівського начала в мистецтві. І те, і інше – насамперед, начало плановірності і розрахунку в найширшому сенсі цього слова, засади розумової діяльності на противагу стихійним засадам, безпосередньому почуттю й інстинкту. І те, і інше являють собою специфічно людські засади, опанування доцільності на противагу музично-діонісійським природно-інстинктивним началам. Роль і діяльність Сократа набагато ширша і багатосторонніша, і тому набагато небезпечніша для бога Діоніса і життя в цілому, ніж діяльність фахівця з художньої частини – бога Аполлона.

Саме з вини бога розрахунку – Сократа, – завелася в людях та друга, гірше першої, об'єктивної, внутрішня стіна, що придушує бога Діоніса. Під нею

мається на увазі той запас розумних, свідомих моральних норм і правил поведінки, які впроваджуються у виховання з самих юних років у всякого представника культурного суспільства. Все це входить в індивід ззовні, з навколишнього середовища, і є необхідним засобом для суспільства, але не для індивіда.

Ф.Ніцше не визнавав моральних норм і кодексів, привнесених в суспільство ззовні, а визнавав лише мораль як прояв особистості, як акт бога інстинкту – Діоніса. Будь-яка норма – як одна із цеглин внутрішньої стіни і як спадщина Сократа – є начало розрахунку, розумності, доцільності, які подавляють самовизначаючу силу життя. Всяка норма – це боротьба людини з власною природою. Тому музично–діонісійське начало в людині починає непримиренну боротьбу з Сократівським, боротьбу з зовнішніми і внутрішніми стінами, всередині яких, (як у в'язниці) ніби ув'язнений волелюбний бог інстинкту, бог боротьби з усім і з усіма, хто, знаходячись поза нашим “Я”, зазіхає так чи інакше на визначення й обмеження його змісту. У цій боротьбі Ф.Ніцше беззастережно зайняв позиції бога інстинкту, вважаючи себе вірним продовжувачем і останнім учнем “філософа Діоніса”

Розумність проти інстинкту призвела до створення двох моралей – панської і рабської. Сократизм став знаком падіння, втоми, захворювання інстинктів, що анархічно розпадаються. Образ Сократа поступово зростає і розширюється в розумі Ф.Ніцше та в останніх його творах символізує й узагальнює все негативне, нігілістичне в житті, всі його спадні типи, а також все те, що протилежне інстинкту восходження життя, рівнозначного вільному Діонісу.

Зрештою, плебей і декадент Сократ – повна протилежність греку–аристократу трагічної епохи, у якому надлишок життєвих сил, переміг Діоніса. Рационально-утилітарне сократівське начало згубило музично–діонісійське, а разом з ним вбило і класичну трагедію, що жила цими початками і народжувалася від поєднання з Аполлонівським.

Таким чином, автор “Народження трагедії з духу музики” в поєднанні двох художніх начал: природнього, інстинктивного-музичного в особі бога Діоніса і споглядального, штучно-розумового Аполлонівсько-Сократівського виявив своє світобачення як естетичний феномен, який став підґрунтям всього мислення, критерієм всіх оцінок і суттю всієї подальшої філософії Ф.Ніцше.

Через гармонію Аполлонівського і Музично-Діонісійського начал Ф.Ніцше – філолог пояснив суть буття і поступальний рух мистецтва, розкривши тим самим першооснову світобудови. З появою третього – Сократівського – начала, оголосивши йому непримиренну війну, Ф.Ніцше–філософ не тільки віддав перевагу, але й абсолютизував Музично-Діонісійське начало, яке з цього часу стало визначати суть світобудови. Відповідно, музичне мистецтво як виразник і матеріалізоване втілення Діонісійського начала, стало також одне визначати собою суть буття, прообраз створення світу. Надалі, юнацьке артистично-художнє пояснення світу поступається місцем світовідчуттю зрілого філософа. Музично-Діонісійське начало трансформується, переносячи “центр ваги” на категорію “воля до життя”, яка знайшла свій найточніший вираз у формулі “воля до влади”.

2.3. Від філософсько-естетичних категорій до мистецтвознавчих: шлях утвердження музики як метамистецтва

Як ми намагалися показати у відповідних розділах дисертації, музика відігравала особливу роль в ірраціоналістичній філософії, слугувала своєю зоною перетину теоретичних позицій А.Шопенгауера, Р.Вагнера, Ф.Ніцше і може розглядатися як метамистецтво. Поняття ж “метамистецтво” відбиває той зміст, який позначений, передусім, першою частиною цього складного терміну, а саме: мета (від грецького *metá* – між, після, чрез) – частина слів, яка означає проміжок, слідування за чимось, перехід до чогось іншого. Теоретичне опрацювання принципу нового значення конкретних понять із застосуванням такої частини як “мета” яскраво представлене українським естетиком

Д.Ю.Кучерюком в процесі з'ясування специфіки співвідношення естетики і теорії мистецтва. Д.Ю. Кучерюк вважає за доцільне розглядати “естетику як метаматерію мистецтва.¹”

Обґрунтовуючи свою позицію, дослідник пише: “...пізнанням мистецтва можуть займатися різні науки, маючи спільним об’єктом універсальну сукупність художнього життя суспільства в його безкінечному багатстві частковостей і граней, а також найбільш загальних закономірностей. Естетика входить до числа наук про мистецтво, вона так чи інакше пов’язана з ним, оскільки поза власне естетичним аналізом виконує інтегративну функцію накопичення синтетичного значення про мистецтво. Ця її філософсько-методологічна здатність бути своєрідною метатеорією мистецтва формувалась поступово. Процес не завершений і досі.²”

Д.Ю. Кучерюк чітко усвідомлює складність проблеми, яку він обґрунтовує. Адже необхідно усвідомити той складний шлях, який пройшла, зокрема, естетика. Історія естетичної науки доводить, що свій статус “метатеорії мистецтва” ця наука отримала не відразу, а “спочатку внутрішньо, а з часом і в своєму термінологічному визначенні еволюціонувала до рівня системо-творчої філософської дисципліни, здатної акумулювати в собі різні методи і підходи в аналізі будь-яких проявів, що характеризують специфіку мистецтва.³” Можна стверджувати, що в межах ірраціоналістичної філософії можливості “мета”-підходу найбільш плідно намагався використати Ф.Ніцше, вивчаючи музику.

Для визначення місця і ролі музики в подальшій ніцшевській філософії необхідно простежити трансформацію однієї філософської категорії в іншу, досліджуючи все подальше філософське вчення Ф.Ніцше.

Відмінність ніцшевської філософії від інших філософських систем (і, зокрема, від філософії А.Шопенгауера) полягає в тому, що її неможливо

¹ Кучерюк Д.Ю. Естетика як метатеорія мистецтва. // Естетика. К., 1997, с.108.

² Там, само с.110.

³ Там само, с.111.

“загнати” у прокрустове ложе якоїсь системи. Відсутність системності є засобом подолання раціональності філософського методу попередників.

Для Ф.Ніцше було обтяжливо висловлювати свої думки у вигляді формул, раціональних схем і визначень. Його думкам було недостатньо того логічного виразу, яке б передавало їх саме в тих межах і в тому ступені, в яких він почував їх у своїй свідомості та відчуттях. Філософу-естетику не вистачало вузьких рамок логіки, щоб укласти свої думки в струнку систему. Він недовірливо ставився до всяких систематиків і вважав сумною ознакою, коли філософ заморожував свої думки в “чотирикутну дурість” – систему. Проте слід зазначити, що в другій половині діяльності, манера викладу Ф.Ніцше стає набагато більш систематичною: “Генеалогія моралі”, незважаючи на те, що написана у формі окремих афоризмів, являє собою справжній трактат; те ж саме можна зазначити і про “Волю до влади”, яка повинна була за задумом автора різко відрізнитися від усіх попередніх творів саме систематичністю.

Розглядати твори Ф.Ніцше як виклад філософської теорії і намагатися систематизувати його думки, по суті, невірно. Тому, буде більш доцільним розглядати те коло питань, до яких звертався філософ. Більш того, характерною рисою мислення Ф.Ніцше стає спроможність по декілька разів у різних творах повертатися до того самого питання протягом тривалого часу: спочатку філософ тільки позначає питання в найзагальніших його рисах, потім, повернувшись до нього пізніше в інших творах, заглиблюється в нього, розробляє і вже не залишає його доти, доки не прийде до якогось остаточного рішення. (У цьому “коловороті” думки виразно відчувається подібність до певної музичної форми – форми рондо).

Декадентство, нігілізм, імморалізм, ідея надлюдини, воля до життя і вічне повернення – здавалося б, досить суперечливі, на перший погляд, питання стають “вибудованими” в абсолютний логічний взаємозв'язок, що впливає із суті ніцшеанської філософії, вищою метою якої було створення генія, а згодом – створення надлюдини. Не знаходячи в сучасному йому суспільстві торжества життєвих сил, а бачучи, навпаки, повний занепад, Ф.Ніцше навалюється з

руйнівною критикою на існуючі ідеали і цінності, пропонуючи замість них свій ідеал. Незгода з існуючим соціальним світопорядком, переоцінка цінностей, свій ідеал – от той логічний стрижень, на який нанизане усе коло питань ніцшеанської філософії.

До першої частини тріади – незгода з існуючим соціальним світопорядком – відносяться такі питання, як декаденство і нігілізм. Сучасна людина, так само як і сучасна Європа, знемагають від постійної втоми, всюди помітні виразні ознаки зменшення життєвої сили. Пройшовши величезний шлях – від земляного хробака до мавпи і від мавпи до Homo Sapiens, – людина від тепер вже нічого не шукає, крім непорушності і спокою. Людська раса в даний історичний період припиняє своє зростання і поступово грузне в череві безсилля і посередності свого існування, тим самим “скочиючись в обійма смерті”. Цей стан занепаду і безсилля Ф.Ніцше визначає поняттям декадентство.

Наше століття – століття декадентства – втомилося страждати, втомилося жити і жадає лише заспокоєння і нірвани. Буття, світ, діяльність втратили будь-який сенс, тому що життя, як нескінченне джерело творчості, вичерпалося через відсутність цілей і цінностей для такої творчості. Людство опинилося перед “Ніщо”, перед тим станом, ім'я якому нігілізм.

Нігілізм – (від латинського “nihil” – нічого) – за Ф.Ніцше не має нічого спільного з будь-яким політичним рухом, або політичною партією. Ф.Ніцше позначає той стан, при якому відкидаються цінність і сенс життя, так само як і ідеали. Нігілізм є симптомом фізіологічного декадансу. Всі вищі цінності, що правила досі життям і визначали сенс буття людства, зазнали краху. Людство втратило віру в мету свого існування взагалі, і навіть остання з гіпотез, висловлена філософським песимізмом, як мета знищення цього безцільного світу, і та вже не знаходить собі переконаних прихильників. Зневажаючи цей реальний світ, що не має а ні мети, а ні цінностей, людина почала створювати собі низку фіктивних світів, бачучи в них істину буття. Але, не знаходячи опори в цих ідеальних світах, людина втратила віру в саму істину і віру, як

категорію розуму. Тим самим, був вичерпаний тип людини, творча міць і невичерпна плідність якої підтримували в людстві віру в саму людину. Нижчий тип людства (стадо, маса) роздмухує свої потреби до космічних розмірів і метафізичних цінностей. Тим самим вульгаризується все життя, над яким панує маса, яка тероризує винятки, так, що ці останні зневіряються в собі і також стають нігілістами.

Нігілізм Ф.Ніцше з його запереченням всього неживого, відмираючого, ніколи не доходив до заперечення культури, спрощенства, до відмови від завоювань людства в галузі знань і мистецтв. У інтерпритації Ніцше нігілізм є показником підвищеної міці духу; активний нігілізм, спрямований на руйнацію, по суті своїй, творчий нігілізм, що є предтечею нового будівництва. У цьому сенсі, Ф.Ніцше називав себе найпершим нігілістом.

До переоцінки існуючих культурних цінностей людства Ф.Ніцше прийшов через імморалізм. Кожна епоха визнає особливу ієрархію цінностей, в межах якої віддається перевага одним речам перед іншими, ставить одні вчинки вище інших. Кожна епоха, кожна культура має свою “скрижаль цінностей”. У людському соціумі скрижаль цінностей грає вирішальну роль у процесі становлення. Струнки (і не дуже струнки) філософські системи, починаючи з Платона, були побудовані, як єгипетські піраміди з щільно підігнаних один до одного обтесаних брил – понять, де наріжними були онтологія і гносеологія. У цій піраміді живій людині приділялося незатишне, холодне місце безликого суб'єкта. У естетичній філософії Ф.Ніцше проблема індивіда займає центральне місце. Оскільки центром усієї філософії Ф.Ніцше є людина, то стає зрозумілим, чому філософ апелює, насамперед, до моральних цінностей. Цінності сучасного суспільства призвели до декадансу і нігілізму, і тому Ф.Ніцше піддає критиці насамперед ті цінності, що послабляють волю і “звернені з підземною мстивістю проти життя¹”.

Головною з цих цінностей є сучасна мораль. Спочатку, оцінка цінностей, що була покладена в основу існуючої моралі, не була загально визнаною

¹ Ніцше Ф. Сосинення. т.2, М.:1990, с.730.

формою, і лише поступово “просочувалася” у цілком іншу, чужу для неї систему оцінки, що можна назвати біологічною. Згодом вона набула суто утилітарно–суспільного характеру, будучи розрахунком і зиском суспільства з одного боку, і пристосуванням індивіда до вимог суспільства, з другого. Це і призвело до народження двох моралей – моралі панів і моралі рабів. Саме цей факт Ф.Ніцше кладе в підвалини існуючої сучасної скрижалі цінностей.

Істинними творцями і носіями панської моралі, на думку Ф.Ніцше, були і дикий звір, наповнений жадобою панувати і первісний докультурний германець, який належав до раси переможців, і лицар–аристократ, який цінував фізичну міць, а також усе те, що було необхідно для її підтримки і виховання – війна, пригоди, полювання, танці, військові ігри і будь-яку міцну, веселу діяльність; і грек трагічної епохи, і римлянин. До рабської моралі відносяться всі ті, кому випадає доля боротися зі своїми інстинктами, з своєю природою. Їхня мораль – це результат вікової, глибоко негативної, принижуючої людину діяльності, утилітарності і розрахунку. Головним принципом і фундаментом цієї моралі є сумління, як наслідок підпорядкування суспільству і пристосування до нього вільної особистості. Найбільшою подією у всій історії Європи є перемога в даний час майже повсюдно і цілком моралі рабів над мораллю панів: сучасна людина усюди визнає скрижалі рабських цінностей, головним із яких є релігія стражденної людини.

Християнське вчення, яке панує над сумлінням сучасної людини, є лише моральним вченням і являє собою антитезу моралі життя. У християнстві всяке життя ґрунтується на ілюзії, обмані, помилці і необхідності перспективи. По своїй суті, християнство – форма волі до загибелі; або, принаймні, є ознакою найглибшої хвороби, втоми, похмурості, виснаження і збіднення життя. Християнство є релігія співчуття. Співчуття діє гнітюче на людину, тому що через нього губиться життєва сила і, більш того, робиться заразливим саме страждання. Ф.Ніцше відкрито і голосно проголошує, що саме на християнство падає провина в тому, що по всій сучасній Європі так зіпсована, розбещена й отруєна розумова і моральна атмосфера, та веде непримиренну війну з

християнством, яка ємко сформульована в гаслі: “Діоніс проти Розп'ятого!¹”. Показово, що про це говорить привселюдно філософ, який відтворив у своєму першому творі світ, як утвір Бога-художника; людина, яка належала до глибоко набожної протестантської сім'ї, чиї батько і дід обрали пасторську кар'єру, мати і бабуся походили із пасторських сімей і де самому Фрідріхові, глибоко релігійній, лагідній дитині, прозваної з шестирічного віку “маленьким пастором”, був визначеним пасторський шлях.

Сократ першим ступив на шлях сучасної моралі. Будучи ворогом і ідейним супротивником софістів, він став головним негативним героєм і лиходієм всіх творів Ф.Ніцше. Боротьба з Сократом, яка почалася ще в “Походженні трагедії...”, продовжувалася весь час і з року в рік, із книги в книгу ставала усе більш лютішою і непримиренною. З вини Сократа створилася друга – внутрішня стіна, на яку наштовхуються інстинкти людини. Ця стіна, не менш жахлива, ніж зовнішня стіна об'єктивної дійсності, тому що вона суб'єктивна і лежить всередині нас: від неї нікуди не можна дітися. Ми самі, хоч і не із своєї волі, споруджуємо її всередині себе і все своє життя носимо її в собі, все життя проводимо в боротьбі з цією стіною.

Сократ першим із моралістів став проповідувати помилкову, на думку Ф.Ніцше, тотожність про те, що істина дорівнює добру і щастю, чим і заклав основу своєму раціональному моралізму. Поставивши логіку і прагнення до розумової істини на перше місце і направивши їх на боротьбу з інстинктами і пристрастями, тобто з основними елементами життя, Сократ ототожнив мораль із логікою, розум із чеснотою і щастям, тим самим позбавивши моральної цінності їхнього природного характеру і поклавши початок перекидуванню живого типу “природної людини”.

Платон, продовжуючи справу Сократа, надає їй остаточну форму і на довгі віки, аж до наших днів, визначає значення і характер ворожого життя трансцендентного ідеалізму: він переносить останні цілі нашої волі за межі життя і створює фікцію істинного світу, перекидаючи той міст, що надалі

¹ Ніцше Ф. Сосинення. т.2, М.:1990, с.769.

призвів до Христа. Створені Сократом і Платоном напрямки – раціоналістичний моралізм і трансцендентальний ідеалізм, а також зростаючий весь час вплив християнства визначили, на думку Ф.Ніцше, весь подальший плін філософської думки. Додавши до Сократа і Платона ім'я Канта як продовжувача вікової справи платонізма і християнства, а також песимізм А.Шопенгауера з його філософією співчуття, Ф.Ніцше створює галерею мислителів, яким людство зобов'язане рабською мораллю.

Критикуючи цих філософів, Ф.Ніцше скрізь віддає перевагу примату життя над істиною. Визнання абсолютної цінності за істиною для Ф.Ніцше є симптомом занепаду життя, тому що істина по самій своїй суті абіологічна і прагнення до неї, будь-що-будь, шкідливе для людини і людства. Немає безумовно істинної цінності, також як і немає безумовно цінної істини. Мораль, оскільки вона є здорове життєве явище, завжди інстинктивна, і істина є тільки одною з ланок у системі засобів до здійснення цінностей, поставлених нашою волею. Кінцевою метою прагнення людини є не користь і не задоволення, і навіть не істина, а саме життя.

Створена мораль, по суті, є мораль негативна, мораль–вузда, тому що являє собою кодекс моральних норм. Всяка норма – це боротьба людини з власною природою. Всяка нормативна діяльність послабляє прояв інстинкту, безпосередніх почуттів, природних властивостей людини. Ось чому Ф.Ніцше змушений був визнати моральні норми і кодекси нонсенсом, що негативно позначається на реальному житті людини. Саме на цьому засновується ніцшевський імморалізм. (У розумінні філософа, імморалізм, як система оцінок, не має нічого спільного зі змістом даного слова, вживаному в повсякденному житті як “розбещеність” і “статтева нестриманість”. Значенню даних слів більш точно відповідають поняття “аморалізм” і “аморально”).

Наше “Я”, з тим психічним станом, що у ньому є, виступає єдиним джерелом усіх наших моральних почуттів і актів, єдиним критерієм і нормою для всіх наших моральних суджень. Таким чином, філософський індивідуалізм Ф.Ніцше в застосуванні до його моральних поглядів можливо назвати

моральним індивідуалізмом, який часто трактується як егоїзм. По суті своїй, егоїзм Ф.Ніцше зводиться до реабілітації прав нашого “Я”, що ретельно применшується альтруїзмом християнського співчуття сучасними моралістами. Ф.Ніцше вказує для моралі іншу сферу, іншу половину, анітрохи не менш, важливу, ніж перша, але залишену чомусь у забутті. Він вказує узвичаєній моралі, що вона повинна подумати про наше “Я”, тому що власне наше “Я” повинно бути цілком рівноцінним в моральному сенсі з “Ти”, а також із чужим “Я”. Це “Ти” дійсно старіше за “Я”: про його святість говорять усі моралісти з тих часів, як існує мораль, тому для “Ти” потрібна мораль, а для “Я” потрібна вузда. У своєму вченні Ф.Ніцше розкриває цю несправедливість, намагаючись відновити рівноправність. (Варте уваги те, що ця думка про значення свого власного “Я” у завуальованій формі висловлена в однієї з біблійних заповідей: “Возлюби ближнього свого як самого себе”, де, по суті, точкою відліку береться своє власне “Я”). У моральному індивідуалізмі Ф.Ніцше бачив свою головну заслугу в переоцінці всіх цінностей і в створенні тієї нової за змістом моралі, яку він протиставив релігії співчуття. У той же час, критикуючи сучасні моральні цінності, філософ віддавав данину поваги і неодноразово висловлював глибоку вдячність на адресу моралі за усе те, що вона зробила на протязі тисячоріч для культури людства.

На думку Ф.Ніцше, мораль, що веде до занепаду життя, метафізика, що вбачає кінцеву мету розвитку в досягненні рівноваги і спокою, будь-який релігійний розрив вели світ до чогось неземного. Це всі ті сучасні цінності, що є проявом психіки, яка вироджується, і що призвело, зрештою, до повного занепаду життя. Піддавши нищівній критиці цю “скрижаль цінностей”, Ф.Ніцше дійшов висновку, що для збереження життя повинна відбутися переоцінка цих цінностей. Єдиним шляхом для цього є руйнація старих заради створення нових цінностей. Фактично, руйнація, ку проголошує Ніцше спрямована не на руйнацію, а на створення. Людство не може залишатися без ієрархії цінностей, яка є регулюючим імперативом життєдіяльності людини у її вчинках та судженнях. Тому, для філософа не існує більш важливого завдання,

ніж встановлення моральних цінностей. Результатом каторжної інтелектуальної праці на протязі всього життя Ф.Ніцше стала залишена ним людству власна скрижаль цінностей, відмінних від існуючих, на якій великими літерами було написано: “Ідеальна людина, що створює свої цінності!”.

Надлюдина, ідея вічного повернення, воля до життя – питання, які є вінцем ніцшеанської філософії, залишені ним людству в якості ідеалу.

Прообраз ідеальної людини Ф.Ніцше знайшов в особі цілісних представників стародавньої Еллади, дітей того народу, що відчував усю повноту життя і почував весь пафос життя аж до самих жахливих і таємничих його проявів. Прагнення до такого ідеалу є головне завдання людини, яка бачить себе як невдалий витвір природи, так і свідчення найбільших і надзвичайних цілей цієї художниці, які необхідно реалізувати, ставши на шлях самопізнання – єдино можливий шлях для геніальної особистості. Створення, виховання такої ідеальної людини – генія, згодом названого Ф.Ніцше надлюдиною, – є найголовніша і єдине завдання суспільства та істинна мета життя.

Надлюдина це не окрема особистість, а поняття збірне, свого роду сподівання майбутнього відносно нині існуючої людини, так само, як ця нині існуюча людина відносно тварини. Звідси, справжня людина є свого роду мостом, перекинутим від тварини до надлюдини, яка увінчує всю побудову соціума. Надлюдина це той щабель, на який підніметься людина, відкинувши сучасну систему моральних цінностей в вигляді християнських, демократичних і аскетичних ідеалів і повернувшись до цінностей, які колись виникли серед сильних людей, що приймають життя у всій його повноті. Характерну рису надлюдини Ф.Ніцше бачить у тому, що вона сама створює свої цінності, а не одержує їх готовими ззовні. У притчі про три перетворення душа людини, проходячи довгий і важкий іспит служіння дракону, іменованого “Ти повинен”, із покірною і терплячого верблюда перетворюється у лева, що говорить “Хочу” і якому треба перемогти свого владаря “Ти повинен”, для того, щоб самому стати творцем цінностей. По суті, надлюдина це цілком автономна особистість,

яка сама собі слугує законом, яка творить із себе своє власне людське “Я”. “Ти повинен стати тим, що ти є!”.

При створенні своїх цінностей творчість надлюдини вільна і незалежна, їй немає справи до добра або зла, істини або помилки: вона сама створює свої істину і добро. По суті, вона безстрашна дослідниця і експериментатор, що виконує своє головне і єдине завдання – знаходження нових форм життя. З цією метою надлюдина безупинно ставить на карту як своє власне життя, так і щастя інших істот. Підніматися вище і вище, перевершувати самого себе, пізнавати всі сторони і прояви життя – от сенс існування надлюдини. Проте, для того, щоб досягнути ці сторони життя, необхідно мати певну мужність, яка виникає внаслідок надлишку життєвих сил. У цьому випадку пізнання і ствердження реальності для надлюдини стає нагальною потребою, у іншому випадку, це прояв слабкості, боягузливості і втечі від реальності в ідеал.

Наслідком переповненості життєвих сил є змагання – джерело вищих насолод, що дарують перемогу, яка є найсолодшим дарунком життя. Прояв своїх життєвих сил надлюдина реалізує в постійному прагненні вперед, в своїй творчості в прагненні до нових форм життя, залишаючи позаду себе, відкидаючи все омертвіле, окостеніле, слабке. Ця думка Ф.Ницше створила можливість двозначного трактування і породила сентенцію, що викликала найбільше число спекуляцій в усій ніцшеанській спадщині: “Штовхни слабкого, убий його!” Та чи дійсно до цього закликав філософ? Не занурюючись в нескінченну полеміку з цього приводу, надамо слово для оголошення остаточного вердикту самому авторові: “Жити – це значить постійно відкидати від себе те, що хоче померти; жити – це значить: бути жорстоким і нещадним до всього, що стає старим і слабким в нас, і не тільки в нас. Жити – чи не значить це, отже: не бути шанобливим до умираючих, знедолених і старих? Бути завжди вбивцею? – і все-таки старий Мойсей сказав: “Не убий”¹”.

¹ Ницше Ф. Сочинения. т.2, М.:1990, с.535.

Надлишок життєвих сил дозволяє людині мужньо приймати дійсність, не бажаючи зміни чому-небудь, і не тільки зносити неминуче в дійсності, але і любити це неминуче. *Amor fatti* – любити неминуче – от формула істинної величі людини. *Amor fatti* – це любов до всього існуючого без обмеження, до всього загадкового і дивного в існуванні, навіть любов до страждання. На думку більшості, що прагнуть лише маленької часточки щастя при мінімумі внутрішніх витрат, страждання підлягає скасуванню. По суті ж, страждання є великим вихователем людства, який дав йому незаперечні права на шляхетність. Людині для здійснення завдань власного самовдосконалення необхідно пройти через смугу страждань.

Любов до неминучого і прийняття страждання Ф.Ніцше вважав одною із найпривабливіших сторін свого вчення, що одержало відбиття в житті філософа. Наслідуючи таку мораль, Ф.Ніцше, дивлячись дійсності прямо в очі, зумів навіть захотіти свою хворобу. Будучи істинно великим у своїй любові до неминучого, він переносив страждання твердо і без хвастощів, не виставляючи їх напоказ, приймаючи їхній трагізм таким, яким він є; у своїх стражданнях він не вдавався у відчай, а піклувався лише про те, щоб отримати з них користь, отримати користь із того існування, що випало на його долю. Результат виявився на перший погляд цілком несподіваним і парадоксальним: страждання зробили Ф.Ніцше оптимістом! Цей результат був досягнутий завдяки неймовірним зусиллям волі, культ якої грав величезну роль як у житті, так і у філософській творчості Ф.Ніцше. У вихованні волі філософ бачив одне з головних завдань в удосконалюванні людини, у наданні “стилю” своїй особистості. Надлюдина повинна виховати в собі настільки надійну і міцну волю, щоб уміти весело сміятися всупереч обставинам, віддаючись безтурботній радості дитини всупереч долі, всупереч жахливості і співчуттю бути самому вічною радістю становлення.

Фундаментом філософії надлюдина явилася ідея вічного повернення. Вченню про коловорот всіх речей, що бескінцево повторюється, Ф.Ніцше надавав величезне значення (про що свідчать всі плани останньої роботи

філософа) і вважав цю ідею переможною думкою життя і релігією вічності, більш того деякий час хотів зробити її осередком всієї своєї філософії. В загальних рисах ця ідея зводиться до того, що кількість усіх діючих у Всесвіті сил варто вважати величиною постійною і обмеженою. Постійна і певна кількість сил протягом нескінченно великого часу сполучується в такий ж нескінченний ряд комбінацій. На противагу Канту, Ф.Ніцше, стверджуючи реальність простору і часу, вважав, що, оскільки час нескінченно великий, а кількість сил обмежена, то якою б великою не була кількість можливих створюваних комбінацій, все ж таки неминуче повинен наступити такий момент, коли становлення – гра можливостей, не керована ніякою розумною силою, – призведе до повторення вже створеної колись комбінації. Ця остання комбінація в силу всесвітнього закону причин і наслідків, потягне за собою весь ряд комбінацій, що витікають із неї і вже мали місце. Таким чином, виходить, що Всесвіт у своєму розвитку повторює ті самі фази і вічно описує величезне, але все ж кінцеве по своїм розмірам коло. Кожна окрема особистість в цьому контексті являє собою мікроскопічно малий відрізок цього великого сумарного кола. Звідси, кожний індивід безмежне число раз переживав у минулому те саме життя, яким живе тепер, і яке вічно буде повторювати в майбутньому.

Ідея про вічне повернення, “як променисте одкровення”, осяяла Ф.Ніцше в серпні 1881 року і з того часу приводила його в надзвичайно захоплений настрій, тому що по своїй суті була символом прийняття життя. В той же час таке безрадісне рішення проблеми буття, коли світ, не маючи ніякого сенсу, є породженням сліпого рока, якоюсь математично-механічною, позбавленою всякого сенсу грою різноманітних сил, в результаті чого незупинна еволюція, вічно обертаючись все в тому ж колі і не приносячи ні до чого, буде повторювати сьогоднішнє існування і життя людини з усіма його стражданнями без найменшої надії на які-небудь зміни, це рішення проблеми часто приводило філософа в жах, що граничив по силі з кошмаром.

Вічне повернення зв'язується з всією іншою світобудовою і життєрозумінням через образ надлюдини. Надлюдина, сприймаючи життя, дане

їй у вічності, таким, яким воно є, перетворює його в радість і бажання безперестанного повернення. Протиріччя між двома цими ідеями – прагненням надлюдини вперед і вічним колообертанням є чисто діалектичним, і по суті виступає лише різноманітними проявами єдиного начала всього існуючого – волі до життя.

По закінченню “Так казав Заратустра” (1881-1882), Ф.Ніцше збирався приступити до систематичного викладу в науковій формі всіх своїх філософських поглядів на життя, світ і буття, виклавши перед цим нову і поглиблену критику тих цінностей, що довгі століття панували над людством і визначали його духовне буття. Перед тим, як приступити до цього величного теоретико-філософського твору, Ф.Ніцше протягом довгого часу збирав “дорогоцінні камені” для свого шедевру. До них відносяться ідея вічного повернення, ідея надлюдини, переоцінка всіх старих найвищих цінностей та ідея волі до життя, найбільше точно втілена у формулі “воля до влади”. Після деяких сумнівів, що обрати осередком цього твору і тим самим зробити наріжним каменем всієї своєї філософії, Ф.Ніцше взяв за основу волю до життя–влади, як постулат, що найбільш повно виявляє всю складність життєвої тканини, її ріст і прагнення до становлення.

Ідея волі до життя представляє собою дійсний сплав двох вчень, що зробили величезний вплив на Ф.Ніцше: це шопенгауєрівське вчення про волю і дарвінівське вчення про боротьбу за існування та еволюційний розвиток. Для Ф.Ніцше ця ідея служить основним принципом при тлумаченні світового процесу і репрезентує інтелігібельний характер Всесвіту.

Воля до життя це та першооснова, яку ми знаходимо у всіх життєвих проявах. Вона властива всякому становленню і представляє основу світової еволюції. Світ є результатом становлення волі до життя. Воля до життя є найелементарнішим фактом з усіх, які ми тільки можемо констатувати, – фактом, що не припускає ні подальшого пояснення, ні генезису, що узагалі не може бути зазначений або визначений. Воля до життя не єдина, як це припускає А.Шопенгауєр; з іншого боку вона не розподіляється на які-небудь остаточно

дрібні, неподільні існуючі одиниці – монади або атоми сил. Людське слово безсило формулювати, а думка осягнути цей світ, що є результатом становлення волі до життя. У результаті цього безсилля, відбувається постійне вигадання світу існуючих сутностей або інших ідеальних світів.

Єдине, що можна сказати про волю до життя – що це найменші центри сил, які не є якимось стійкими і незмінними сутностями. Ці центри сил є елементарними центрами волі, могутність яких або росте, або зменшується. Вони являють собою динамічні величини, що знаходяться в деякому співвідношенні, напрузі до інших динамічних величин – аналогічним центрам. Кожний з цих центрів безперестанно розвиває всю ту суму енергії, на яку він спроможний, і визначається, з одного боку, дією, що він у силах зробити, а з іншого боку, ступенем опору, що спричиняє йому вся сукупністю навколишніх енергій. Верховним, чільним принципом, що управляє всім цим світовим процесом, є самозбереження, або сталість енергії.

Сила прагне не усталеності, а росту. Кожний центр сили, так само, як і кожне специфічне тіло, бажає поширити свою владу на простір у всьому його обсязі. Тому найбільше точним утіленням волі до життя є воля до влади. Вперше думка про волю до влади з'явилася в поетичних образах Заратустри – вчителя вічного повернення, пророка і провісника “надлюдини”.

Розповсюджуючи свою волю до влади, центри сили наштовхуються на подібні ж зусилля з боку інших центрів і тіл і вступають зрештою у певний союз з тими з них, які володіють достатньою для такого об'єднання спорідненістю з ними, після чого вони спільно починають подальшу боротьбу за владу. Сам процес даної боротьби продовжується, таким чином, у безмежність і являє собою становлення. З боротьби виникають системи сил, з правлячими центрами, що зберігають свою усталеність на більш–менш довгий час.

Людське тіло одне з таких складних угруповань систем сил, що безперестанно бореться за ріст почуттів влади. Людське пізнання є лише спеціальним проявом волі до влади, де інтелект є лише знаряддям цієї волі.

Людство являє собою подібне угруповання систем сил, тільки більш велике і стійке. Весь Всесвіт, нарешті, є сукупністю дій кожної із цих сил на всі інші сили та систем сил вцілому.

Воля до життя, воля до влади – як тяжіння всього суцього до самоствердження – є творче начало, властиве всьому живому. Більш того, у людині воно забезпечує гармонію його могутніх інстинктів, сумління та ідеалів. Тому на противагу старої скрижалі цінностей, що ставила на перше місце співчуття, Ф.Ніцше вустами великого пророка Заратустри проголосив волю до влади вищою чеснотою. Воля до влади є рушійною силою, *perpetuum mobile* надлюдини, яка виступає не ідеалом, а своєрідним рядом шаблів, у великому спрямуванні вперед щабель за щаблем на незкінченому шляху удосконалювання людини. Воля до влади є основа ідеї вічного повернення. Прийняття життя у всій його повноті, спрямування вперед у своєму самовдосконаленні, здійснення усе більш і більш здійснених комбінацій життя, вічне повторення того самого життя, де сума радощів перевищує суму страждань, можливо лише при наявності волі до влади.

Втіленням волі до влади є становлення – процес, при якому все суще знаходиться в постійному русі, представляючи собою єдність буття і небуття, єдність виникнення і знищення. Стихійне становлення, що реалізується через волю до життя-влади, як суті життя, її рушійна сила, займало чільне місце в панестетичній філософії і, зокрема, в онтології Ф.Ніцше.

Артистично-метафізичний світогляд, у якому буття було подано двома художніми началами з переважанням несвідомо-інстинктивного Діонісійського начала, по суті, несло в собі зачатки вчення Ф.Ніцше про буття, як стихійне становлення, що реалізується через волю до влади, та яке було розвинуте згодом у всій подальшій філософії Ф.Ніцше через розгляд певного кола філософських питань. І якщо Діонісійське начало являє собою сенсильний характер Всесвіту, то воля до влади являла собою його інтеллігібельний характер, представляючи в обох випадках становлення як першооснову буття.

Музика – як втілення стихійно-несвідомого інтуїтивно-інстинктивного Діонісійського начала, яке уособлює собою становлення буття, що реалізується пізніше через волю до влади, як і раніше найбільш повно і точно виражала першооснову всього існуючого і була формою прозріння її суті. Фактично, роль музики у філософії Ф.Ніцше не змінилася. Дещо змінився погляд самого філософа на світ: світопереживання подекуди поступилося місцем світорозумінню. Від юнацького художньо-романтичного бачення світу через інший понятійно-категоріальний апарат Ф.Ніцше прийшов до більш раціонально точного пояснення світобудови. Але незважаючи на це, протягом усієї творчості філософа – від першого твору до останньої написаної їм строчки – роль і значення музики як такої, що найбільш повно і точно виражає суть буття, і, відповідно, її місце в підвалинах онтології Ф.Ніцше залишилися незмінними.

Поставити музику в підвалини світобудови, пізнавати, прозріваючи, суть буття через музичне мистецтво могла дозволити собі людина, яка не тільки тонко відчуває і розбирається в ній, але і глибоко пізнала музичну тканину “зсередини”. Музика в житті Ф.Ніцше грала особливу роль.

Любов до музики не тільки не згасала, а палала яскравим полум'ям протягом усього життя Ф.Ніцше, часто даючи притулок, зігріваючи душу самотнього філософа і будучи, по суті, його духовним світочем. Це була не просто любов, це була пристрасть – жагуча, спопеляюча, що замінила йому багато земних насолод. Музика для Ф.Ніцше була “власною справою”, “історією власних страждань”. Захоплення музикою було “спадковим” в сім'ї філософа і почалося ще в ранньому дитинстві.

Музичні пристрасті Ф.Ніцше протягом усього життя залишилися практично незмінними, за винятком сучасних йому композиторів. Ще маленькою дитиною він захоплювався творами Баха, Бетховена, Моцарта, Гайдна, Шуберта і Мендельсона. У дитячі і юнацькі роки він був шанувальником виключно класиків німецької музики і з безумовним

презирством ставився до всього, що тоді називалося музикою майбутнього – музикою “якогось” Ліста або Берліоза.

Ріхард Вагнер зайняв особливе місце в музичному житті, як і взагалі в долі філософа. Знайомство з творчістю Р.Вагнера почалося з партитури опери “Трістан і Ізольда”. До особистого знайомства з композитором Ф.Ніцше високо цінував тільки два його твори – опери “Нюрнбергські мейстерзінгери” і “Трістан і Ізольда” (хоча вже навіть тоді окремі місця в них йому здавалися неприємними або банальним), до інших творів він ставився холодно і, до деякої міри, негативно. Після особистого знайомства восени 1868 р., будучи зачарованим особистістю свого старшого друга, Ф.Ніцше придушував у собі думки, що породжувалися творчістю Р.Вагнера, в подумках перетворюючи його твори і наділяючи їх невластивими їм рисами, а також ідеалізував особистість самого автора. На вагнерівські музичні твори він дивився як на вираження особистості свого тодішнього кумира. “Торжество” байрейтського починання, яке привело до модуляції великого Деміурга в звичайного ловця душ, розбило вщент ореол невизнаного, песимістичного генія, залишивши лише оголену істинну суть цього композитора – винахідника і новатора в музиці, який збільшив лише її словесні засоби і застосував у своєму незкінченому стилі “гегелівський смак”, гегелевську ідею, тим самим примушуючи скорятися серця і душі слухачів. Музика Р.Вагнера була позбавлена свого світопрославляючого, стверджуючого характеру; “переставши бути сопілкою Діоніса¹”, вона перетворилася в музику декадансу. Це приносило, у буквальному значенні слова, фізичні страждання. Від музики Р.Вагнера Ф.Ніцше страждав, “як від відкритої рани”, що і дозволило філософу наприкінці життя винести остаточний “вирок”: “Музика Вагнера, коли її не захищає театральний смак, смак дуже толерантний, є просто погана музика, може бути взагалі найгірша з усіх²”.

¹ Ніцше Ф. Сосинення. т.2, М.:1990, с.744.

² Там само, с.540.

Декадентській хворобливій чутливості і збуджуваності музики Ріхарда Вагнера Ф.Ніцше протиставив здорову і пекучу чуттєвість музики Жоржа Бізе, зокрема, його оперу “Кармен”, яку він слухав більше двадцяти разів, і яка скорила його своєю чуттєвістю і трагізмом, такими зрозумілими і близькими філософу.

Але не тільки музична пристрасть і захоплення, а і фахові заняття зв'язували філософа-художника з музикою. З властивою йому сумлінністю маленький Фрідріх прийнявся за навчання гри на фортепіано, розбираючи багато нових творів, він домігся володіння значною технікою. Згодом були заняття гармонією, серйозне вивчення композиції і навіть точного контрапункту. У період вибору професії юний Ф.Ніцше зіткнувся з дилемою: присвятити себе музиці або класичній філології; перевага була віддана другому, про що повідомляє запис в щоденнику 1869 року.

Але незважаючи на філологію, а пізніше філософію, Ф.Ніцше залишився вірним своїй богині і, практично протягом усього свого свідомого життя (майже 40 років) продовжував займатися композицією. Мало хто, крім вузького кола спеціалістів, знає про те, що Ф.Ніцше-філософ у своїй творчій спадщині залишив 53(!) музичних опуси.

Музичні твори Ф.Ніцше являють собою хоріві, інструментальні, вокально-інструментальні твори, частина з яких удостоїлися у свій час “дуже прихильного” відгука самого Ференца Ліста. Найбільш відомим із ніцшеанських музичних опусів є “Гімн життю” – твір для змішаного хору й оркестру на слова Л.Саломе, партитура якого була видана в 1887 р. у Лейпцизі. Твір “Гімн життю” відноситься до часу смерті у Венеції Ріхарда Вагнера і створення одного із самих музичних творів філософа “Так казав Заратустра”. “Всього “Заратустру” дозволяється зарахувати до музики...¹”.

Задовго до початку професійних занять музикою, у Ф.Ніцше виявився талант до музичної імпровізації. Пані Ніцше – мати філософа – могла не хвилюватися за маленького сина Фрідріха, коли залишала його одного у

¹ Ніцше Ф. Сочинения. т.2, М.:1990, с.744.

вітальні біля рояля, де він годинами перебирав пальцями клавіші в полоні змінюючих одна одну дитячих мрій, а пізніше, юнацьких настроїв. Пристрасть до імпровізації збереглася на все життя. Талант імпровізатора скорив бразильське імператорське подружжя в 1877 р., натхненні імпровізації Ніцше дозволили деяким сучасникам ставити їх вище імпровізацій Бетховена, що славився, як відомо, своєю майстерністю на всю Європу; Козима Вагнер – дружина Ріхарда Вагнера і дочка Ференца Листа, яка, судячи зі всього, розумілася і тонко розбиралася в художньо-естетичних питаннях, через багато років після затишних трибшинських вечорів, у роки, коли шляхи двох геніїв-титанів розійшлися, із замилюванням згадувала про натхненні фантазії юного професора Ф.Ніцше.

Таким чином, глибоке і всебічне знання музичного мистецтва, безпосереднє вивчення музичної тканини, практичне високопрофесійне володіння фортепіано та композиторська діяльність сформували музично–естетичні погляди філософа і дали Ф.Ніцше повне моральне право “із знанням справи” визначити музичному мистецтву те особливе місце, яке воно зайняло в його філософії.

Висновки

Аналізуючи й узагальнюючи результати дослідження необхідно зробити такі висновки. Вся класична культура, по суті, раціональна, із пануванням розуму, якому підвладне проникнення і розкриття будь-яких таємниць світобудови. Примат інтелекту позначився на раціональній філософії, вищим проявом якої явилася німецька класична філософія. Для мистецтва доби раціоналізму, так званого класичного мистецтва, були властиві суворі системність, яка підпорядкована певним закономірностям і виявляється в різних видах мистецтва по різному: так, у музиці – це класична гармонія, укладена в суворі межі форми, в образотворчому мистецтві – гармонічна відповідність частин цілого і класична колірна гама, у літературі – високий стиль мови, поєднуючий в собі триєдність простору, місця і часу. Наука цього періоду йшла шляхом розкриття причинно-наслідкових закономірностей, що базуються на емпіричних досягненнях. Раціоналізм став великим культурним завоюванням, де розум виступив у якості головного й адекватного “інструмента” для пізнання істини. Певний духовний простір, створений раціоналізмом, обумовив розвиток наук. Царство науки, її всевладдя можна спостерігати на прикладі бурхливого технічного прогресу західноєвропейських країн ХІХ століття.

В свою чергу, некласична культура – ірраціональна. Ірраціоналізм, як ми намагалися показати, у найзагальнішому сенсі означає те, що перебуває за межами розуму, невимірне з раціональним мисленням і, навіть, суперечить йому. Ірраціональна філософія, засновником якої був А.Шопенгауер, використовує нераціональні аспекти пізнання. Передтечею мистецтва некласичної культури став романтизм із поступовою руйнацією закономірної гармонійності. Для науки цього періоду властива поява “нелогічних” наукових систем, що виходять за межі досвіду. Духовний простір ірраціоналізму – “сон розуму” – став царством мистецтва, де пізнання істини відбувається не через поступове виявлення причинно-наслідкових зв'язків, а особливим актом

одномиттєвого “прозріння”, звідки стає зрозумілим повна неможливість прогресу в мистецтві.

Раціональна філософія на протязі всієї своєї історії припускала два шляхи в гносеології: “Світ можна пізнати!” – стверджували гностики і “Світ не можна пізнати!” – заперечували їм агностики. Процес пізнання за допомогою інтелекту відбувався від явища до сутності, коли за допомогою практики осягалась усе більша кількість явищ і їхніх взаємозв'язків, тим самим все ближче наближуючись до пізнання сутності явища або предмета, але так ніколи і не осягаючи її повністю. Починаючи з декартівського: “Я мислю, отже, існую”, індивід включався в філософію нового часу як елемент гносеології, нехай і важливий, де він зайняв незатишне місце безликого суб'єкта.

Ірраціональна філософія припускає один шлях – шлях пізнання істини, тому ірраціоналізм – гносеологічний. “Істину можна пізнати!”, – стверджують ірраціоналісти, але це пізнання відбувається не інтелектом у тривалому процесі дискурсивного мислення, а шляхом особливого одномиттєвого акту за допомогою позараціональних аспектів духовного життя людини, до яких відносяться воля, безпосереднє споглядання, почуття, інтуїція, містичне осяяння, уява, інстинкт, позасвідоме. В ірраціональній гносеології місце суб'єкта займає живий, страждаючий індивід, із властивим йому неупорядкованим, неорганізованим, безпосередньо вольовим началом.

У своїй філософії А.Шопенгауер стверджує примат волі над розумом, де воля є сліпа безосновна і позасвідома субстанція. Спочатку вона непізнавана, але реалізуючись у світ, розвиваючись для своїх потреб, вона створює із себе пізнання. Зняття індивідуальної волі в процесі споглядання безвладного суб'єкта, аскетично – естетичний акт інтуїтивного прозріння, властивий лише генію, – і є процес осягнення істини, процес ірраціонального пізнання, викладеного у філософській системі засновника даного напрямку.

У ірраціональному процесі емоційного пізнання існують різні рівні “схоплення” суті; найбільш цілісною і точною формою “прозріння” істини є

музичне мистецтво, позбавлене вербально-візуальної конкретики, за рахунок чого діє найбільш яскраво і глибоко на емоційно-почуттєву сферу людини.

Різні філософи протягом багатьох століть існування людства по різному ставилися до музики. Але, мабуть, рідко кому з мудреців протягом усієї культури людства а ні до, а ні після А.Шопенгауера не припадало ставити на чаші ваг музику і світ, при цьому віддаючи перевагу музиці, яка ігнорує світ, проявляється незалежно від нього і “цілком по своєму” відбиває його суть. “Ви нічого більше не бажаєте, все у вас є, ви біля мети.¹” А вже тим більш ніхто з філософів не вважав, що музика “...могла б в певному сенсі, навіть якби світу і зовсім не було, все-таки існувати...²”. Це не образна метафора чи літературно-художня гіпербола, а наукова концепція, яка підтверджується всім ходом міркувань даної філософії. На думку її автора, музика на відміну від інших видів мистецтв відбиває не ідеї-форми об'єктивації волі, незлічену множину яких складає видимий, дійсний світ, а безпосередньо саму волю – першооснову всього існуючого, будучи при цьому її знімком.

Філософсько-естетичні погляди А.Шопенгауера зробили значний вплив на світогляд і художню творчість Ріхарда Вагнера. Одним із головних наслідків впливу шопенгаурівських постулатів стала зміна ролі музики в художньо-естетичних поглядах і творчості композитора. Із засобу, що знаходиться “в служінні” у драми, музика стає метою, займаючи головне місце в філософії мистецтва Р. Вагнера. Являючи собою таємниче, непізнаване, споконвічне начало, музика, тим самим, була відокремлена Вагнером від інших видів мистецтв і прирівняна до першооснови буття, відбиваючи світ у його художньо-ідеальній формі.

У волюнтаристичній філософії А.Шопенгауера воля, як головна субстанція й основна характеристика буття, є онтологічним началом, в свою чергу, музика, яка безпосередньо схоплює та відтворює саму сутність волі, займає місце в філософсько–естетичних поглядах мислителя не серед інших видів мистецтв, а

¹ Шопенгауэр А. Статьи эстетические, философские и афоризмы. Харьков, 1888, с.253.

² Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М.:1888, с.312.

виступає в ролі певної субстанції, що здійснюється над усім мистецтвом, і є, по суті, повним відображенням онтологічного начала, що підіймає її на однаковий рівень з першоосновою буття.

Такий головний висновок дослідження ірраціоналістичної естетики і філософії А.Шопенгауера під “музичним” кутом зору, філософії, значення якої важко переоцінити в історії розвитку людської думки, філософії, яку можливо порівняти хіба що з безвідрадною та бездонною глибиною меланхолійних норвезьких озер, оточених стіною похмурих стрімких скель, що ніколи не бачили сонця і навіть вдень в глибині своїй відзеркалюючих зоряне небо, над безмовною гладдю яких ніколи не пролітав птах і не пробігала хвиля, і куди лише зрідка ясним світлом проникає промінь музики, що освітлює усе на нетривалий час, щоб через мить знову все занурити у морок небуття.

Як ми намагалися показати на сторінках нашого дослідження, подальший – післяшопенгауерівський – період розвитку ірраціональному пов’язаний із філософією Фрідріха Ніцше. Саме він ввів в теоретичний ужиток систему нових понять, які допомогли підсилити естетичний аспект світоставлення, та підкреслити естетичний потенціал музики. Позиція Ніцше дозволила побачити музику як такий вид мистецтва, який може претендувати на статус метамистецтва.

“...Стаєш тим більше філософом, чим більше стаєш музикантом¹”. Ці слова Ф.Ніцше можуть служити епіграфом до всього життя і творчості філософа, крім того, вони багато що пояснюють в дослідженні з естетико-музикознавчої точки зору ніцшеанської філософії. Музика в житті Ф.Ніцше відігравала особливу роль. Гаряча любов до музики, яка прокинулася в ранньому дитинстві, згодом переросла в жагучу, спопеляючу пристрасть, що замінила філософу багато земних насолод. Тонкий знавець музичного мистецтва, який отримав всебічну, поглиблену музичну освіту, професійний композитор, найталановитіший виконавець-імпровізатор Ф.Ніцше при всіх життєвих колізіях і шуканнях

¹ Ніцше Ф. Сочинения. т.2, М.:1990, с.529.

духовного росту залишився вірний своїй богині – музиці протягом усього життя.

Професійно-пристрасне відношення до музики багато в чому визначило естетико-музикознавчі погляди філософа. В основі своїй, Ф.Ніцше згодний із шопенгауерівським визначенням музики, згодний що вона виражає сутність метафізичної основи життя – волю, а не зображує лише явища, чим зайняті інші – образотворчі, пластичні й епічні види мистецтва. Лише за допомогою музики людина усвідомлює всесвітнє страждання, розуміючи, яку ілюзію являє собою індивідуалізація, які муки вона породжує, від чого в людині з'являється песимістичне відношення до світу. Розділяючи думку А.Шопенгауера про те, що музика є безпосереднім вираженням споконвічної єдиної волі й адекватним повним відбиттям вічного бажання, що лежить в основі всього життя, а також суттю песимістичного погляду, Ф.Ніцше в той же час, не зупиняючись на песимістичній ноті, вважає, що людина уникає песимізму тим, що бачить під оболонкою явищ, що постійно змінюються і передаються в музиці завдяки швидкій зміні відчуттів та бачить життя вічної волі. Тому, на думку Ф.Ніцше, музика є насамперед бажання життєвості “будь-що-будь”, і є суттю Діонісійського життєстверджуючого начала світобудови. Тільки людина, яка гаряче любила і пізнала професійно, “зсередини” живу тканину музичного мистецтва, могла з повним моральним правом говорити про музику, визначивши їй особливе онтологічне місце у своїй філософії.

Філософія Ф.Ніцше, яка зробила значний вплив на розвиток філософської думки ХХ століття, і, зокрема, на філософію життя, прагматизм, екзистенціалізм, стала філософсько-художнім відбиттям ірраціоналізму. Починаючи з теоретичних пошуків Ф.Ніцше філософське вчення стає, по суті, актом художньої творчості. Саме момент художності ніцшеанської філософії потужно вплинув на творчість багатьох письменників з різних країн світу, серед яких Т.Манн, С.Герге, Г.Хессе, Т.Бенн (Німеччина), А.Стріндберг (Швеція), Дж.Лондон і Е.Сінклер (США), А.Жид (Франція),

Ікбал (Індія), символісти В.Іванов, А.Бєлий, В. Брюсов (Росія), а також О.Кобилянська (Україна).

Філософсько-художня творчість Ф.Ніцше це свідчення художнього мислення, як музичного стану душі, що передбачає усе. Музично-вібруючий стан душі проявився в поезії, мові і стилі ніцшеанської філософії. “Духом музики” пронизані практично усі філософські твори Ф.Ніцше, і, насамперед, “Народження трагедії з духу музики” і “Так казав Заратустра”.

Але не тільки дух музики панує в ніцшеанській філософії. Буквально з першого твору Ф.Ніцше музичному мистецтву було визначено конкретне місце в системі світобудови. У “Народженні трагедії” музика являла собою найбільш повний вираз і матеріальне втілення Діонісійського начала, яке визначило разом з Аполлонівським суть буття і поступального руху мистецтва. Боротьба музично-діонісійського з Сократівським – началом утилітарності і раціональності, – привела Ф.Ніцше до абсолютизації музично-діонісійського начала, яке здатне самостійно виявляти першооснову буття і сутність світостворення, виступаючи, по суті, прообразом стихійного становлення.

Протягом творчого життя юнацько-артистичний погляд на світ молодого Ніцше, що розкриває суть буття за допомогою двох художніх начал, поступився місцем баченню зрілого філософа, який пояснював світ і інтеллігібельний характер Всесвіту за допомогою волі до влади, що втілює собою Першооснову світобудови – становлення. У цей період філософії Ф.Ніцше музика висловлювала собою та була матеріальним втіленням Першооснови світобудови – становлення, що і є онтологічним началом ніцшеанської філософії.

Таким чином, музика в філософії Ф.Ніцше зайняла особливе місце в світобудові філософа, будучи на початковому періоді найбільш повним виразом та матеріальним втіленням суті буття – Діонісійського начала, а також втіленням та відбиттями Першооснови світобудови всієї наступної філософії Ф.Ніцше – становлення, що реалізується за допомогою волі до влади і визначає собою онтологічне начало панестетичної філософії Ф.Ніцше.

Визначивши тему дисертації, як “Музика – як метамистецтво в ірраціоналістичній естетиці ХІХ століття”, автору дослідження вдалося виявити “Зону перетину” теоретичних інтересів А.Шопенгауера, Р.Вагнера, Ф.Ніцше і, спираючись на сукупний теоретичний ґрунт, намалювати шляхи подальшого розвитку музичного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Аврамова М.А. Учение Аристотеля о сущности. – М.: Соцэкиз, 1940. – 142с.
2. Андреева И.С. Современные зарубежные исследования философии Ницше: научно–аналитический обзор. – М.: ИНИОН, 1984. – 75с.
3. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. – М.: Советский композитор, 1986. – 223с.
4. Античные мыслители об искусстве. – М.: Искусство, 1968. – 343с.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183с.
6. Аристотель. Поэтика. – К.: Искусство, 1967. –134с.
7. Аристотель. Аналитики. – М.: Современное слово, 1988. – 448с.
8. Аристотель. Категории. – М.: Соцэкиз, 1939. – 83с.
9. Аристотель. Метафизика. – М.–Л.: Соцэкиз, 1934. – 347с.
10. Аристотель и античная литература. – М.: Наука, 1978. – 230с.
11. Арсланов В.Г. Миф о смерти искусства. – М.: Искусство, 1983. – 326с.
12. Артур Шопенгауэр как философ и моралист: Научно–аналитический обзор.– М.: Российская Академия Наук, 1991. – 33с.
13. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – 655с.
14. Асмус В.Ф. Платон. – М.: Искусство, 1969. – 143с.
15. Асмус В.Ф. Диалектика Канта. – М.: Гослитиздат, 1930. – 124с.
16. Афанасьев М.Н. Эстетика Канта.– М.: Наука, 1975. – 136с.
17. Балаша И., Гал Д.Ш. Путеводитель по операм. – Будапешт: Изд-во Корвина, 1967. – 435с.
18. Банфи А. Философия искусства.– М.: Искусство, 1989. – 384с.
19. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи.– М.: Художественная литература, 1986. – 541с.

20. Белый А.П. Рудольф Штейнер в мировоззрении современности. – М.:1917. – 186с.
- 21.Бернадинер Б.М. Философия Ницше и фашизм. – М.–Л., 1934. – 153с.
- 22.Блок А.А. Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера) // А.Блок. Собр. соч. в 12–ти тт., т.8, М.–Л., 1936. – 576с.
- 23.Булич С. Музыка. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. С.–Пб., 1890, т.39, 127–145с.
- 24.Бур М. Фихте. – М.: Мысль, 1965. – 166с.
- 25.Быховский Б.Э. Шопенгауэр. – М.: Мысль, 1975. – 206 с.
- 26.Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – 695с.
- 27.Вагнер Р. Избранные статьи. – М.: Огиз-Музгиз, 1935. – 107с.
- 28.Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. –М.: Грядущий день, 1911. – Т. 2. – 229с.
- 29.Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. –М.: Грядущий день, 1912. – Т. 3. – 301с.
- 30.Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращения к друзьям. – М.: Грядущий день. – Т.4. – 1911. – 552с.
- 31.Ванслов В.В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории.– М.: Изобразительное искусство,1983. – 439с.
- 32.Васильева Т.В. Афинская школа философии. – М.: НПУКА, 1985. – 161с.
- 33.Ватсон Э.А. Шопенгауэр, его жизнь и научная деятельность. – С.–Пб.: Из-во Павленкова, 1891. – 94с.
- 34.Вейнерт Е. Ніч і світанок.– К., 1937. – 79с.
- 35.Вельфин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. С.–Пб.: МИФРИЛ, 1994. – 427с.
- 36.Вересаев В.В . Аполлон и Дионис. – М.: Политиздат, 1914. – 336с.
- 37.Вильмойт Н.Н. Гете. История его жизни и творчества. – М.: Искусство, 1959. – 336с.
- 38.Віхи в історії античної естетики: Збірник. – К.: Мистецтво, 1988. – 286с.

39. Воеводин А.П. Становление рационально-теоретических форм в структуре художественного сознания (опыт историко-генетической реконструкции). – Луганск, 1996. – 231с.
40. Волгина Е.И. Творчество Гете 90-х гг. XVIII в. – Куйбышев: Гос. пед. Ин-т им. В.В.Куйбышева, 1975. – 120с.
41. Волков И.Ф. Фауст Гете и проблема художественного метода. – М.: Искусство, 1970. – 135с.
42. Вопросы методологии и социологии искусства. Сб. ст. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 175с.
43. Вопросы оперной драматургии: Сб. ст. – М.: Музыка, 1975. – 315с.
44. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. – М.: Наука, 1978. – 288с.
45. Гайденко П.П. Философия Фихте и современность. – М.: Знание, 1962. – 86с.
46. Гегель Г.В.–Ф. Лекции по эстетике. – М.: Соцэкиз, 1938. – 471с.
47. Гегель Г.В.–Ф. Курс эстетики или наука изящного. Архитектура, скульптура, живопись. – М.: 1869. – 199с.
48. Гегель Г.В.–Ф. Курс эстетики или наука изящного. Музыка, эпическая поэзия. – М.: 1869. – 150с.
49. Гейне Г. Про художню творчість. – К.: Мистецтво, 1982. – 280с.
50. Говорун Д.И. Творческое воображение и эстетические чувства. – К.: Наукова думка, 1990. – 143с.
51. Гозенпуд А.А. Рихард Вагнер и русская культура. – Л.: Советский композитор, 1990. – 287с.
52. Гришин Д.М.: Корнилов С.В. Иммануил Кант – ученый, философ, гуманист. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – 150с.
53. Грот Н.Н, Лопатин Л.А., Штейн В.К. А.Шопенгауэр. Очерки из его жизни и учения. – М.: 1888. – 240с.
54. Гулыга А.В. Шеллинг. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 317с.

55. Давыдов Ю.Н. Искусство как социологический феномен. – М.: Наука, 1968. – 315с.
56. Дмитриев А.В. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. М.: Изд-во Моск. у-та, 1974. – 120с.
57. Дмитриев А.В. Проблемы иенского романтизма. М.: Изд-во Моск. у-та, 1975. – 264с.
58. Долгов К.М. От Кьеркегора до Камю: философия, эстетика, культура. – М.: Искусство, 1990. – 397с.
59. Друскин М.С. Рихард Вагнер. – М.: Музгиз, 1958. – 159с.
60. Дынник М.А. Диалектика Гераклита Эфесского. – М., 1929. – 123с.
61. Жарикова Н.К. О творчестве Шекспира и Гете. – Краснодар: Красн. пед ин-т, 1955. – 174с.
62. Живоглядова І.В. Художня уява як засіб саморозвитку митця. // Етика, естетика і теорія культури. – К.: 1992. – №36, - 70–76с.
63. Зиммель Г. Гете. – М., 1928. – 178с.
64. Золтан Д. Этнос и аффект: история философской эстетики от зарождения до Гегеля. – М.: Музыка, 1977. – 779с.
65. Зотов А.Ф., Воронцова Ю.В. Буржуазная “философия науки”. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 197с.
66. Зотов А.Ф., Мельвиль Ю.К. Буржуазная философия середины XVIII–начала XIX века. – М.: Высшая школа, 1988. – 519с.
67. Зубов В.П. Аристотель. – М.: Наука, 1963. – 172с.
68. Иванько И.В. Очерк развития эстетической мысли Украины. – М.: Искусство, 1981. – 168с.
69. Ильин И.А. История искусства и эстетика. – М.: Искусство, 1983. – 288с.
70. Иоффе И.К. Рихард Вагнер. – Л.: Советский композитор, 1968. – 186с.
71. Каган М.С. Культура-философия-искусство. – М.: Знание, 1988. – 63с.
72. Каган М.С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440с.
73. Канаев В.В. Йоган Вольфганг Гете. Очерки из жизни поэта-натуралиста. – М.–Л.: Наука, 1964. – 261с.

74. Кант И. Критика способности суждения. // И. Кант. Собр. соч. – М.: Наука, 1978, Т.5. – 320с.
75. Кант и кантианцы: Критические очерки одной философской традиции. – М.: Наука, 1978. – 359с.
76. Карапетян А.А. Критический анализ философии Канта. – Ереван: Наука, 1958. – 159с.
77. Каро Е. Пессимизм в XIX веке. – М.: Из-во Прянишникова, Маракуева, 1893. – 316с.
78. Кеменова А.Б. Великие представители мировой культуры. – М.: Искусство, 1955. – 177с.
79. Кенигсберг А.К. Кольцо Нибелунга Вагнера. – М.: Музгиз, 1959. – 86с.
80. Кенигсберг А.К. Оперы Вагнера “Летучий голландец”, “Тангейзер”, “Лоэнгрин”. – М.–Л.: Музыка, 1967. – 80с.
81. Кессиди Ф.Х. Сократ. – М.: Мысль, 1988. – 220с.
82. Княжук О.П. Роль інтуїції в становленні художньо талановитої особи. // Талановита особистість: сім'я, школа, держава. Част.1, К., 1994. – 208с.
83. Коломийцов В. Кольцо Нибелунга. Трилогия Рихарда Вагнера. – С.–Пб.: Полярная звезда, 1923. – 199с.
84. Конради К.О. Аристотель. – М.: Мысль, 1987. – 220с.
85. Конради К.О. Гете: жизнь и творчество. – М.: Мысль, 1987. – 183с.
86. Кремлев Ю. К. О месте музыки среди искусств. – М.: Музыка, 1966. – 62с.
87. Кривда Н.Ю. Проблема самореалізації особистості митця в сучасній естетико-філософській думці. // Етика, естетика і теорія культури. – К., 1992, №36, 20–27с.
88. Критерий художественности в литературе и искусстве в свете содружества наук. Сб. ст. – Казань: Из-во Казанск. ун-та, 1984. – 192с.
89. Кузнецов В.Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII–начала XIX века. – М.: Высшая школа, 1989. – 479с.

90. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. – М.: Политиздат, 1980. – 271с.
91. Кучевский В.Б. Философия нигилизма Ф.Ницше. – М.: Мысль, 1996. – 166с.
92. Кучерюк Д.Ю. Естетика як метатеорія мистецтва. // Естетика. – К.: Вища школа, 1997. – 108–147с.
93. Лазарев В.В. Шеллинг. – М.: Мысль, 1976. – 199с.
94. Лапшин И.И. Проблема “Чужого “Я” в новейшей философии. – С.–Пб., 1910. – 197с.
95. Лебединская И.В. Сознательное и бессознательное как социокультурные детерминанты художественного воображения. // Этика и эстетика. – К., 1990, №33, 111–118с.
96. Левик Б.В. Рихард Вагнер. – М.: Музыка, 1978. – 447с.
97. Левицкий О.В. Иррационалистическая эстетика и современное буржуазное искусство. // Этика и эстетика. – К., 1985. – №28, 113–120с.
98. Левицкий О.В. Мартин Хайдеггер о природе художественного творчества. // Талановита особистість: сім'я, школа, держава. Ч.1, К., 1994. – 158–160с.
99. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К.: Либідь, 1997. – 221с.
100. Левчук Л.Т. Естетичний потенціал художньої творчості. // Естетика. К.: Вища школа, 1997. – 366–390с.
101. Левчук Л.Т. У творчій лабораторії митця. – К.: Мистецтво, 1978. – 133с.
102. Лейтезен М. Ницше и финансовый капитал. – М.-Л.: Госиздат, 1928. – 144с.
103. Лессинг Г.Э. Лаокон или о границах живописи и поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 519с.
104. Лихтенберже А. Философия Ницше. – С.–Пб.: Издательство и книжный магазин Поповой, 1901. – 238с.

105. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 776с.
106. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980. – 766с.
107. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. – М.: Искусство, 1974. – 598с.
108. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. – М.: Искусство, 1979. – 815с.
109. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. – Сократ. – Платон. – М.: Искусство, 1969. – 716с.
110. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. – М.: Искусство, 1965. – 374с.
111. Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мироозрения Рихарда Вагнера. // Рихард Вагнер. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – 7–48с.
112. Лосев А.Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем (В связи с анализом его тетралогии “Кольцо Нибелунга”). // Вопросы эстетики. Выпуск 8, М.: Искусство, 1968. – 134–157с.
113. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623с.
114. Лукач Г. Ницше как предшественник фашистской эстетики. – М.: Литературная критика, № 12, 1934. – 68с.
115. Лукьянов В.В. Критика основных направлений современного буржуазной философии музыки. – Л.: Музыка, 1978. – 61с.
116. Луців Л. О. Кобилянська і Ф.Ніцше. – Львів: Накладом Теодосія Ковальського, 1928. – 30с.
117. Льюис Дж. История философии. – С.–Пб., 1897. – 689с.
118. Мазепа В.І. Художня творчість як пізнання. – К.: Наукова думка, 1974. – 215с.
119. Малахов Н.Я. Искусство. – Эстетика. – Жизнь. – М.: Академия художеств СССР, 1963. – 192с.

120. Маркези Г. Опера. – М.: Музыка, 1990. – 383с.
121. Медведева М. Опера XVII-XVIII веков. – М.-Л.: Музгиз, 1939. – 304с.
122. Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. ст.– М.: Наука, 1986. – 350с.
123. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – 575с.
124. Музыкальная эстетика Германии XIX века. – Т 1. – М.: Музыка, 1981. – 414с.
125. Музыкальная эстетика Германии XIX века. – Т 2.– М.: Музыка, 1982. – 432с.
126. Нарский И.С. Западноевропейская философия XIX века. – М.: Мысль, 1976. – 584с.
127. Нарский И.С. Кант. – М.: Мысль, 1976. – 207с.
128. Немировская Л.З. Ницше: мораль по ту сторону добра и зла. – М.: Знание, 1991. – 64с.
129. Нерсесянц В.С. Сократ. – М.: Наука, 1984. – 152с.
130. Ницше Ф. Избранные произведения. – Л.: ЛКК Ступени, 1990. – 414с.
131. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей. – М.: REEL-BOOK, 1994. – 352с.
132. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров. Утренняя заря. – Минск: Попурри, 1998. – 512с.
133. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. – Минск: Беларусь, 1992. – 333с.
134. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М.: Мысль, 1991. – 447с.
135. Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. – М.: REEL-BOOK, 1994. – 406с.
136. Ницше Ф. Сочинения. – Т.1, М.: Мысль, 1990. – 829с.
137. Ницше Ф. Сочинения. – Т.2, М.: Мысль, 1990. – 828с.
138. Ницше Ф. Избранные произведения. – Симферополь: Реноме, 1998. – 523с.

139. Новиков А.В. От позитивизма к интуитивизму. – М.: Искусство, 1976. – 255с.
140. Одуев С.Ф. Тропами Заратустры – М.: Мысль, 1971. – 429с.
141. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. История культуры. – М.: Искусство, 1991. – 586с.
142. Павлишин С.С. Чарлз Айвз. – М.: Советский композитор, 1979. – 184с.
143. Паульсен Ф. Шопенгауэр, Гамлет, Мефистофель. – К., 1902. – 163с.
144. Паульсен Ф. Шопенгауэр как человек, философ и учитель. – К., 1907. – 71с.
145. Платон. Діалоги. – К.: Основи, 1995. – 392с.
146. Платон и его эпоха: Сб. ст. – М.: Наука, 1979. – 318с.
147. Природа искусства и теория эстетического воспитания. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 172с.
148. Раппопорт С.Х. Искусство и эмоции. – М.: Музыка, 1972. – 167с.
149. Роллан Р. Музыкально-эстетическое наследие. – М.: Музыка, 1986. – 250с.
150. Русяева М.В. Поетика трагічного в музиці. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 1999. – 19с.
151. Свасьян К.А. Философское мировоззрение Гете. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1983. – 183с.
152. Свириденко С.А. Трилогия “Кольцо Нибелунга” Рихарда Вагнера. – С.-Пб.: Тип. А. Бенке, 1907. – 76с.
153. Сергеев К.А. Диалектика категориальных форм познания: Космос Аристотеля и наука нового времени. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. – 283с.
154. Сохор А.Н. Музыка //Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М.: 1976. – 730-751с.
155. Станішевський Ю.О. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К.: Наукова думка, 1973. – 280с.

156. 100 опер: История создания. Сюжет. Музыка. – Л.: Музыка, 1981. – 486с.
157. Сумерки богов // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж.П. – М.: Политиздат, 1989. – 398с.
158. Таберио Н. Парсифаль. – С.–Пб.: Изд-во А.И. Воронеж, 1914. – 66с.
159. Теоретические проблемы музыки XX века. – М.: Музыка, 1967. – 200с.
160. Тураев С.В. Иоган Вольфганг Гете. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183с.
161. Философия искусства в прошлом и настоящем. – М.: Искусство, 1981. – 423с.
162. Философия и история культуры. – М.: Наука, 1985. – 319с.
163. Фрауенштедт Ю. Шопенгауэр. Лучи света его философии. – С.–Пб., 1896. – 316с.
164. Хавтаси Г. Гете и революция. – Тбилиси: Мецниереба, 1957. – 281с.
165. Ханин Д.М. Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. – М.: Наука, 1986. – 173с.
166. Хатчесон Ф. Эстетика. – М.: Искусство, 1973. – 480с.
167. Чагин Б.Л. Шеллинг и его философия трансцендентального идеализма. – М.: Наука, 1987. – 241с.
168. Чанышев А.Н. Аристотель. – М.: Мысль, 1987. – 220с.
169. Черкашина М.Р. Историческая опера эпохи романтизма. – К.: Музична Україна, 1981. – 208с.
170. Шагинян М.М. Гете. – М.–Л.: Гослитиздат, 1950. – 136с.
171. Шаповал С.И. Критика воззрения Ф.Ницше на мораль. // Этика и эстетика. –К.: Либідь, 1986, №29, 131–135с.
172. Шахназарова Н.Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах. Стравинского, Шенберга, Хиндемита. – М.: Сов. композитор, 1975. – 238с.
173. Шеллинг Ф.В.–И. Система трансцендентального идеализма. – Л.: Соцэкиз, 1936. – 479с.

174. Шеллинг Ф.В.–И. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496с.
175. Шестаков В.П. От эпоса к аффекту: история музыкальной эстетики от античности до VIII века. М.: Мысль, 1975. – 275с.
176. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики: от Сократа до Гегеля. – М.: Мысль, 1979. – 374с.
177. Шиллер Ф. Эстетика. – М.–Л.: Академия, 1974. – 360с.
178. Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – М.–Л.: Академия, 1935. – 671с.
179. Шиллер Ф. Вольфганг Гете. – М.–Л.: Гослитиздат, 1950. – 142с.
180. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – М.: Искусство, 1983. – 479с.
181. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. – М., С.–Пб.: СП Интербук, 1990. – 151с.
182. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. – Л.: Изд–во ЛГУ, 1991. – 288с.
183. Шопенгауэр А. Две основные проблемы этики. – Минск: Попурри, 1997. – 592с.
184. Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1992. – 477с.
185. Шопенгауэр А. Избранные произведения. – Ростов–на–Дону: Феникс, 1997. – 541с.
186. Шопенгауэр А. Под завесой истины. – Симферополь: Реноме, 1998. – 490с.
187. Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность. – М.: Республика, 1992. – 448с.
188. Шопенгауэр А. О сущности музыки. – М.: Музгиз, 1919. – 42с.
189. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Типография Мамонтова и К°, 1888. – 504с.
190. Шопенгауэр А. Статьи эстетические, философские и афоризмы. – Х.: Книжный магазин Бирюкова, 1888. – 306с.

191. Штейн В.К. Артур Шопенгауэр как человек и мыслитель. – С.–Пб., 1887. – 563с.
192. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М.: Художественная литература, 1986. – 686с.
193. Энгель Ю. В опере. Сб. ст. М.: Изд-во П. Юргенсона, 1911. – 303с.
194. Эстетика Ренессанса. – М.: Искусство, 1981. – 639с.
195. Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – 136с.
196. Юдкін І.М. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст. – К.: Мистецтво, 1994. – 143с.
197. Южаков С.Н. Музыка // Большая энциклопедия Т.13, С.–Пб., 1903. – 484–492с.
198. Ярустовский Б.М. Очерки по драматургии оперы XX века. – М.: Музыка, 1971. – 358с.
199. Ястребов И.Б. Философия человеческой воли и деструктивности. – М.: Московский государственный университет коммерции, 1996. – 79с.
200. Krause E. Oper von A-Z. Ein Handbuch. – Leipzig, veb Breitkopf Hartel Musikverlag, 1961. – 972s.
201. Music // Religion and Philosophy Encyclopedia – New York–London, 1974. – 381p.