
МУЗИКА І ФІЛОСОФІЯ:
До 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше

MUSIC AND PHILOSOPHY
(on the occasion of the 150th anniversary
of Richard Wagner's and Friedrich
Nietzsche's meeting)

LVIV REGIONAL CULTURE MANAGEMENT DEPARTMENT
DEPARTMENT OF PHILOSOPHY AND ECONOMICS
OF DANYLO HALYTSKY LVIV NATIONAL MEDICAL UNIVERSITY
LVIV NATIONAL ACADEMY OF ARTS
LVIV NATIONAL MUSIC ACADEMY NAMED AFTER M. LYSENKO



MUSIC AND PHILOSOPHY

(on the occasion of the 150th anniversary
of Richard Wagner's and Friedrich
Nietzsche's meeting)

PROCEEDINGS
of the INTERNATIONAL SCIENTIFIC
and PRACTICAL CONFERENCE

November 07 – 09, 2018 Lviv, Ukraine

ЛЬВІВСЬКЕ ОБЛАСНЕ УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ДАНИЛА ГАЛИЦЬКОГО
КАФЕДРА ФІЛОСОФІЇ ТА ЕКОНОМІКИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА
(в рамках заходу «Месіанська роль митця у націєтворенні»
до 80-ліття Мирослава Скорика і 175-ліття Музичної академії)



МУЗИКА І ФІЛОСОФІЯ: До 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше

МАТЕРІАЛИ
МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

7 – 8 листопада 2018, Львів, Україна

УДК 78+1):061.3
М 89

Рекомендовано до друку
засіданням Вченої ради фармацевтичного факультету
Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького
(протокол № 7 від 23 жовтня 2018 року)

Упорядники:

Держко І. – д. філософ. н., професор
Сиротинська Н. – д. мист., професор

Редколегія:

Держко І. – д. філософ. н., професор
Сиротинська Н. – д. мист., професор
Бойченко М. – д. філософ. н., професор
Гапон Н. – д. філософ. н., професор
Загрійчук І. – д. філософ. н., професор
Карівець І. – д. філософ. н., доцент
Льовкіна О. – д. філософ. н., професор
Сафонік Л. – д. філософ. н., доцент
Соловйов О. – д. психол. н., професор

Вагнер і Ніцше: 150-ліття зустрічі : збірник матеріалів міжнародної наукової конференції (Львів, 7-8 листопада 2018 р.). — Львів, 2018 — 206 с.

Збірник містить тези виступів учасників Міжнародної наукової конференції «Вагнер і Ніцше: 150-ліття зустрічі (7-8 листопада 2018 р.). Матеріали висвітлюють результати філософських, музикологічних та міждисциплінарних досліджень таких аспектів: творчістю Ріхарда Вагнера і Фрідріха Ніцше, месіанською роллю митця в пізньому романтизмі, ідеєю синтезу мистецтв від античності до сьогодення, міфотворчими засадами європейської культури та актуальністю міфологізму у націєтворенні, місцем музики та філософії у психології.

Для науковців, аспірантів, студентів та всіх, хто цікавиться філософськими і музикознавчими аспектами науки.

Матеріали опубліковані в авторській редакції
Автори несуть повну відповідальність за грамотність текстів,
точність наведених фактів, цитат, покликань та оформлення бібліографії

© Львівський національний медичний
університет імені Данила Галицького, 2018
© Автори тез доповідей, 2018

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	9
ПЕРЕДМОВА	10
<i>LOOS Helmut</i> RICHARD WAGNER KUNSTRELIGIÖSE SENDUNG. DER KÜNSTER ALS GOTT, GENIE UND HELD	13
<i>PALM Jakub</i> TRANSHUMANIST WAGNER AND NIETZSCHEANIST BIOPUNK	17
<i>АЛЬЧУК Марія, ШВЕД Марія</i> СВІТ ЛЮДИНИ – СВІТ ЗУСТРІЧІ	18
<i>БАЛІНЧЕНКО Світлана</i> МІФОЛОГЕМИ ПРИЙНЯТНОГО ТА ЧУЖОРІДНОГО В КОНТЕКСТІ СИМВОЛІЧНОГО КОНТРОЛЮ	20
<i>БАРТУСЯК Павло</i> АНРІ БЕРґСОН І КЛОД ДЕБЮССІ	24
<i>БОГДАНОВСЬКИЙ Ігор, ЛЬОВКІНА Олена</i> СЮРРЕАЛІЗМ ТА ПРОБЛЕМА ВІДЧУЖЕННЯ: ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ.	26
<i>БОЙЧЕНКО Михайло</i> НІЦШЕ ТА ВАґНЕР: СЛАВА ЯК CASUS BELLI.	30
<i>ВОЗНЯК Тарас</i> О ГІНКЕ ЗРОСТАННЯ	33
<i>ГАПОН Надія</i> МУЗИКА ТА ЛЮДИНА, ЩО СУБ'ЄКТИВУЄТЬСЯ: ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ПСИХОТЕРАПІЇ ТА СОЦІОТЕРАПІЇ	36
<i>ГАРМАШ Л.Н.</i> НАРОДЖЕННЯ «ШЛЯХЕТНОГО РАДИКАЛІЗМУ» НІЦШЕ З ДУХУ МУЗИКИ ТА ДОСВІДУ ДРУЖБИ.	40
<i>ГІРНА Наталія</i> ЛЬВІВ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ.	48
<i>ДАХНІЙ Андрій</i> ФІЛОСОФІЯ ПОСТІДЕАЛІСТИЧНОГО XIX СТОРІЧЧЯ ТА ФАКТОР МУЗИКИ: РОМАНТИЗМ, К'ЄРКЕГОР, ВІДЕНЬ.	50
<i>ДЕРЖКО Ігор</i> ЯКБИ НІЦШЕ НЕ БУЛО, ЙОГО Б МАЛИ ПРИДУМАТИ	53
<i>ДЖУРА Ольга, ТЕРЕШКЕВИЧ Галина (с. Діогена)</i> МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Г. С. СКОВОРОДИ У РОЗВИТКУ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ В УКРАЇНІ	62
<i>ДЯЧУК Валентина</i> МОТИВИ ТРАГЕДІЇ В ТВОРЧОСТІ ІЦШЕ: ВІД СОКРАТА ДО ВАґНЕРА	65
<i>ЄФІМЕНКО Аделіна, ЄЩЕНКО Тетяна</i> МЕТАФОРИЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПОНЯТЬ ЯК ЛІНГВОПЕРСОНОЛОГІЙНИЙ ВИЯВ АДРЕСАНТА У ПОЕТИЧНІЙ КОМУНІКАЦІЇ 1990-х РОКІВ	69

<i>ЗАГРІЙЧУК Іван</i>	
МІФ І МУЗИКА ЯК СПОСІБ ОСЯГНЕННЯ ЦІЛІСНОСТІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ . . .	75
<i>ІЩУК Наталія</i>	
МОВА ПРАВОСЛАВНОЇ ТЕОЛОГІЇ: ЕСТЕТИКА VS ЕТИКИ?	80
<i>КАБЛОВА Тетяна</i>	
МУЗИЧНИЙ ЕТОС КУЛЬТУРИ: СПЕЦИФІКА ПОНЯТТЯ	84
<i>КАРАСЬ Анатолій</i>	
РОЗУМ, МІТОЛОГІЯ І МУЗИКА У ПРИЗМІ ТВОРЧОСТІ ГЕГЕЛЯ, ВАГНЕРА І НІЦШЕ .	87
<i>КАРАСЬ Ганна</i>	
ТВОРЧИСТЬ РІХАРДА ВАГНЕРА У РЕЦЕПЦІЇ ІРИ МАЛАНЮК (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ СПІВАЧКИ)	91
<i>КАРІВЕЦЬ Ігор</i>	
МУЗИКА І ЗАДОВОЛЕННЯ: АНАЛІЗ КАЗИМИРА ТВАРДОВСЬКОГО	95
<i>КАРПОВ Віктор, СИРОТИНСЬКА Наталія</i>	
АНТРОПОЛОГІЧНІ ІДЕЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ В КОНТЕКСТІ МЕТАФОРИЧНОГО ПРОЧИТАННЯ	97
<i>КАРПЯК Андрій</i>	
ЛЬВІВСЬКІ МИТЦІ ЕПОХИ РІХАРДА ВАГНЕРА ФРАНЦ І КАРЛ ДОППЛЕРИ	103
<i>КАТРИЧ Ольга</i>	
ТЕОРІЯ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ АРХЕТИПІВ ТА ПРАЦЯ ФРІДРІХА НІЦШЕ «НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ З ДУХУ МУЗИКИ»	107
<i>КЕБУЛАДЗЕ Вахтанг</i>	
МОРАЛЬНІСТЬ ПІЗНАННЯ Й ЕВРИСТИЧНІСТЬ МОРАЛІ ЗА ФРИДРИХОМ НІЦШЕ	110
<i>КИЯНОВСЬКА Люба</i>	
ВАГНЕР І ЛЮДКЕВИЧ: ОБРАЗ МИТЦЯ-МЕСІЇ В НІМЕЦЬКІЙ І УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ТРАДИЦІЇ	112
<i>КОЗАРЕНКО Олександра</i>	
УКРАЇНСЬКЕ КОРИННЯ ФІЛОСОФІЇ МУЗИКИ	115
<i>КОПІЄВСЬКА Ольга</i>	
СУЧАСНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В ДИСКУРСІ КОНЦЕПЦІЇ RESENTIMENT’ У Ф. НІЦШЕ	117
<i>КУНДЕРЕВИЧ Олена</i>	
ПРИНЦИП ГАРМОНІЇ В ФІЛОСОФІЇ ТА МУЗИЦІ	121
<i>ЛИПКА Ольга</i>	
СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ МУЗЕЙНИХ ВИСТАВКАХ.	124
<i>МАЗЕПА Тереса</i>	
ПРЕМ’ЄРИ ОПЕР Р. ВАГНЕРА У ЛЬВОВІ В ПЕРІОД 1872-1939 рр.	126
<i>МАЛАНЧУК-РИБАК Оксана</i>	
ВАГНЕРИЗМ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ: ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	128
<i>МАЛІВСЬКИЙ Анатолій</i>	
ДЕКАРТ – НІЦШЕ – ГАЙДЕГГЕР (В ПОШУКАХ ІНВАРІАНТІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ)	130
<i>МАРИНЮК Віктор</i>	
СУЧАСНИЙ МУЗИЧНИЙ ДИСКУРС В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНУ	134

<i>МИСЛОВСЬКА Ірина</i>	
ПРОБЛЕМА МУЗИКИ У ФІЛОСОФІЇ Ф. НІЦШЕ	136
<i>МОЛЧАНОВА Тетяна</i>	
МУЗИКА ЯК СПОСІБ ФОРМУВАННЯ ФІЛОСОФСЬКОГО ПРОСТОРУ В ТВОРЧОСТІ ФРІДРІХА-ВІЛЬГЕЛЬМА НІЦШЕ	139
<i>МОРАВЕЦЬКИЙ Остап</i>	
ОСНОВНІ ЕТАПИ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА КОРОТКА ХАРАКТЕРИСТИКА ЙОГО ФІЛОСОФІЇ	143
<i>НОВАКОВИЧ Мирослава</i>	
ВІЗІОНЕРСТВО РІХАРДА ВАГНЕРА	146
<i>НОВОЖЕНЕЦЬ-ГАВРИЛІВ Галина</i>	
ІРРАЦІОНАЛІСТИЧНІ ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	149
<i>ОВЧАРЕНКО Наталія</i>	
ФІЛОСОФІЯ МУЗИКИ: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ ТА РОЛЬ МЕТАФОРИ	150
<i>ОЛІЙНИК Стефанія</i>	
НАПРЯМКИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ РІХАРДА ВАГНЕРА У ЛЬВОВІ	152
<i>ОЛІНКЕВИЧ Володимир</i>	
«ВІДСУТНІСТЬ ВОКАЛУ, ЯК ІНСПІРАЦІЯ КАТЕГОРІЇ «СМЕРТІ АВТОРА» В КОНТЕКСТІ МУЗИКИ «POST–ROCK».	155
<i>ОСАДЦЯ Ольга</i>	
WAGNERIANA У ФОНДАХ ЛННБ УКРАЇНИ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА	156
<i>ПЕТРИШИН Ю.С.</i>	
ФІЛОСОФІ СУЧАСНОСТІ, ЩО ЗМІНИЛИ СУСПІЛЬНУ ДУМКУ.	159
<i>ПОЛТАВЦЕВА Ольга</i>	
ПОСТМУЗИКА: ИНОЕ СУЩЕСТВОВАНИЕ – ИНЫЕ РЕФЛЕКСИИ	160
<i>ПРОЦЮК Ростислав</i>	
НІЦШЕ І МОРАЛЬ.	165
<i>РОЩЕНКО Олена</i>	
РОЗГОРНУТЕ МАГІЧНЕ ІМ'Я У ДРАМАТУРГІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ОПЕРНОГО МІФУ Р. ВАГНЕРА (ОНОМАТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ)	168
<i>САВКА Ірина</i>	
ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ МУЗИКИ ВАГНЕРА НА ПСИХІКУ ЛЮДИНИ	171
<i>САМОЙЛЕНКО Олександра</i>	
ПСИХОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА ЯК ЄДНІСТЬ ФІЛОСОФСЬКО- ЕСТЕТИЧНОГО ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО МЕТОДІВ ПІЗНАННЯ	175
<i>САНОЦЬКА Наталія</i>	
НІЦШЕ VS ВАГНЕР: ВОЛЯ ДО ТРАГІЧНОГО ПРОТИ РОМАНТИЧНОГО ПЕСИМІЗМУ.	179
<i>САФОНІК Лідія</i>	
«СВІТЛО І ПОЛУМ'Я» ФІЛОСОФІЇ Ф. НІЦШЕ	181
<i>СОЛОВ'ЙОВ Олег</i>	
СІМ ОНТОЛОГІЧНИХ ПРИЧИН НАШОЇ ЛЮБОВІ ДО МУЗИКИ, АБО ПРО СВОБОДУ ТА СУБ'ЕКТИВНІСТЬ, ЯКИМИ «КИПИТЬ» ЛЮДСЬКЕ БУТТЯ	185

<i>ХАЛЕЦЬКИЙ Олексій</i>	
«ПРИСЛУХАЮЧИСЬ ДО ДУХУ МУЗИКИ»: СТИХІЯ І КУЛЬТУРА.	188
<i>ЧЕРКЕС Надія</i>	
ЧИСТОТА ЗВУЧАННЯ УКРАЇНСЬКОГО СЛОВА (або кілька штрихів про справжність) .	191
<i>ШВЕД Ольга</i>	
НІЦШЕАНСТВО ТА УКРАЇНСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ	193
<i>ШМАГАЛО Ростислав</i>	
НОВА МІФОТВОРЧІСТЬ І МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ В ЕПОХУ МОДЕРНУ .	196
<i>ЯКУБОВСЬКА Марія</i>	
ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ПОДОЛАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ КРИЗИ СУЧАСНОСТІ	197
<i>ЯСЬКІВ Олег,</i>	
КІЛЬКА ЕСКІЗІВ ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ РІХАРДА ВАГНЕРА	
<i>ЯЦІВ Роман</i>	
ТВОРЧА СИЛА В СТРУКТУРІ КУЛЬТУРОСОФСЬКИХ ПОГЛЯДІВ ДЖОНА РЕСКІНА.	204

ПЕРЕДМОВА

Впродовж тисячоліть музика і філософія становили невід’ємне ціле, тому доволі часто перетиналися долі геніїв, зокрема Ріхарда Вагнера і Фрідріха Ніцше. Непрості взаємовідносини композитора та філософа й дотепер викликають суперечливі думки, часто обтяжені стереотипним сприйняттям цих особистостей. Проте безсумнівним є вплив Р. Вагнера і Ф. Ніцше не лише на сучасників, але й на наступні покоління. І в цьому спільним підґрунтям став відбиток ірраціональної сутності людського існування – міфології, в обрисах якої викристалізовувалася героїка, здатна змінити Людину і Світ довкола неї. В центрі уваги творчості обидвох митців постає особистість, здатна долати власні обмеження, здатна на самоперевершення.

Мета конференції – залучити до міждисциплінарної дискусії українських та іноземних фахівців з філософських, мистецтвознавчих й широкого кола гуманітарних наук задля обговорення широкого кола проблем взаємозв’язку мистецтва і філософії.

Пропонуємо такі теми для філософської дискусії:

- егоцентризм і месіанська роль митця в пізньому романтизмі;
- ідея синтезу мистецтв (від античності до сьогодення);
- сучасні моделі мозку;
- актуальність міфологізму у націєтворенні;
- міфотворчі засади європейської культури;
- творчість Вагнера і Ніцше в українській рецепції;
- філософія та музика у психології.

ОРГКОМІТЕТ КОНФЕРЕНЦІЇ:

ЗІМЕНКОВСЬКИЙ Борис, доктор фармацевтичних наук, професор, академік НАМН України, ректор Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького

ДЕРЖКО Ігор, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії та економіки Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького

ПИЛАТЮК Ігор, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, ректор Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка

СИРОТИНСЬКА Наталія, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка

ПЕРЕДМОВА

Музика та філософія – дві невід’ємні складові нашого світобачення. Гармонія небесних сфер та довершеність ряду натуральних чисел, кратні взаємини та взаємозв’язки елементів Космосу творили смислове поле перших філософських узагальнень.

Визначення першооснов світобудови нагадувало потужні акорди музичного твору, мелодії якого відтворює сценарій становлення нашої метagalактики. Єдність неподільного та, водночас, самозаперечуваного сущого, відобразилися в принципі хорового начала. Філософи стверджували – все, що є в першооснові буття (ідеї, атоми, апейрон, матриці, монади т.і.), існує тільки тоді, коли самотутньо звучить.

Становлення Всесвіту, його розпад та падіння в хаос Тартару – це партитура великої симфонії, що породжує екстазис та катарсис водночас. Автор сценарію становлення, Деміург, змушує нас не стільки трагічно ридма ридати, як оптимістично та обнадійливо голосити в діонісових обіймах з аполлоновою лірою в руках.

Музика є найпотужнішим виразником нестримно динамічної сутності нашої душі. Вона ж володіє не менш доленосною якістю нашого ества – застигати в архітектурних спорудах, нутрувати в поетичних текстах і завмирати у філософських трактатах. Вона – первинна, вона – першооснова як ейдосу, так і логосу. Тому, як і все первинне – найбільш вразлива, але й всепроникла.

Музика фіксує історичні злами, музика спонукає історичні трансформації, вона адаптує людину до раніше не знаного.

Найбільш неочікуваним і тривожним у становленні наукової картини світу був перехід класичного світобачення у неklasичне. У попередньому – буття сприймалося як безмежний Світ з людиною в ньому. А тут народжується трактування буття як комплексу – Світ і людина. Світ не просто породив людину. Людина виявила здатність впливати на його розвиток та надавати власні сценарії самоствердження. Загалом, і сам Світ сприймається та пізнається виключно через людину, з її позиції. Ранні християнські містики стверджували, що людина потрібна Богові настільки, настільки ж Бог є актуальним для неї. Так і *musika mundana* проникала у несвідоме людини, пробуджувала приховані нездійснені сценарії та надавала їм енергію життя.

Основу майбутнього, неklasичного світобачення, складуть неевклідові закономірності та квантово-релятивістські параметри. Ще до створення нових гіпотез та теорій найбільш гостро та відверто зафіксували незворотність таких перемін Ріхард Вагнер у музиці, Фрідріх Ніцше – у філософії.

Вагнер не тільки геніальний композитор, який створив нову оперу – музичну драму. Як філософ, мистецтвознавець та дослідник естетики, й донині цікавий для науковців. Кількість праць про Вагнера-філософа перевершує число праць про Вагнера-композитора. Вагнер – революціонер, який вимагає політичних перемін

в Європі після 1848 р. Він наполягає на реформації всього музичного мистецтва, позбавлення його статусу комфортного кулінарного делікатесу. Вагнер переконує, що саме музика повинна формувати душі окремих людей та свідомість окремих народів. Проголошений ним «союз міфу та музики драми» підняв на раніше нечуваний рівень ранг оперної сцени і надав їй німецької фундаментальності. Задумана і створена Вагнером тетралогія «Перстень Нібелунгів» стала програмою протесту супроти філістерської культури та бюрократичної держави, що упосліджує особистість. Естетичний трагікомічний парадокс творчості композитора спрямований до сердець людей, позбавлених хворобливої жаги влади та всесильного панування грошей. Знані інтелектуали Європи порівнювали його як з Аристотелем чи Гегелем, так і з Марксом, загалом, з тими, хто докорінно змінював свій час.

Ще складнішим для сприйняття є Фрідріх Ніцше. Ми продовжуємо дивуватися, як збільшується кількість його дослідників у сфері чистої науки, так і серед прихильників різних напрямів політичної діяльності, як правило, з різних ідеологічних таборів. Напередодні Першої світової війни лідери визвольних рухів поневолених народів Європи так і сипали афоризмами та ідеологемами німецького філософа. Окремі не звучали буквально, деякі з них напряду не цитували, але дух ідеї надлюдина був присутнім в їх виступах та публікаціях.

Зі слів Анатолія Луначарського, не було такого більшовика, який не захоплювався ідеями Ніцше, або його adeptами у прозі чи поезії. Навіть більшовицька концепція великого політичного перелому та потужного економічного ривка – індустріалізації – теж відгук так чи інакше засвоєних думок Ніцше.

Дмитро Донцов, формуючи власну програму інтегрального націоналізму, відкрито цитував Фрідріха Ніцше. Політична діяльність УНДО та її антиподу ОУН в Західній Україні мали в основі свого протистояння принцип радикалізму та ідею патріота – незламної людини, яка опирається виключно на власні сили.

Відродження української державності в 90-х рр. XX ст. відзначилося реанімацією окремих фраз та закликів Ніцше у програмних заявах перших ультраправих структур УНА-УНСО та СНПУ. Розкол в Народному Рухові та УРП – теж данина живучості ніцшеанських ідей радикально-тотальних та блискавично-неопосередкованих змін в суспільстві.

Спроба звести систему Ніцше до засадничих програм фашизму і нацизму, ще раз підтверджує те, як можна паразитувати на текстах, вириваючи думки з контексту, тим паче, вульгаризуючи їх. Мало кому відомо, що німецький філософ, аналізуючи політичну та економічну ситуацію Європи 1875 року, пропонував вирішення стратегічних проблем в об'єднанні економічного потенціалу розрізнених країн та створенні «Союзу європейських народів». За таких умов, «окремі народи, живучи в географічних кордонах, будуть представляти окремі кантони з властивими їм кантональними правами». Пропонував він і єдиний орган управління економікою земної кулі та застерігав європейців не виявляти зверхності щодо інших рас. Навіть вважав азіатів багато в чому вищими за європейців.

Томас Манн характеризує Ніцше як героїчного паладина думки, який обрав найскладніший шлях духовного поступу і пройшов його гідно. Досвід філософа, особливо негативний, має бути врахований. Інакше підемо непродуктивними шляхами та блукатимемо далі манівцями.

Заклик «щодня позбуватися тої чи іншої ілюзії» актуальний, як ніколи. Особливо, в час творення постнекласичного світобачення, яке набирає сил у ще до кінця нерозгорнутому та багатьом незрозумілому – некласичному.

Ми ще живемо в світі, де логос є, і ерос є, немає Космосу як надії.

Майбутній день, а він прийде! Дасть шанс пізнати емпіреї!

*Ігор Держко,
доктор філософських наук, професор*

LOOS Helmut

*dr. hab. Professor für Historische Musikwissenschaft Universität Leipzig (bis 2017),
Leiter der Grieg-Begegnungsstätte in Leipzig,
Organisator der Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*

RICHARD WAGNER KUNSTRELIGIÖSE SENDUNG. DER KÜNSTER ALS GOTT, GENIE UND HELD

In der Musikgeschichtsschreibung ist der Begriff der Kunstreligion zuerst mit Richard Wagner in Verbindung gebracht worden. Ihn für größere historische Bereiche einzusetzen, die unter den Prämissen der romantischen Musikanschauung standen, war lange Zeit undenkbar und ist bis heute umstritten. Zu stark war die Vorstellung, mit der Aufklärung das Wissen an die Stelle des Glaubens gesetzt und damit eine neue Stufe der Erkenntnis errungen zu haben. Der Fortschritt der Menschheit manifestiere sich gerade in der Überwindung der Religion, deren Aufgaben von der Kunst übernommen würden, nicht aber ihre metaphysische Begründung. Diese höhere Bildung zu erwerben, galt weitgehend als Voraussetzung zur Teilhabe an der fortschrittlichen Gesellschaft, die daraus ihre Legitimation ableitete. Dass das vielgestaltige und in sich punktuell widerstreitende System bürgerlichen Selbstbewusstseins aus derartigen Prämissen entstanden ist und gesellschaftsbildend gewirkt hat, vermag nicht den Fehler der Grundannahme zu korrigieren, über eine unzweifelhafte Basis zu verfügen, die anstelle persönlich zu verantwortender Überzeugung auf gesichertem Wissen beruhe. Seine Basis konnte je nach persönlicher Vorliebe nicht nur die Wissenschaft bilden, sondern auch Philosophie oder Kunst, die Anspruch auf „Geltung“ erhoben, wie dies etwa Arthur Schopenhauer für die Musik formuliert hat. Es geht um den eigentlichen Inhalt von Wagners Kunstreligion.

Alle Opern und Musikdramen Wagners im Mittelalter angesiedelt. Dennoch handelt es sich keineswegs um Mittelalterstücke in einem historischen Sinne, sondern um mythische Konstruktionen, wie sie Wagner aus seinen Vorstellungen vom antiken Theater der Griechen ableitet. Der Mythos oder Mythos, wie er in *Oper und Drama* 1850/51 abweichend vom Usus der Zeit schreibt, ist für Wagner „jederzeit wahr“ und „für alle Zeiten unerschöpflich“. Diese Wahrheit ist aller Wissenschaft und Religion vorgeordnet. Wagner bleibt von sozialdarwinistischen Gedankengängen nicht frei, was in merkwürdigem Kontrast zu Wagners Mitleidsethik steht, die er sich synkretistisch aus Christentum, Brahmanismus und Schopenhauerschen Gedanken zusammengestellt hatte. Degeneration (oder Verfall, Entartung) und demgegenüber Regeneration gehören aber zum festen Bestand Wagnerscher Geschichtsphilosophie, spät durchsetzt von rassistischen Gedanken einer „Verderbe des Blutes“ nach Arthur de Gobineau, bereits früh angelegt durch Vorstellungen, das Ziel von Revolution und Kunst sei „der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit!“ Der Fortschrittsgedanke, so wie ihn Wagner für die neuere Musikgeschichte als leitend zum „vollendete[n] Kunstwerk der Zukunft“ formuliert hat und wie er das Zeitalter ganz allgemein beherrschte, steht hinter diesen Vorstellungen einer Perfektibilität des Menschen und der Menschheit durch Bildung.

Die Genies spielen in Wagners geschichtsphilosophischen Entwürfen immer eine führende Rolle als – wie Johann Georg Sulzer 1757 formuliert – „Führer der Menschheit«. Beethoven ist für Wagner der Inbegriff dieses Genies. Kaum ein Begriff taucht in Wagners Schriften so häufig auf wie der des Genies oder Genius‘, wobei sowohl eine einzelne Persönlichkeit als auch eine kollektive Größe wie der „Genius der deutschen Musik« oder ganz allgemein der „Genius der Musik« gemeint sein kann. Hinsichtlich der „universelle[n] Richtung, deren der deutsche Genius fähig ist«, habe Mozart „das in der höchsten Potenz« vollendet, dessen „die Universalität des deutschen Genius fähig ist.« Allein für Mozart hat Wagner die Bezeichnung „Universalgenie« verwendet. Darüber hinaus geht nur Beethoven, „welcher die deutsche Musik zu ihrer anerkannten allgemeinen Bedeutung geführt hat.« Wagner verehrte „Beethoven’s allgewaltiges Genie« tief inbrünstig, denn: „Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Nothwendigkeit«.

Die Unabhängigkeit des Genies von Gesetzen, so wie sie als wichtiger Bestandteil des Geniebegriffs im 18. Jahrhundert formuliert worden ist, wird hier vom jungen Wagner in bestürzender Klarheit auf ganz konkrete Lebenssituationen hin gerechtfertigt. Diese Freiheit entbindet von jeder Pflicht: „das Genie ist im Betreff der Pflicht das gewissenloseste Wesen: nichts bringt es aus ihr zu Stande«. Und sie kennt keine Rücksicht, da moderne Kunst nur „mit rücksichtslosester Aufrichtigkeit bewerkstelligt« werden könne. Gesetzesverstöße, Gewissenlosigkeit und Rücksichtslosigkeit gegenüber Mitmenschen sind Kennzeichen des Genies und nicht moralisch zu verurteilen. Wagner nimmt solche Verhaltensweisen nicht einmal als falsch und negativ wahr, sondern sieht sie als aus „innerer Nothwendigkeit« gerechtfertigt an. Sie sind nicht etwa üble Mittel zu einem edlen Zwecke, sondern sie gehören mit zu dem hohen Sinn wahrer Kunst. Nicht anders kann Wagners Überzeugung gedeutet werden, „daß wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann« und „mit wahrer Religion vollkommen Eines« bilde.

Das moralisch Gute sieht Wagner im Helden verkörpert, dem nach dem Vorbild der hellenischen Feiern im Drama die „Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden [...] als ein gemeinsames Ganzes inbegriffen« zukomme. Der darstellende Künstler müsse „im Kunstwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur« darstellen, „sondern sie moralisch durch sich selbst« wiederholen. Kommt der Mime seiner Aufgabe nicht nach, so könne dies „zum Verderben der besten sittlichen Anlagen des Volkes, der besten künstlerischen Anlagen der Kunst führen«. Aufgabe ist es dagegen, „jedes Gebiet, auf welchem geistige Bildung zur Bestätigung wahrer Moralität anleiten mag, mit äußerster Sorgsamkeit bis in seine weitesten Verzweigungen zu erforschen.« „Denn gewiß ist es, daß die öffentliche Sittlichkeit sehr wohl nach dem Charakter der öffentlichen Kunst einer Nation beurtheilt werden kann: keine Kunst wirkt aber so mächtig auf die Phantasie und das Gemüth eines Volkes, als die täglich ihm öffentlich gebotene theatralische.«

Wie das Genie vertritt der Held die neue Moral, er steht jenseits aller traditioneller Ordnung und Gesetz. Dies betrifft fast alle männlichen Hauptfiguren, die Wagner in seinen Werken geschaffen hat: Rienzi, den „letzten römischen Tribunen« macht Wagner „zum Helden einer großen tragischen Oper«, und das Volk akklamiert ihn als „Befreier, Retter, hoher Held!« *Der fliegende Holländer* macht eine gewisse

Ausnahme, „dieser trübselige Held«, so wird er von Wagner Liszt gegenüber einmal bezeichnet. Tannhäuser bezeichnet Wagner in seiner Autobiographie als „Held des Dramas«. Dann steigert sich die Bezeichnung Held, Lohengrin wird im Libretto 15mal als Held bezeichnet, Siegfried in *Siegfrieds Tod* etwa 30mal. Im *Ring des Nibelungen* ist Walhall bevölkert von Helden, fast einhundert Mal ist von den Helden die Rede, das ganze Stück dreht sich bekanntlich um den Helden Siegfried und seine Funktion als freier, von den Gesetzen unabhängiger Mensch. Tristan ist ein Held, 15mal wird er entsprechend apostrophiert. Junker Stolzing wird spöttisch von Magdalene, später einmal emphatisch von Eva als Held titulierte. Auch Parifal wird nur einmal von Kundry Held genannt, obwohl die Szene von vielen Helden, den Gralsrittern bevölkert ist, dies geschieht aber bedeutsam direkt nach ihrem Erweckungskuss.

Wie stark das Denken Wagners um den Heldenbegriff kreist, beweisen seine Schriften insgesamt. Es gipfelt in dem als drittem der Ausführungen zu *Religion und Kunst* 1881 veröffentlichten Aufsatz *Heldentum und Christentum*. Wagner verarbeitet Gedankengut Schopenhauers und Gobineaus, indem er Degeneration und Regeneration des Menschengeschlechts mit einer hierarchischen Schichtung der Rassen in Verbindung bringt und diese an der „Fähigkeit zu bewusstem Leiden« misst. Gegenüber „niedrigeren Naturen« vermögen „Helden-Naturen« durch Leiden „den Intellekt der höheren Natur bis zum Wissen der Bedeutung der Welt [zu] steigern«. Die „Fähigkeit zu bewusstem Leiden« sei göttlich zu nennen als letzte, höchste Stufe, „welche die Natur in der aufsteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte«. Dieser hohe Bildungsstand wird gefährdet „durch degenerierende Vermischung des heldenhaften Blutes edelster Racen mit dem, zu handelskundigen Geschäftsführern unserer Gesellschaft erzogener, ehemaliger Menschenfresser«. Der arischen Rasse, „durch heldenmüthige Arbeit bekämpfter Leiden und Entbehrungen [...] von anderen Menschenracen ein für alle Male« unterschieden, komme als „der edelsten Rasse« die „im natürlichen Sinne durchaus gerechtfertigte, Beherrschung und Ausbeutung der niederen Racen« zu. Zwar werde dadurch „eine schlechthin unmoralische Weltordnung begründet«, die einzige „mögliche Gleichheit aller« sieht Wagner aber in dem „Gewinn einer allgemeinen moralischen Übereinstimmung«, wie sie das „wahrhaftige Christentum« in seinem Sinne auszubilden berufen sei. Das Verderben abzuwehren, sei der Retter „im Heiligen als göttlichen Helden« aufzusuchen, und wie dann „auf der Grundlage einer wahrhaftigen [...] Moralität eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüthe einzig gedeihen kann, darüber giebt uns das Leben und Leiden aller großen Dichter und Künstler der Vergangenheit belehrenden Aufschluß.« Der Erlöser und Held ist immer der Künstler.

Wagners Intention, mit dem *Ring* einen modernen Mythos zu schaffen und darin das Welt- und Selbstverständnis des industriellen Zeitalters zum Ausdruck zu bringen, beinhaltet eine Menge revolutionären Geistes, der auf Zerstörung ausgeht, um Platz für das Neue zu schaffen. Der Ausnahmemensch nimmt dabei eine ganz besondere Rolle ein, da er als Gott, Genie und Held, so wie sich dieses Ideal im Künstler vereint, die Prozesse zu steuern und das Volk oder die Masse zu leiten vermag. Die Führerfigur, so wie sie sich aus dem Genie-Gedanken in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik seit etwa 1750 entwickelt hat, findet auch bei Wagner ihren Niederschlag. In seiner Gedankenwelt besitzt sie eine zentrale Position und kann mit anderen Ideen unheilvolle Allianzen

eingehen, etwa mit dem bei Wagner ganz ausgebildeten Gedanken an eine Erlösung durch Vernichtung. Dass der Personenkult und die entsprechende Verachtung angeblich niederer Geschöpfe nach 1945 dem deutschen Publikum unerträglich geworden sind, erscheint mir als ein Grund für die aktuellen Erscheinungen im Regietheater, das Wagner inszeniert. Den von Wagner intendierten Mythos als Wahrheit, d. h. als kunstreligiöse Offenbarung mit moralischer Verpflichtung zu akzeptieren, mag in bestimmten Kreisen zwar immer noch akzeptiert werden, erfreut sich aber anscheinend – ganz im Unterschied zu früheren Zeiten – keiner breiteren gesellschaftlichen Wirkung mehr. Faszination übt eher die Bewunderung einzelner künstlerischer Leistungen aus, und anregend wirkt sicher die Auseinandersetzung mit den Werken vor dem Hintergrund ihrer spannenden und fragwürdigen Rezeptionsgeschichte.

TRANSHUMANIST WAGNER AND NIETZSCHEANIST BIOPUNK

Transhumanism—or, to some extent, speculative posthumanism—is an intellectual movement that advocates radical augmentation of human beings by the means of scientific and technological achievements, thus a creation of so-called posthumans. It tends to treat optimistic forecasts concerning the dawn of the eventual being as the ultimate proposition for humanity.

Many transhumanist thinkers and organisations (e.g. Humanity+) differentiate complexity of those improvements and propose the term ‘transhuman’—this concept describes a still-biological human entity that augmented itself via usage of technology. Contemporary, people like Neil Harbisson, who use sophisticated implants or prostheses for substituting or expending their sensory input, might be considered transhumans, as might be the vast community of so-called biohackers (or grinders) who self-experiment with CRISPR/Cas9 or other genetic-engineering tools, or conduct self-surgery to insert certain devices into their bodies. Such enterprises are common in an individualist subgenre of science fiction, namely biopunk.

Although companies disseminate even more advanced artefacts, some of which crucial for those humans eager to amplify their physical strength, there is little or no support from relevant legal entities—e.g. biohackers who want to amputate certain parts of their bodies in order to replace them with state-of-the-art prostheses or customised substitutes can search for dedicated insurance and/or surgery to no avail. Many of the determined would probably risk their lives trying to perform the procedure on their own.

By referring to Zoltan Istvan’s concept of Transhumanist Wager and striving for immortality, an idea which realisation is grievously dependent on economic conditions, the presentation is to investigate the Nietzschean influence on transhumanism and topicality of the former.

АЛЬЧУК Марія Павлівна

*доктор філософських наук, професор кафедри теорії та історії культури
Львівського національного університету імені Івана Франка*

ШВЕД Марія Степанівна

*кандидат педагогічних наук, професор кафедри
загальної та соціальної педагогіки Українського католицького університету*

СВІТ ЛЮДИНИ – СВІТ ЗУСТРІЧІ

Кантове запитання "що таке людина" у XVII столітті є актуальним і в наш час, бо не дає вичерпну відповідь і на початку XX ст. Для німецького філософа – суть людини в її моральності. Він наголошував на духовності та душевності людини. Духовність виявляється в її спрямованості на досягнення Вищих Божественних Істин. Душевність проявляється у доброчесному і доброчинному ставленні людини до людини та недоступне іншим живим істотам.

На початку 20 ст. М. Шелер, А. Гелен, Г. Плеснер заснували філософську антропологію. Важливим питанням для з'ясування специфіки філософської антропології, як особливої наукової дисципліни є розкриття і розуміння сутності та особливостей сенсу життя людини. Людина як особа – носій цінностей, які можна досягнути завдяки Любові, яка є зустріччю і співучастю в житті іншої (інтенціональне переживання Шелер). Людина як "біологічно недосконала істота", яка компенсується соціокультурною творчістю (Гелен). Людина як "недосягнута таємниця буття", яка поєднує біофізичні риси з соціально-культурною діяльністю (Плеснер).

О. Больнов підкреслює значимість поняття зустрічі та називає "ключовим словом" у сьогоденних дискусіях. Вживається це слово у широкому значенні – як людське існування взагалі, спів-буття людей як душевний контакт (зустріч із дійсністю, несподівано, непередбачено). У вузькому значенні зустріч – це особливі стосунки між людьми, які мають екзистенційний сенс. Визначення і розуміння поняття "зустріч" дає можливість правильного застосування у різних сферах діяльності людини, а особливо у духовній і педагогічній.

Навіть такий короткий огляд проблеми сутності людини дозволяє констатувати, що, не дивлячись на великий масив знань, у сучасному людинознавстві не існує донині єдиної загальної теорії людини і усталеного погляду на її сутність. Людина виявилася надзвичайно складною для науково-філософського осмислення, бо є феноменом (Т. де Шарден). Переважна більшість людинознавців сходиться на тому, що людину варто досліджувати як істоту, яка належить одночасно трьом світам: космічно-природному, соціальному та культурному. Справді, людина є тим фокусом, який відображає основні параметри цих трьох вимірів.

Український філософ, Григорій Сковорода, розкривав людину як Мікрокосм. У Мікрокосмі зосереджуються всі позитивні духовні сили Макрокосму. Людина ж виступає носієм „розумного серця" і „сердечного розуму", наділяється „містичним гнозисом" як здатністю до пізнання невідомого, а також і до самопізнання – любов'ю до таємничого (до Бога), до інших, до себе. Людина за Сковородою,

володіє трьома важливими якостями, які визначають її сутність. Це є вміння: віднайти свій „сродний труд“ (праця як особисте покликання); обмежитись найнеобхіднішим (поміркований аскетизм); бути вдячною (євхаристія). Саме в цих якостях, які гармонійно взаємопов'язані в людині, виявляється її сутність - природна, соціальна і духовна.

МІФОЛОГЕМИ ПРИЙНЯТНОГО ТА ЧУЖОРІДНОГО В КОНТЕКСТІ СИМВОЛІЧНОГО КОНТРОЛЮ

Символічний контроль особистості з боку держави, в процесі зіткнення тотального та індивідуального, передбачає керування простором (регламентування вимог до умов фізичного існування чи навіть до самого його факту), і оволодіння часом (контроль обсягу і ієрархії індивідуальних цінностей у їх хронологічній відповідності до актуалізованих державою «загальноприйнятих» зразків). В контексті подолання наслідків і ціннісних моделей тоталітарного минулого, фрагменти яких досі спостерігаються в освітньому та інформаційному просторах пострадянських спільнот, особливої актуальності набуває дослідження міфологем та їх впливу на ідентичність.

У низці вітчизняних і зарубіжних досліджень приділяється увага тиску колективного індивіда і монополізації зразків «прийнятного» та «чужорідного». Зокрема, вплив концептів на різні моделі співвіднесення індивідуального і колективного висвітлені в працях В. Декомба [5]. Дослідження вимірів приватного і соціального, а також моделей перетворення ідентичності під тиском тотальності, належать Р. Дарендорфу [1; 4] та Е. Левінасу [2; 3]. Серед вітчизняних дослідників перетворення ціннісних орієнтацій у сучасному світі, зокрема, в контексті специфіки інформаційного суспільства, слід назвати Г. Ковадло, Я. Любимого, В. Ляха, В. Малахова, Р. Самчука, Л. Ситніченко, О. Соболя, В. Пазенка та інших [6; 7].

Утворення і поширення міфологем у суспільному просторі відбувається на кшталт дискурсивної гри зі зіставлення цінностей, під час якої зразки, норми та ключові концепти, що є усталеними на рівні колективної ідентичності, впливають на індивідуальний відповідальний вибір і блокують об'єктивну оцінку ситуації та дієвців. Міфологізація інакшості, єдності, розколу, віри чи мови дозволяє підкреслити ознаки Свого, створюючи «міраж колективного індивіда», що, на думку В. Декомба, окреслює межу між очевидністю (у групі є щось більше за індивіда) та абсурдністю (у групі є щось більше за групу) у розумінні цього концепту [5, с. 121]. Відтак, колективний індивід, від теоретичного конструкта, що походить з інтерпретації досвіду і «не має містити елементів, відібраних осмисленим чином» [5, с. 172], переходить до певної претензії на вищість колективного порядку дієвця щодо індивідуального. Внаслідок, контроль статичної і динамічної ситуації з боку держави має на меті стримати особистість від заміни «справжніх» традиційних чи універсалізованих цінностей, що мають сприйматися ірраціонально, – як даність, – «хибними богами» критичного мислення, протиставленого цим цінностям. Р. Дарендорф пояснює подібну ситуацію тим, що, починаючи з моменту критичного осмислення дійсності, із одночасною актуалізацією особистої відповідальності, ми втрачаємо

можливість сліпого підкорення спільноті і, отже, назавжди втрачаємо цей рай, скуштувавши від плода пізнання [4, с. 119]. Отже, модель, за якої відбувається руйнування монополізованого державного контролю цінностей та зсув відповідальності в бік особистості, актуалізує суперечливий сценарій, за якого передбачається, що людина, попри спокусу підкоритись тотальності і припинити протестну поведінку, з метою утримання своїх життєвих шансів у заданому соціальному оточенні, – саме в умовах такого тиску здатна до критичного осмислення запропонованих цінностей.

З одного боку, прагнення адміністративного оволодіння часом і спроба ігнорування чи пригнічення змін, що неминуче супроводжують розвиток, спричиняє форми покарання, спрямовані на унеможливлення причинно-наслідкових зв'язків і висновків поза запропонованою системою, з метою «консервації» синхронічного зрізу суспільства. Фізичний контроль в аспекті контролю над динамікою ситуації може включати загрози безпеці оточення протестної особистості чи групи особистостей (зокрема, саме такий тиск здійснюється на НГО в сучасних Росії та Білорусі). Такий вид контролю позначає перехід від контролю окремого «вузла» системи та контролю фрагмента норми у її інтерпретації – до контролю напрямку, за якого блокується доступ і, відтак, анулюється ідея виправного сенсу ув'язнення; останнє перетворюється на превентивну міру, термін якої є випадковою перемінною, залежною від нормативного контексту судочинства, діючого у даному просторі.

Втім, накопичення протиріч у процесі боротьби з динамікою ситуації також спостерігаємо в контексті намагань реставрації ціннісних зразків минулого в межах пострадянського простору, зокрема, на прикладі маніпуляцій у російському інформаційному полі. Суперечності здатні слугувати каталізатором протестного руху, за якого загроза фізичного контролю стає дискретною, а отже – невизначеною. Дисциплінарний варіант контролю динаміки відбувається, наприклад, через ув'язнення і зміну статусу, поширення обмежень на можливі сфери діяльності і спробу позбавити статусу лідера протестного руху через додаткову конотацію «ув'язнений – отже злочинець». Втім, у контексті, за якого система багаторазово припускає розрив такої конотації через наявність ув'язнених за протестні погляди, незгоду або «потреби совісті», таке приниження статусу з метою позбавлення протестного лідерства не спрацює у достатньому масштабі, не спричиняючи відторгнення особи від групи, а лише контролюючи час заподіяного впливу через обмеження діяльності. Дійсна небезпека контролю динаміки ситуації через покарання полягає в утворенні лакун символічного доступу, коли позбавлення можливості вибору у інформаційному просторі чи обмеження цього вибору (на рівні телетрансляції чи сайтів) спричиняє вилучення діяча з символічного простору і утворення лакун досвіду. Це можна уявити як розриви у молівській «повсті» екрану знань, спресованій з безлічі фрагментів інформаційного потоку. Таким чином, контроль динаміки ситуації через обмеження інформаційного доступу чи включення до екрану знань споживачів медіа-продукції фрагментів, що стабілізують ситуацію і зберігають синхронічний зріз суспільства, системно впливає на колективну ідентичність у її сприйнятті окремими індивідами. Насамперед, такий

контроль може відбуватись через ідеалізацію норми, гіперболізовані міфологеми патріотизму та національної самосвідомості – також, через протиставлення простору Іншого. Наприклад, у Росії та Білорусії правозахисні організації отримують статус «іноземних агентів», що вказує на те, що радянська система пейоративів (ворог народу, шпигун, іноземний агент) в цьому інформаційному просторі залишається активною. Таким чином, особистий спротив адміністративно створеному еквіваленту традиції набуває ознак «відхилення від норми», а отже – стигмується як нелегітимний й спричиняє маргіналізацію осіб, що підтримують спротив офіційній версії «прийнятних» інтенцій та оцінок.

Під впливом глобальних інтеграційних та диференційних тенденцій сучасності в Україні також відбувається певний дрейф ідентичності. Національна єдність розглядається як одночасне ствердження спільного прийнятного всередині соціокультурного простору і як визначення внутрішніх та зовнішніх чинників чужорідного, що впливають на уявлення про інакшість і здатні в деяких ситуаціях порівнюватись з нормами спільного простору у вигляді міфологем. Отже, створення стереотипних уявлень про єдність чи розкол і розповсюдження цих міфологем через ЗМІ призводить до сегментації на прийнятних Своїх, нейтральних Інших і небезпечних Чужих, з акцентуванням інакшості. Розкол в контексті диференційних тенденцій сучасності може бути розглянутий як поляризація та абсолютизація багатоманітності, перетворення її на соціальну та політичну проблему через штучне акцентування конфліктогенних чинників такої багатоманітності в інформаційному просторі.

Національну єдність визначається як фактор успішності реагування на зовнішні та внутрішні загрози. Втім, відсутність згуртованості політичних сил та панування негативних стереотипів призводять до зіткнення реальності та контр реальності, почасти – імітації політики національної єдності та використання цього фрейму в атрибутивному значенні, як засобу впливу на громадську думку через інформаційний простір.

В інформаційному ж просторі, розкол використовується як міфологема, що впливає на соціальну реальність, а не впливає з неї. Гіперболізована міфологема розбіжності простору, історичного досвіду, мовної специфіки, цінностей тощо, багаторазово використовується в інтересах різних політичних сил, сприяє формуванню підкресленого розшарування за інакшістю, проявів тенденції фрагментації. Наприклад, у ЗМІ з'являється закритий для інтерпретації «гранднаратив» Розколу, десакралізація якого призводить до виникнення нових міфологем у сферах мови, історії, цінностей.

Отже неприйняття «остаточної» дефініції орієнтаційних понять (нація, справедливість, демократія, єдність) і запобігання застигання міфологем у фіксовані «гранднаративи» – важливі умови для створення в Україні інформаційного «імунітету» до некомунікативного поділу міфологем на ідеологічно прийнятні й ідеологічно неприйнятні, і, водночас, позначення якісного відокремлення від міфологізованого простору тотальності, реставрація якого відбувається в окремих суспільствах пострадянського простору.

Література

1. Dahrendorf R. Toward a Theory of Social Conflict. *The Journal of Conflict Resolution*. Vol. 2. No. 2. P. 170-185.
2. Levinas E. *Entre Nous: Thinking-of-the-Other*. New York, *Columbia University Press*, 1998. 273 p.
3. Levinas E. *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. The Hague, Boston, London, *Martinus Nijhoff Publishers*, 1979. 307 p.
4. Дарендорф Р. Современный социальный конфликт. Очерк политики / Р. Дарендорф. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2002. 289 с.
5. Декомб В. Інституції сенсу / В. Декомб : Пер. з фр. О. Йосипенко. Київ : Центр духовної культури, 2007. 368 с.
6. Ситніченко Л. До проблеми моральних засад справедливого суспільства: виклики Постмодерну / Л. Ситніченко // Соціокультурні та теоретичні засади філософії постмодерну. К, 2017. С. 243-309.
7. Ціннісні орієнтації сучасного інформаційного суспільства / В.С. Пазенок, В.В. Лях, О.М. Соболев та ін. К, 2013. 406 с.

БАРТУСЯК Павло

*кандидат філософських наук, асистент кафедри філософії та педагогіки
Львівського національного університету
ветеринарної медицини та біотехнологій імені С.З. Галицького*

АНРІ БЕРГСОН І КЛОД ДЕБЮССІ

Хоча Бергсон і Дебюссі були сучасниками, зв'язок між ними простежується не завжди. Філософія Бергсона надзвичайно музична, їй притаманний певний ритм. Неймовірно концептуальне розмаїття текстів Бергсона наче ціла система нот, записаних на партитурі. Їхнє програвання відтворює музику світу і життя. З огляду на це не дивно, що Бергсон звернувся до творчості Дебюссі. Музика останнього для Бергсона – це музика «la durée» (тривалості). У такий спосіб французький філософ вказує на внутрішню взаємопов'язаність і взаємообумовленість компонентів реальності; на еквівалентність їхньої сутності як наслідок єдиної генези. Можна сказати, що вся філософія Бергсона засновується на твердженні інтуїтивно встановлювальної еквівалентності реальності, тривалості, свідомості, зміни, субстанції, якості.

Звідси випливає, що замість причинно-наслідкових або предикативних відношень Бергсон установлює певні відповідності (correspondances), асимптотично близькі еквівалентності, на зразок відомої концепції Бодлера про відповідності. З огляду на це, порівнюючи властивості музики Дебюссі та тривалості Бергсона, слід говорити не про тотожність чи прирівнювання, а насамперед про специфічну кореляцію, певне перегукування. Збагачена розмірковуваннями Бергсона естетика на рубежі XIX-XX століть втілена як у драматичних концепціях (наприклад, Матерлінк), так і у музичній техніці Дебюссі. На думку дослідника Еміля Вюйермоза, механізм теорії Бергсона точно відповідає механізму, який рухає творчість Моне чи Дебюссі. Щоб це побачити, достатньо замінити слово conscience (свідомість) на perception (сприйняття), і ми отримаємо філософську основу імпресіонізму у музиці і живописі.

У своїй творчості Дебюссі опирався на інстинкти і нехтував інтелектом. Це цілком відповідає духові Бергсоновому розмежуванню наших пізнавальних функцій: інтуїції та інтелекту, а також інстинку та інтелекту. Про велику роль несвідомого для інтуїтивного осягнення світу, конституюваного Бергсоном, можуть нагадати наступні рядки композитора: «я прагну записувати музичні сні повністю відмежувавшись від самого себе. Я прагну оспівувати свій внутрішній пейзаж з наївністю дитинства». Або «музика створена для невисловлювального» [1, 159]. Про наявність Бергсонових мотивів безперечно свідчить теза Дебюссі про те, що при прослуховуванні музики істинним є тільки перше враження – його неможливо відтворити.

Відповідність музики Дебюссі і чистої тривалості визначив сам Бергсон. У листі до Андре Сюареса, який прислав Бергсону книгу про Дебюссі, філософ відмітив: «можна повністю проникнути у його музику, тільки якщо прийняти її простою і неподільною, як абсолют» [2, 1558]. Аналогічну характеристику Бергсон дає також і істинній тривалості: найважливіша її властивість – абсолютна неподільність.

Література

1. Яроцинський С. Дебюссі, імпрессионизм и символізм / Яроцинський Стефан. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.
2. Bergson H. Correspondances / textes publiés et annotés par A. Robinet; avec la collaboration de N. Bruyère, B. Sitbon-Peillon, S. Stern-Gillet; avant-propos par A. Robinet. – Paris.: PUF, 2002 – 1705 p.

БОГДАНОВСЬКИЙ Ігор

*доктор філософських наук, професор,
професор кафедри філософії та політології
Національного університету державної фіскальної служби України*

ЛЬОВКІНА Олена

*доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри психології та соціології
Національного університету державної фіскальної служби України*

СЮРРЕАЛІЗМ ТА ПРОБЛЕМА ВІДЧУЖЕННЯ: ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Основою проекту подолання відчуження вважається подолання відчуження свідомості (тобто на рівні окремого індивіду). Особистісними вимірами відчуження, окреслених в ході аналізу процесів сучасної глобалізації є спрощення мислительних звичок, прагматизація системи цінностей у незахідному світі, нівелювання особистості, нерозвиненість емоційної сфери, бездуховність під час уніфікації глобального інформаційного поля та поширення стереотипів масової культури. За доби глобальних трансформацій внаслідок вестернізації незахідного світу відчуження свідомості посилюється етнонаціональним, культурним знеособленням, втратою смисложиттєвих компонент. Глобалізація як нова ідеологія, як новий образ життя за свою основу має формування так званої «планетарної свідомості», яка є похідною від споживацької свідомості, євроатлантичного образу світу та вестернізованої моралі. Вразливість до соціо-культурних інновацій в незахідному світі, зниження культурного розмаїття людства, світова уніфікація породжують необхідність створення імунітету проти інтелектуальної, інформаційної експансії атлантизму. Подолання відчуження свідомості стає глобальною проблемою. Це питання намагалися вирішити представники Франкфуртської школи, впираючись на спадщину теоретиків авангарду.

На сьогоднішній день світова цивілізація характеризується глобальною морально-духовною та соціокультурною кризою. Цю кризу не здатна зафіксувати вестернізована споживацька свідомість та позитивістська наука. Негативні наслідки духовного колапсу набувають глобального розповсюдження. У культурній сфері кризовіща проявилися у превалюванні вульгаризованої масової культури та у гедоністичних крайнощах масового суспільства. Сьогодення вимагає змін духовних основ цивілізації: зміни системи цінностей, розриву з мораллю споживацького суспільства, пошуку нових принципів життєстрою.

В цьому контексті варто розглянути естетичні концепції представників Франкфуртської школи: Т.Адорно, В.Беньяміна та Г.Маркузе. Пошук шляхів розв'язання глобальних проблем культурного розвитку цивілізації представники Франкфуртської школи здійснили, спираючись на феномен авангардного мистецтва. Франкфуртські мислителі прагнули гуманізувати марксівську теорію відчуження, зробивши акцент не на змінах у виробничій сфері, а на змінах у сфе-

рі людського духу. Варіант подолання відчуження в естетичній сфері як один із способів духовного оновлення є актуальним і у наш час, оскільки духовне банкрутство людства перетворюється на глобальну проблему сучасності. Подолання духовної кризи франкфуртські мислителі вбачали у створенні нового мислення, у зміні картини світу. У фокусі їх дослідження – негативні прояви відчуження у соціально-культурній сфері: інтеграція матеріальної і духовної культури, її масовість, примітивізація, прагматизація.

Філософи інтерпретують деякі течії модернізму, зокрема сюрреалізм та експресіонізм як реакцію на відчуження сучасної людини від реальності, від інших індивідів, від свого природного ества і як спробу подолання відчуження свідомості. Франкфуртці докладно аналізують витоки, генезу та форми духовного закріпачення людини, перехід останнього у фазу тотального панування масової культури - проблеми, що набуває статусу глобальної на сьогоднішній день.

Після першої світової війни найкращі уми Західної Європи переймалися створенням проектів нового світу. Навколишній світ з його духовним закріпаченням індивіда, перманентними соціально-деструктивними процесами, руйнацією гуманізму примушував шукати шляхи подолання тотального відчуження, яке панувало у суспільстві і яке вилилося в уособлення всезагальної історичної, духовної і соціальної кризи – кровопролитну війну. В такій ситуації трагічного відчуження людини від людини, суспільства і природи філософи та художники об'єдналися у своєму прагненні до свободи.

В межах модернізму виникли нові течії, які, спираючись на ідеї Ф.Ніцше, А.Шопенгауера, О.Шпенглера, А.Бергсона, на концепцію класичного фрейдизму, сповідували ідею духовного відродження людства. У виникненні авангардних напрямків виявилось загальне бажання митців взяти участь у «поетичній авантюрі» під знаком уяви та абсолютної творчої свободи. Експресіонізм та сюрреалізм стали «проявом гносеологічного голоду, реакцією на недостатність картини світу явленої традиційною художньою мовою» [1, с. 37].

Які ж завдання ставили перед собою представники цих течій? Спільним для них було наступне: 1) Прорив до «повної людини», яка є єдністю свідомого та без свідомого; 2) Відмова від породжених раціональним світом логіки, розуму, традиційної моралі та етики, що уможливлювала б формування нової комунікації невідчужених індивідів; 3) Прорив до істинного буття, зонами якого називаються сон, дитинство, інтуїція, творчість, фантазія та уява. Критерієм їх абсолютної свободи є свобода від будь-яких видів дискурсу, в тому числі – мовного.

Усе вище перераховане так чи інакше базується на бретонівському «перевороті всієї сфери чуттєвого». Дж.Пассмор вказує, що «песимізм Шопенгауера наклав відбиток на всю культуру – частково через його вплив на З.Фрейда» [4, с. 72]. Дослідники модерністського напрямку стверджують, що сюрреалізм «першим у повний голос заговорив про значущість світу підсвідомого... Культ еросу, вільного, непригніченого бажання, порушення всіх табу лгв в основу етичного кредо сюрреалізму, який заявив про необхідність руйнування системи моральних та інтелектуальних координат, що поважалися протягом століть» [2, с. 25-27]. Митці авангарду вважали, що реальність з її антагонізмами не є істинною, оскільки відчуження людини від цієї реальності, від інших індивідів, від своєї природної основи сягнуло жажливих

масштабів. Звідси – пошук істинного буття - суперреалізму. Причиною відчуження від реальності апологети модернізму вважали постійне опосередкування самовиявлення кожної людини «затертою комунікацією», яка має репресивний характер, що не дозволяє істинним змістам втілюватись в усвідомлені форми та образи.

Ефективними методами подолання відчуження свідомості прогресивні митці вважали, по-перше, активізацію безсвідомого у пізнанні істини, по-друге, зображення істинних змістів особливими художніми засобами. Ними у сюрреалізмі виступають «метод вільної асоціативності» та «метод психічного автоматизму», що були запропоновані засновником сюрреалізму А.Бретоном. Основне призначення цих методів – виразити реальне функціонування думки. «Абстрактна картина, що нічого не зображує, може виразити... почуття, емоцію або ж ідею» [3, с.177].

І сюрреалісти, і представники згаданої школи відштовхувались від наступних постулатів: 1). сприймання технічної ери цивілізації як сили, що є ворожою людині, тотально відчуженою від неї. Традиційні культура та мистецтво розуміються як квінтесенція відчужених форм, фальшивих істин, за згодою яких відбуваються найбезлюдніші дії, послідовність яких і являє собою історія людства; 2). бачення можливого звільнення від «репресивної реальності» у руйнуванні традиційної культури. Суб'єктами руйнування при цьому виступають як поети, художники, музиканти, тобто творча інтелігенція, так і будь-який смертний, оскільки «мрія підвладна будь-кому, будь-хто може стати медіумом сюрреальності, бо художня діяльність – один з шляхів експресії безсвідомого, що вихоплює блукаючі образи сюрреальності» [1, с. 40]. 3). необхідність подолання відчуження людського «я» від його природного початку. Способом досягнення цієї мети може стати пробудження, визволення нової свідомості. Ігноруванням прагматичної моралі, руйнацією раціональних стереотипів, експресіонізм та сюрреалізм сподівалися визволити у людині фантазію, загострити її сприйняття. Об'єктом впливу стає «буденний розум», метою - ефективно приборкання здорового глузду. Питання поставлене тотально: йдеться про створення нової свідомості.

Констатується криза комунікації. Безглуздя світу втілене в мовній структурі: «ситуація глобальної кризи мов, що виробленні літературою та мистецтвом, і яка склалася у культурі до 10-х років, стимулює пошуки нової мови, яка лежить в глибині цього часу. Цю нову мову можна отримати, лише повернувшись до довербальних витоків культури» [1, с. 34]. Таке повернення можливе за допомогою «вимикання» афективності суб'єкту, тобто самовідкидання творчої волі й особистісного початку, обмеження зони свідомості та поширення зони безсвідомого. У сюрреалістів та експресіоністів ці положення втілювалися в епатуючих шедеврах, що викликали шок у пересічних громадян. Філософи ж Франкфуртської школи включили їх у свою теоретичну спадщину, доповнивши та надавши їм ще більшого революційного звучання.

Отже, прослідковується ідейна спільність між концептуальними засадами авангардного мистецтва та теорією відчуження представників Франкфуртської школи, що були актуальними під час духовної кризи ХХ ст. На початку III-го тисячоліття описані франкфуртцями негативні культурні явища глобалізуються, тому проблема потребує дослідження з урахуванням реалій сьогодення.

Література

1. Базилевський А. Деформація в естетикі сюрреалізму і експресіонізму // Сюрреалізм і авангард. М.: ГИТИС, 1999. С.33-46.
2. Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреалізм і авангард. М.: ГИТИС, 1999. С. 22-33.
3. Гудмен Н. Способи створення світів. М.: Ідея, 2001. 376с.
4. Пассмор Дж. Сто років філософії. М.: «Прогрес-Традиція», 1998. 496с.

БОЙЧЕНКО Михайло

*доктор філософських наук, професор,
кафедра теоретичної і практичної філософії
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

НІЦШЕ ТА ВАГНЕР: СЛАВА ЯК CASUS BELLI

Тема слави є надзвичайно дражливою як для Рихарда Вагнера, так і для Фрідріха Ніцше: обоє зазнали ще за життя шаленої слави, причому на певному етапі слава одного підсилювала славу іншого і навпаки, однак ставлення обох до слави виявилось надто відмінним, що і призвело врешті-решт не просто до розриву, але навіть до певної ворожості, мало не духовної війни між двома геніями німецької культури XIX століття.

Якщо Вагнер прагнув стати духовним вождем свого народу, писав свої твори для німців і нерідко доволі критично і навіть нешанобливо відгукувався щодо культури інших народів, то Ніцше своїми творами звертався до людства, причому переважно до майбутнього людства. Відповідно, у Вагнера сформувалася позиція елітаризму, свідомого культу самого себе, постійної роботи з публікою, активної участі у громадському та політичному житті Німеччини, то Ніцше нерідко виявлявся поганим патріотом, надто критикував сучасних йому німців, їхню культуру. Вимога здобуття сили для Ніцше завжди була вимогою до індивіда, його геній – не вождь і навіть не герой, це зовсім нетипова людина, дивак і чужинець у очах оточуючих, це одинак, який марно шукає і ледве знаходить для себе нечисленне товариство інших одинаків, з якими він мав би сенс змагатися у пошуку істини, адже рівняти себе до натовпу, а тим більше змагатися з ним, чи намагатися його кудись вести і просвіщати – абсолютно безнадійна і марна справа, як це ясно бачив Ніцше. Відповідно, Вагнер хотів бачити у Ніцше колегу по постановці і виконанню провідницьких завдань з метою піднесення і виховання німецької нації, тоді як Ніцше хотів би у Вагнері бачити старшого колегу, з яким можна, хоча й шанобливо, але все ж змагатися, стимулюючи один одного до опанування нових вершин духу.

Відмінність у витлумаченні призначення митця і генія особливо яскраво відображається у оцінці значущості давньогрецької культури для пізнання сучасного німецького суспільства і для формулювання нових духовних завдань. Для Вагнера цікава передусім німецька культура, він шукає для неї опертя у германському і скандинавському епосі, активно займається новою його міфологізацією у цілком романтичному дусі. Вагнер схильний до надмірно оптимістичної оцінки перспектив німецької культури, з опертям не стільки на сучасність, скільки на ідеалізоване минуле, яке виступає магичною запорукою великого майбутнього Німеччини.

Натомість Ніцше у своїх ранніх працях 1869-1873 років активно і дуже широко звертається до осмислення саме ранньої давньогрецької філософії – власне досократичної і філософії та філософії самого Сократа. З цієї філософії він робить найважливіші, причому, як правило, різко критичні щодо сучасної німецької культури, освіти і філософії висновки.

У своїй роботі «Митець і публіка» Вагнер зауважує, що геній зовсім не зобов'язаний нічим перед суспільством, а лише перед самим собою, однак тут же зауважує, що геній свідомо і зумисно йде до публіки, усвідомлюючи принизливість такого звернення до невігласів, однак «Тут прихована якась демонічна магія. Він, геній, сповнений радості, безмірно щасливий, безмірно багатий, благає милостині. Він благає милості вас, котрі нудьгуєте, шукаєте розваг, він благає вас, марнославні рецензенти, нікчемні всезнайки, жорстокосерді, заздрісні, продажні, благає і тебе, модна театральна публіко, яка б ти не була, тебе, законодавице громадської думки!» [2]. І тут нарешті Вагнер підходить до теми слави: «Тут безсумнівне божественне прагнення прилучити людей до захватів своєї душі, прагнення всепоглинне, котре дає сили в найтяжчих буденних знегодах. Воно живиться безмежною вірою геніального митця в себе, і ця віра своєю чергою переповнює митця гордістю, яка штовхає його в пастку, щойно він стикнеться з труднощами земного падолу. Він почувається вільним і хоче бути вільним і в житті: він не хоче думати про нагальні потреби, адже його доля – ширяти вільним од клопотів. Для цього йому потрібно домогтися загального визнання його генія, – отже, необхідно, аби його визнали. Можуть подумати, що він марнославний, проте це не так, бо він женеться не за славою, а за тим, що вона приносить, – за насолодою свободи!» [2]. Таким чином, хоча Вагнер і заперечує свій інтерес до слави як такої, однак вона виявляється для нього незамінним засобом досягнення цілей митця. До цього варто додати ще й дуже розвинені патріотичні мотиви Вагнера, які зумовлювали його величезні культурно-політичні амбіції. У сукупності це робило славу для Вагнера водночас життєво важливим засобом одразу у двох відношеннях – як для генія, так і для культурного вождя своєї нації.

Що ж стосується Ніцше, то у присвяченій пані Козимі Вагнер роботі «Про пафос істини» він пише те, що чим далі тим більше розходиться з позицією Вагнера: «Найбезстрашніших лицарів серед цих шукачів слави, які вірять, що свій щит вони знайдуть прибитим до одного із сузір'я небокраню, слід шукати серед філософів. Те, що вони створюють не орієнтовно на «публіку», на співчуття мас і схвальні оплески сучасників; в їхньому характері – прокладати шлях на самоті. Їхнє обдарування – вищою мірою рідкісне і у певному сенсі найбільш неприродне у світі; до того ж воно вороже навіть спорідненим з ним обдаруванням і виключає їх» [4, с. 266-267]. Беручи за приклад Геракліта, Ніцше пише образ вірцевого філософа: «Він не випромінює потужного почуття співчутливого хвилювання, прагнення допомогти і спасти; він – як зірка без атмосфери... Довкола нього, об твердиню його гордості, вдаряються хвилі безумства та ненадійності; з огидою він відвертається від них. Але й люди з чутливим серцем теж ідуть вбік з шляху перед його трагічною маскою; у віддаленому святилищі, серед зображень богів, поруч із холодною, піднесеною архітектурою така істота була би більш зрозумілою» [4, с. 267-268]. Як бачимо, відлюдник-філософ Ніцше аж ніяк не є тим митцем-генієм, який жертвує себе людям.

У більш пізній період розрив Ніцше з Вагнером стає настільки серйозним, що, за свідченням Тараса Лютого, навіть одну із своїх праць Ніцше називає з явним викликом справі Вагнера – «Сутінки ідолів»: «Ніцше змінює її на Сутінки ідолів. Заголовок, без сумніву, бере на кпини Вагнера та його оперу «Götterdämmerung»

[3, с.393]. Втім, пафос сили життєвого песимізму, а отже й трагічного начала як пафос глибоко аристократичний для сучасного суспільства був все ж втрачений після смерті Ніцше – вже Йоган Гойзінга бере основні риси цього начала як основу для своєї концепції гри як універсальної моделі для будь-якої культури. Повернення такого пафосу потребує, вочевидь, не менших зусиль, ніж їх докладав свого часу Ніцше, нової війни з представниками «лінії Вагнера» – але щоразу на новому, сучасному культурному матеріалі.

Література

1. Бойченко М. Філософія гри: Й. Гойзінга, Ф.Ніцше та інші /М.Бойченко // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 5-6. – С.209-220.
2. Вагнер Р. Митець і публіка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://maysterni.com/publication.php?id=133504>.
3. Лютий Т. Ніцше Самоперевершення. – К.: Темпора, 2016. – 978 с.
4. Ницше Ф. О пафосе истины /Ф.Ницше; пер. И.Эбаноидзе // Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. –Т.1/1. Рождение трагедии. Из наследия 1869-1973 гг. – М.Культурная революция, 2012. – С. 265-269.

О ГІНКЕ ЗРОСТАННЯ

Устало древо. О гінке зростання!
Орфей співа. О вгору вольний гон!
І вмовкло все. І з того от мовчання
Постав новий зачин, новий закон.

Із лісу, що у лагоді світлішав,
Ринули звірі з леж своїх і гнізд;
Не лють їх гнала і не хижий хист,
Не ляк їх упокорив і утишив,

А слухання, вчування. Рев і рик
Змалів їм у серцях. І де допіру
Хіба яка хибарочка у хащах

Хилялася до первісних слухащих,
Де темна хіть чаїлась потай миру,—
Їм храм воздвиг співликий чарівник.

Райнер Марія Рільке, Сонети до Орфея, переклад Миколи Лукаша

«Устало древо. О гінке зростання!» - кожен з нас пере-буває/плине у череді перемін. Однак ми сприймаємо цей плин саме як череду – штрих-пунктирну лінію у просторі та часі. Очевидно так налаштовано (чи навчено?) наше сприйняття як самих себе, так і оточуючого нас світу. Ми бачимо окремі стани, окремі пунктуації цього плину. Розуміємо – саме розуміємо, а не с-приймаємо – тобто застосовуючи розум, а не чисту обсервацію/медитацію – що це неперервний, суцільний, цілісний процес. І все ж сприймаємо його як траєкторію точок/станів. І тратиться сама суть «гінкого зростання». Ми постійно маємо справу з відмираючи ми станами. Щось подібне є, коли ми спостерігаємо зорі. Насправді ми бачимо не те, якою ця зоря є тепер – тобто не в синхронії, а у діахронії – ми бачимо, якою вона була тисячі, мільйони, а то й мільярди років тому, коли вона послала до нас свій промінь, що линує до нас ці мільярди світлових років.

То у чому ж суть цього «гінкого зростання»? У чому суть самого плину, стремління – властиво росту? І не важливо, про дерево ми ведемо мову, про дитину чи потік, ріку, що плине і через і попри нас, і нами...

Отож, ми задаємося питанням, а що ж означає той плин деревця, його стремління до неба, його постійне змінювання, його зростання.

Деревце стремить/у-стрімляється не лише до неба, але й до самого себе – але самого себе вже іншого. Воно стремить до себе з-рослого. Воно як струмок – він теж стремить до себе наступного/іншого – але все ж себе, того самого себе.

І у цьому сенсі деревце, дитина та струмок не лише стремлять/плинуть до іншості, але й до самості – вони не зраджують своїй ідентичності – кожне конкрет-

не деревце, дитина та струмок залишаються тими самими конкретними деревцем, дитиною та струмком. Вони не лише змінюються, але й тримаються самих себе.

Отож, стремління криє у собі не лише зміну, але й у-тримування, тримання, стримування своєї сутності, певну тривкість. Парадоксально, але плин, зростання, стремління у-тримує, зберігає, можливо навіть у якомусь сенсі ховає замість того, що плине, зростає чи стремиться.

Але з іншого боку маємо інший парадокс – це у-тримування, збереження сутності, її ховання, відкриває можливості для того, щоб це у-тримуване, переховуване (як те, що зберігається) могли рости, змінюватися, плинути рікою змін.

Плин у-тримує. А тривке стремить...

Парадокс. Але тільки для буденного мислення, яке затиснуте у шори нашого буденного сприйняття.

Придивімося до самого цього струміння тривкого. Що означає, що воно, це тривке, струмить?

Як воно струмить? І куди воно струмить?

Просте спостереження за першим-ближчим потічком унаочнює банальну істину, що потічок струмить поперед себе. Він спадає в діл з стрімчаків – тобто долі. Але так само стрімко може й бризнути д'горі – тобто вгору. Стремління стремить як до глибин, до низин, до себе, але так само воно може стремити і строמו – до неба, поза себе.

Але у-стремління «до себе» означає – що воно є у-стремлінням до своєї сутності. І таке стремління важко назвати інакше, ніж у-тримуванням. У-тримуванням своєї сутності. Тому плин у-тримує.

Тоді як тривке (деревце, дитина, потічок у своїй сутності) робить можливим стремління поза себе, ріст деревця, дитини, плин ріки. Тривке відкриває поле можливого для плину, росту, зміни. Тому тривке стремить.

Як ми бачимо з попередніх спроб о-мовити цей зв'язок зміни та утримуваного в своїй сутності незмінного підказує сама мова. Хоча ці її натяки ми майже не зауважуємо. Звісно, є складне питання, чи ці натяки та взаємопов'язання відповідають суті взаємозв'язків зміни та утримування, чи лише відображенням, зафіксованим у нашій мові. На разі полишмо цю проблему (не забуваючи про неї – можливо феноменологія всім своїм розвитком може підказати розв'язку, яка полягає в утримуванні від відповіді на це запитання). Спробуймо вслід за підказками мови.

Отож, плин, стремління у-тримує, а тривке, у-тримуване, стримуване у самому собі стремить.

Вже на перший погляд очевидним стає пов'язаність стремління і стриманості, стремління як плину, зміни і стриманості як у-тримування самого себе в самому собі, як тривкість, ховання і навіть приховування самого себе.

Стремління криє в собі певний стрим. А стрим відкриває можливість для стремління.

Струмок у своєму плинні зберігає свою сутність струмка. І саме завдяки тому, що струмок зберігає свою сутність як струмка, він має змогу струміти. Струмок у своєму у-стремлінні, струмінні тримається самого себе, триває у своїй сутності, проявляє тривкість, завдяки якій і залишається струмком, а не перетворюється на

озерце. І ця тривкість, це тривання, у-тримування у самому собі витікає саме з його струміння.

У цьому сенсі струміння, плин струмка є його стійкістю. Струміння ставить струмок у його стійкості. Струміння у цьому сенсі є не лише по-ставання струмка, але й його по-ставленням. По-ставання струмка є його зміною – плином, перетіканням, тіканням, в-тіканням від незмінної сутності. Тоді як по-ставлення, навпаки, є його утримуванні у своїй сутності, ставить цей струмок у його сутності. Але перед ким? Перед ним самим? Радше перед нами. Точніше – для нас. По-ставлення струмка через струміння для нас показує його нам як струмок, який попри те, що плине перед нами, є тим самим незмінним струмком, якого ми можемо побачити, повернувшись до нього і через роки.

Однак, що таке показування струмка через його по-ставання та по-ставлення перед нами? Для нас, це про-явлення цього струмка. Він нам проявляється у своїй зміні і незмінності, і як стремління, і як стрим.

Тут, звісно, можна було б трішки заглибитися і у етимологічно-семантичні розгортки взаємоз'язки по-ставання та по-ставлення і про-явлення, явлення. А про-явлення, явлення є внесенням цього струмка у його тривкості та зміні у нашу яв, дійсність, реальність. По-ставлення і про-явлення об'являють нам про явність, дійсність, реальність струмка. Однак, це дещо інший хід думки. Але об'явлення не лише ставить і становить нам струмок, воно ще й в-явнює, вводить нас у те, що поставлене перед нами у його сутності і зміні (в даному випадку у струмок) – воно «вводить» нас у струмок, ми «входимо» у нього, входимо у його двояку дійсність – як того, що змінне і незмінне водночас – «А слухання, вчування». Отож неначе розділений процес по-ставлення, по-ставання і про-явлення тим самим в-діює нас у струмок. Бо струмок не є для нас театальною виставою, чимось, що відділене від нас шибою так званого пізнання, ми за-діяні у світі, що по-стає перед і через нас, що ставиться у своєму поставанні як проявлення його до нас. Струмок по-ставлений у своєму по-ставанні для і через нас, ми в-дієні у нього. Ми «пірнаємо» у нього з першої миті його по-ставлення і по-ставання.

Так само, як ми в-дієні і у деревце, що являє нам себе у своїй тривкості і своєму зрості. Ми «шелестимо» його листям.

О гінке зростання! Орфей співа. О вгору вольний гон!

17-20 жовтня 2018, Мілан

ГАПОН Надія
доктор філософських наук,
професор кафедри психології
Львівський національний університет імені Івана Франка

МУЗИКА ТА ЛЮДИНА, ЩО СУБ'ЄКТИВУЄТЬСЯ: ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ПСИХОТЕРАПІЇ ТА СОЦІОТЕРАПІЇ

Звук, який істотно впливає на стан люської свідомості віддавна вважався одним із шляхів людини до божественного знання і застосовувався цілителями. Різниця між навколишніми звуками повсякденного життя та звуками, організованими у мистецтво музики, літературної, поетичної мови полягає у тому, що останні покликані утверджувати гармонію простору. Три звукових рівня музики (передпередмузика, передмузика та власне музика) є пов'язаними з фізичною, біологічною та людською (соціальною) реальністю. Найвищим етапом еволюції звукових рівнів музики є людський (соціальний) рівень музики, який є не лише звуковим відображенням, а й осягненням Творця, світу, людини.

Людські музичні смаки завше відкривали людську сутність. Людина, яка становиться як суб'єкт власного життя та практики на кожному етапі добирає (свідомо, чи неусвідомлено) суголосну музику, музичні твори, які відповідають меті її соціальної поведінки. З іншого боку, музика як соціальний інститут теж здійснює трансформацію людини, змінює вектори суб'єктифікації. У праці «Українська пісня» М. Шлемкевич власне зауважує окремий не особливо сприятливий вектор суб'єктифікації нації, робить закид українському світові, який замкнений у пісенну меланхолійну емоційність, надмірно «розчиняє» свою алертність, яка має слугувати зміцненню української соціальності. Хоча він не відкидає, що найбільша духовна революція України, її християнізація, «відбулася під впливом співу» [6, с. 50]. Філософ зауважує важливу соціотерапевтичну роль української емоційної пісенності. Однак зазначає, що пісенність має збагатитися новими формами, новим виявом почуттів та інтелектуалізом. М. Шлемкевич зовсім не радить позбутися пісенності, що провадить до зречення самих себе. «Це спроба самогубства – культурного безпліддя (тому важко заперечити себе самого!)». Однак необхідно протиставити «степовому пафосу пафос самого», тобто філософ рекомендує протиставити степовому (масовому) пафосу пафос індивідуальності, інтелекту [6, с. 54].

Позиція Шлемкевича зближується із розумінням ролі музики Т. Адорно. Останній критикував зростання й експансію сфери легкої музики у свідомості людей. Легка музика не є невинною, її масовий феномен руйнує автономність поведінки і самостійність судження людини, перешкоджає її суб'єктивації. Поширеність легкої музики є лакмусовим папірцем, що засвідчує силу потреби суб'єктивації людини у суспільстві. Адорно розглядає роль музики в контексті соціальної влади та соціальної нерівності. Адже «людина-маса» є пасивною. мізерною у своїх спробах суб'єктивації, не обурюється недемократичному втручання у її життя, але ревно захищає «суверенні права» за найменших спроб обмежити свою легку поживу, легку музику [1, с. 47].

Відтак М. Шлемкевич формулює судження про нову пісню, яка долатиме екстравертну пасивність, меланхолійність та зневіреність українського народу. Його думки є близькими до міркувань Ф. Ніцше у творі «Вагнер як явище». Однак Шлемкевич апелює не до конкретного композитора, а до будь-якого мистця, до громади та її творчого потенціалу. Він говорить про необхідність творення нової музики далекої від декаденсу. Бо мистець повинен запалювати світло у темряві людських сердець (Шуман). Ця ідея просвітлення та активізації є важливою для українського поступу та соціалізаційних завдань освіти. Якщо вчитель, що навчає школярів рідної мови, прагне наблизити учнів до таїнств звуків мови, він повинен розуміти резонансну природу звуку в будь-якій формі (мова, література, музика), основні правила впливу звуку на людину. Адже музика є витискуванням, добуттям із живого людського мовлення «мелодійного соку» (Б.В. Асаф'єв).

Італійський фізіолог Дж. Ріццолатті, який відомий завдяки дослідженням дзеркальних нейронів («нейрони симпатії», які активізуються під час споглядання цілеспрямованих дій) має свій погляд на генезу музики. Він вважає, що мова з'явилася, коли певні складні звукові сигнали стали асоціюватися з певними предметами та діями. В музики та мови є один корінь – звуки, що видаються голосом. Коли трапилася біфуркація цього кореня, то з'явилася лінгвістична визначеність (конкретні звукові символи, що позначають конкретні предмети та дії), а поруч із цим виокремилися мелодії. В обох випадках присутній голос. Символічно-лінгвістичний напрям суголосової діяльності врешті-решт породив мову, а її емоційна складова породила музику[5, с. 230].

Музика самостійно доносить естетичну красу. Людина відчуває різні емоції та переживає різні почуття, коли слухає скрипковий концерт Вівальді, хоральну прелюдію Баха, опери Моцарта та Вагнера, камерну музику Бетховена тощо. Це робить можливим людині поринути у загальнолюдську, глибинну свідомість, т.з. співчутливу свідомість. Музика у ХХІ ст. містить соціотерапевтичну функцію зцілення. Музикант запалює світло сердець у найпроблемніших лакунах соціального життя, він виконує музику для безхатченків, соматично та психічно хворих у госпісах та лікарнях, для сиріт в інтернатах та літніх у притулках, для поранених, ветеранів війни із посттравматичним стресовим розладом, для ув'язнених, і тих, хто переживає примусове переселення, дезадаптацію, втрату членів сім'ї. Усім, хто живе в найменш сприятливих соціальних умовах, і тим що переживають внутрішньоперсональні конфлікти музика дає шанс вийти за межі їхнього психологічного світу й відчути прекрасне, почуття зв'язку зі світом. Відчути за допомогою музики те, що людство не покинуло їх на призволяще. Ці почування людей, що потребують зцілення перетворюється у надію; яка є внутрішньою детермінантою змін, і яку соціотерапевтичним шляхом найперше потрібно утвердити в осередку громади, в наших концертних залах, у різних соціальних інститутах.

Відтак сучасна музикотерапія має різну скерованість: рецептивна (людина прослуховує музичний твір, переживає катарсис, пом'якшує емоційні стани гніву, самотності, фрустрації, стресу тощо); активна (людина особисто створює музику, музичні звуки за допомогою гри на інструментах, відбивання ритмів тощо); інтегративна (об'єднання у психотерапії кількох видів мистецтва, окрім музичного, поезія, розповідь, рисунок, драматична імпровізація, танець) [3, с. 43].

Рецептивна скерованість музикотерапії значно розширилася з оконтуренням «нової музики», або «музики після Дельоза». Поки когнітивна функція музики не буде розкритою, неможливо пояснити походження музики, її психотерапевтичний вплив на людину, чому подобається саме та, або інша музика. Однак музика володіє особливою фундаментальною когнітивною функцією. Це раніше з'ясовувалося у руслі системного підходу дослідження музичного мистецтва [2, с. 87].

Лише із становленням нової музики в останню чверть XX ст. стало можливим пояснити раніше загадкові властивості музики, походження, еволюцію, вплив тощо. Творчість Я. Ксенакіса, К. Штокгуазена, С. Шарріно, Г. Лахенманна та ін. привела їх до окреслення специфічних концепцій звукового сприйняття. І композитор, і слухач виходять із узагальненого звукового образу - гештальту. Реципієнт (клієнт психотерапії) може практикувати його в своєму власному ключі, в якому виражаються його особистість, досвід і життєва філософія. Зцілення людини у психотерапії – це робота над її гештальтом. Так, процес композиторської творчості для італійського композитора С. Шарріно (нар. 1947 р.) є процесом набуття звукової форми адекватної можливостям суб'єктивного слухацького сприйняття. Його музика побудована на принципах мікроваріювання звукових структур, які складаються з віднайдених тембрів та подихів. Автор створює звуковий світ, що ніби дихає, розріджений і наближений до тиші (чи до «нульового звуку», який для композитора вже є музикою), утворений безліччю мікроскопічних звуків, потоком ледь-чутних шумів, звуковий світ, зведений до суті. Його музика подібна до малюнку, він застосовує техніки розтушовування звуку, змішування кольорів, гру світла у оделюванні тембру. У своїй музиці він робить спробу передбачити, яким чином суб'єкт сприймає реальність, спотворену особистісними уявленнями. Він пропонує свого роду гру у «мистецтво роздвоєння», де композитор намагається міркувати з позиції слухача, прогножуючи певні очікування і уявлення [4, с. 24].

Дослідники виокремили такі метаконцепти композиторських творів С. Шарріно як топос безтілесності, безмежність горизонту свідомості, часу, парадокси простору та сприйняття, парадокс через оптику образу дитини, звукове дзеркало шизоаналізу тощо. Доволі добре проаналізовані концепти є важливими контурами психотерапевтичної теорії та практики, яка може на них опиратися. Не менш цікавою є аналіз концептосфера музичної творчості німецького композитора Г. Лахенманна (нар. 1935 р.). Лахенман трактує свою творчість, як «інструментальну конкретну музику», музична мова, якої охоплює цілий звуковий світ. Це стає можливим через використання нетрадиційних способів гри на музичних інструментах. Такі особливості музики як тембр, гучність не створюють звуки заради них самих, а позначають конкретну ситуацію. Людина, яка слухає відчуває умови, у яких відбувається звукова дія, чує, які матерії та енергії задіяні, якого опору вони зазнають. У його музиці треба розрізняти різні види звуку: явища коливання, імпульси, статичні кольори, флуктуації, текстури та структури [7, с. 65]. Серед виокремлених концептів – ризома, оптика «негативної діалектики» (з «негативу» у «позитив»), *topos* конкретної інструментальної музики («тіло без органів»), безмежовість та диз'юнкція, «безмовне красномовство» (екзистенційна риторика та риторичні фігури), дзеркало (як сюжет композиції).

Утвердження постструктуралістських концептів нової музики дозволяє узріти їхню близькість до концептів світу людини, яка має проблеми становлення, виразу власної суб'єктності (клієнта психотерапії, що потребує зцілення). Не менш актуальною справою соціалізаційних інститутів є робота масштабного характеру, розроблення соціотерапевтичних програм. Останні мають бути скеровані для груп людей, які розташувалися у найпроблемніших лакунах соціального життя (соматично та психічно хворих, сиріт та позбавлених батьківської опіки, літніх, літніх, жертв насильства, інвалідів та ветеранів війни, ув'язнених тощо). Нові терапевтичні практики, які застосовуватимуть аналітичні прозріння музикознавців у царині концептуального розуміння творення/руйнування перцептивного ґешталту музичного твору, простору звуку є важливими. Вони, сподіваємося, дозволять змінити перцепцію звуку як структурованого шуму буття у життєдайну силу суб'єктивації людини.

Література

1. Адорно Т. Избранное: социология музыки / Т. Адорно. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – .
2. Бонфельд М.Ш. Музыка: язык, речь, мышление: опыт системного исследования музыкального искусства / М.Ш. Бонфельд. – М.: Знание, 1991. – 203 с.
3. Брусиловский Л. С. Музыкотерапия / Л.С. Брусиловский // Руководство по психотерапии; под ред. проф. В. Е. Рожнова. – Ташкент: ТРК, 2011. – 275 с.
4. Лаврова С.В. Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино / С.В. Лаврова // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 1 (18). – С. 24-27
5. Риццоллати Дж. Зеркала в мозге: О механизмах совместного действия и сопереживания; пер. с англ. О. А. Кураковой, М. В. Фаликман / Дж. Риццоллати, К. Синигалья. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 345 с.
6. Шлемкевич М. Душа і пісня // Українська душа : [збірник] / Микола Шлемкевич. – Нью-Йорк – Торонто, 1956. – 208 с.
7. Cavalotti P. Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey./ P. Cavalotti. – Schliengen: Edition Argus, 2006. – 234 s.

ГАРМАШ Л.Н.

*канд. філос. наук, доцент, докторант сектору філос. антропії
ІФ НАНУ ім. Г. Сковороди.*

НАРОДЖЕННЯ «ШЛЯХЕТНОГО РАДИКАЛІЗМУ» НІЦШЕ З ДУХУ МУЗИКИ ТА ДОСВІДУ ДРУЖБИ.

[Експозиція]

Багатогранність, поліфонічність Ніцше, принципова неможливість звести його до єдиної формули - давня «притча во язицех» в філософських колах.

Ще з часів знаменитого колоквиуму в Ля Серізі в 1972 році (ба навіть раніше - з колоквиуму в Руайамоні 1964 р.) всі пошуки єдиного знаменника в розумінні спадщини Ніцше вважаються моветоном. Не випадково Р. Сафранскі, відомий сучасний автор інтелектуальної біографії Ніцше, зазначив, що остаточні або однозначні судження щодо останнього є безперспективними за визначенням: він сам *par excellence* «був лабораторією мислення і ніколи не припиняв інтерпретувати самого себе» [1].

XX століття не встояло перед спокусою зробити Ніцше поп-філософом після того виснажливого ігнорування, яким ставлення до Ніцше було відзначено за життя філософа, він скомпрометував Ніцше його використанням на потребу ідеологіям, - і як з трагічною проникливістю пише Лу Саломе, «іноді здається, що він стоїть серед людей, котрі цінували його, як чужий прибулець, як відлюдник, який, тільки заблукавши, потрапив до їхнього кола. Із загорненої його фігури ніхто не зняв покривала, і він стоїть зі скаргою свого "Заратустри" на вустах: "Вони всі говорять про мене, зібравшись ввечері навколо багаття, але ніхто не думає про мене! Це та нова тиша, яку я пізнав: їхній галас розстеляє плащ над моїми думками"».

У зв'язку із взаєминами Ніцше з XX сторіччям доречно пригадати жарт німецького сатирика Курта Тухолскі: «Скажіть мені, що вам потрібно, - і я підкину вам придатну цитату з Ніцше». Так, XX століття дійсно розсмикало Ніцше на цитати, афоризми, крилаті фрази, де, здавалося б, може пожитися будь-хто, незалежно від радикально діаметральних переконань його прихильників-цитувальників.

І тим не менш, «першотлумач» і аналітик Ніцше, Лу Андреас-Саломе, недвозначно стверджувала наявність «єдиного», просякненого наскрізною ідеєю, «великого корпусу» його думки і, на її переконання, «ні в кого іншого зовнішня робота думки та внутрішній духовний світ не являють такого повного єднання».

Варто замислитися, чому таку спокусу являють собою ницшевські афоризми, з якої причини його парадокси гостріше переживаються сучасною людиною, ніж, скажімо, максими французьких вчителів жанру, наприклад, Ларошфуко (якого, за спогадами Мальвіди Мейзенбух і Лу, постійно тягали з собою в кишені як Ніцше, так і Пауль Ре)? У чому секрет їх воїстину фасцинативної, чарівної сили, котра нікуди не зникає, навіть коли ми не згодні з автором?

Очевидно, знов таки доведеться погодитися з Лу Саломе - «Значення його ідей ... не в тому, що може бути теоретично підтвердженим або спростованим; вся спра-

ва в тій інтимній силі, з якою особистість зверталася до особистості, в тому, що, за його власним висловом, може бути спростоване, але не може бути «поховане».

Або, як напише вона ж в 1927 році у Віденському психоаналітичному альманаху, надрукованому до дня сімдесятиріччя Фрейда (6 травня 1926 року): «Кожного разу справжня всемогутність його генія виявляє себе в здатності втілити теоретичні елементи в досвід живого життя й керувати ними, увібравши в слова, що палають неперевершеною пристрастю.»

Мабуть, справа у «випадку Ніцше», першою чергою, не в тому, про що йдеться, а як це сказано: Ніцше сам по собі, втілена «coincidentia oppositorum», живе злиття незливанного, поєднання непоєднувального, абсолютно нестерпне для будь-якого догматичного розуму з'явлення його величності парадокса власною персоною [2] .

Закон Дунса-Скота (один з законів класичної логіки) свідчить: з протиріччя випливає будь-яке висловлювання (якщо А і не-А, то В). Саме тому поетичний, метафоричний текст може мати розмаїття інтерпретацій, отже містити в собі нескінченність сенсу. Саме нескінченністю витлумачень нас водночас заворожує - і насторожує (часом навіть лякає) - Ніцше. Перефразовуючи сказане Ж. Дерріда в доповіді «Питання стилю» - «він мав справу всередині себе, назовні - зі стількома жінками!..» - скажемо, що він мав справу всередині себе, назовні - зі стількома мислителями! Недарма він так любив говорити про людей, за його виразом, «великого стилю» : сам Ніцше для мене владно асоціюється з чудовою формулою Бальзака: «талант - це деспотична сила смаку, і нічого більше!». Дійсно, чарівність афоризмів Ніцше, першою чергою - в деспотичній силі його смаку ...

* * *

[Розробка]

Отже, навіть облишивши наївний пошук бездоганно точної формули ніцшевського спадку, визнавши безглуздими спроби звести до єдиного «прокрустова» знаменника його творче розмаїття, чи варто нам зрекатися незнищівного бажання осягнути глибинні лейтмотиви ніцшевського Міфу, його наскрізну міфотему?

Тут неможна не згадати Я.Голосовкера з його роздумами у «Міфі мого життя»: «Є життя, що приховують в собі міф. їх сенс у духовному створюванні: в цьому створюванні втілюється і розкривається цей міф. Творіння такого життя суть лише фази, етапи самовтілення міфу. У такого життя є тема. Ця тема спочатку намічається тільки одним словом, виразом, фразою. Це слово або вираз - тільки ядро контексту, пляма на тлі. Потім тема розвивається (червоною ниткою). Кинутий натяк може перетворитися на явний сюжет. Так виникає міфотема. Вона виринає серед інших сюжетних тем. Іноді особливо розбірно виникає на зривах за життєвих колізій. То вона сковзає хвилиною серед хвиль, а ще частіше пливе під хвилиною, як автобіографічний підтекст, то вона викреслюється предметно. Вона стає заголовком, лозунгом... Нарешті міфотема стає метою й сенсом Вона набуває обличчя, вона матеріально живе як форма-творення. Вона тіло. Це зазвичай перший великий вершинний твір юності, апофеоз її фази - романтики. Отже, раз

ця міфотема є розкриттям міфу самого життя автора, самого духа автора і якість передбачення його долі, то такий виступає як первообраз міфу його життя (курсив наш - Л.М.). Далі міфотема перетерплює багатьох метаморфоз, змінюючи свої образи та наймення...

Так міфотема Леоніда Андрєєва є міф про мовчання хаоса-ночі...

Міфотема Фрідріха Ніцше є міф про жадання влади. Цей міф проходить чимало фаз-образів. Через негативний образ сократичної людини, що перевтілюється на християнина-раба, через образи Надлюдини - Антихриста - Заратустри-Діоніса-антимораліста - злобної людини - нового філософа втілюється цей міф. І три твори суть три фази цього міфу, три вершинні точки духу Ніцше: 1. «Народження трагедії з духу музики» 2. "Так казав Заратустра» 3. "Жадання влади». Все інше, що написав Ніцше, є прелюдії і коментарі - до і після. Міф єдиний.» [Я. Голосовкер. Засекречений секрет. «Водолей».1998; с. 112]

Дозволю собі розширити трактування Голосовкера та зануритися до того породжувального джерела ніцшевсько міфології, яке він сам захоплено визнав найвлучним розумінням його глибинної настанови, що визначала сам хід його мислення. Це розуміння було схоплено Г. Брандесом, котрий назвав цю настанову «шляхетним радикалізмом». Точність такого попадання викликала у Ніцше справжню ейфорію. Це був той самий нерв, який живив власною енергетикою всі міфообрази. І ризикну припустити, що екзистенційними витоками «шляхетного радикалізму» для Ніцше були «досвід дружби» (саме таку назву дала Лу Саломе спогадам про Ніцше) та «дух музики». Спробую розкрити, звідки випливає подібне переконання.

Ніцше стверджував, що в «усякого є свій духовний граніт фатуму». Парадоксально, але в долі Ніцше фатальним чином постійно повторювалася саме містерія дружби. Як якийсь загадковий і наполегливий лейтмотив ковзає вона над хвилями усіх його життєвих перипетій. Схоже, він сам здогадувався про якусь таємну неминучість: дружба буде для нього полем найнеймовірніших завоювань і найнестерпніших утрат. Якось, коли Ніцше висловив свою відразу до романів із їхньою одноманітною любовною інтригою, хтось запитав, яке ж інше почуття могло б захопити його? «Дружба, – жваво відповів Ніцше. – Вона дозволяє розв'язати ту ж кризу, що й любов, але тільки в набагато чистішій атмосфері. Спершу взаємний потяг, заснований на спільних переконаннях; відтак взаємне замилювання і славослів'я; потім, з одного боку, виникає недовіра, а з іншого – сумнів у перевазі свого друга і його ідей; можна бути упевненим, що розрив неминучий і що він принесе чимало страждань. Всі людські страждання властиві дружбі, у ній є навіть такі, що їм немає назви».

Всього цього він зазнав із Ріхардом Вагнером. Їхня дружба носила якийсь надлюдський характер: більшість людей просто не підозрює, що із дружною можна пов'язувати стільки сподівань, тому вони убезпечені від безодень розпачу, пов'язаного з їхнім крахом. «Таке прощання, коли люди розстаються тому, що порізному думають і почувають, мимоволі нас знову наче зближує, і ми з усієї сили вдаємося в ту стіну, яку спорудила між нами природа».

Коли через три роки після розриву з Вагнером містерія дружби знову розіграється з Лу, Ніцше зрозуміє, що втрачати друзів через надмірну подібність душ

не менш тяжко, аніж через їхню різницю. Вже в серпні 1882 року Лу напише Ре: «Розмовляти з Ніцше, як ти знаєш, дуже цікаво. Є особлива приналежність у тому, що ти зустрічаєш подібні ідеї, почуття і гадки. Ми розуміємо один одного цілком. Якимось він сказав мені зі здивуванням: «Я думаю, єдина різниця між нами – у віці. Ми живемо однаково і думаємо однаково». Тільки тому, що ми такі однакові, він так бурхливо реагує на відмінності між нами – або на те, що здається йому відмінністю. От чому він виглядає таким засмученим. Якщо дві людини такі різні, як ти і я, – вони задоволені вже тим, що знайшли точку дотику. Але коли вони такі однакові, як Ніцше і я, вони страждають від своїх відмінностей».

Ніцше хотілося вірити в те, що цього разу усе піде за іншим сценарієм: «Навколо мене зараз ранкова зоря, але не в друкарській формі! Я ніколи не вірив, що знайду друга мого останнього щастя і страждання. Тепер це стало можливо – як золотава змога на обрії всього мого майбутнього життя. Я розчулююсь, коли думаю про сміливу і багату на передчуття душу моєї коханої Лу».

У Люцерні, усього через кілька днів після першої зустрічі з Лу, Ніцше показував їй той будинок у Трібшені, де він познайомився з Вагнером, розповідаючи про незабутні дні веселого настрою Ріхарда і напади його величного гніву. Підійшовши до озера і показуючи Лу тополі, які своїми верхівками закривали фасад будинку, Ніцше став говорити упівголоса, намагаючись сховати від неї своє обличчя, потім раптово замовк, і Лу, що не зводила з нього очей, зауважила, що він плакав.

Що ж принесла усім трьом спроба втілити свою мрію, водночас таку неможливу і таку багату на можливості? Ставки були високі: на кону стояли найважливіші для кожного з них речі – Дружба й Істина. Після того, як надії на любов і матримоніальні плани з волі Лу були викинуті за борт їхнього трищоглового судна, над ним замайорів новий священний прапор – стяг Ідеальної Дружби. Вони повинні були довести самим собі, одне одному і світові, що така існує. Втім, у XX столітті Ніколай Бердяєв проникливо зауважить, що в основі будь-якої справжньої дружби лежить потужна еротична напруга.

Лу, котра ніколи свідомо не вдавалася ані до жіночих козирів, ані до будь-якої суто дамської зброї, любила повторювати за Титом Лівієм: «Приятельські зв'язки повинні бути безсмертними, неприязнь – смертними». Ніцше в листі до Мальвіди зі свого боку підтверджував: «На сьогодні ця дівчина пов'язана зі мною міцною дружбаю (такою міцною, яка тільки може бути на цій землі); давно у мене не було кращого завоювання...». Не менш експресивно він висловився й у листі до Петера Гаста: «Дорогий друже, для нас, безумовно, буде честю, якщо Ви не назвете наші стосунки романом. Ми з нею – пара друзів, і цю дівчину, так само як і цю довіру, я вважаю речами святими».

Як же розраховували вони перетворити настільки ексцентричну духовну конструкцію в повсякденну дійсність? Чи усвідомлювали, скільки провокацій для гри почуттями ховає в собі подібний задум? З упертим романтизмом вони сподівалися на те, що всі життєві непорозуміння задихаються «на висоті 6 тисяч футів над рівнем людини», де вони збиралися існувати.

Спробуємо зануритися ще глибше у таємницю спраги і туги людини за Надлюдською дружбаю. Якщо ми поставимося питанням, що найрадикальнішим чином відрізняє людей одного від іншого – відповідь полягатиме в тому, що не сту-

пінь обдарованості, не сила розуму, навіть не причетність до геніальності. Якщо взагалі можливо якось визначити ту смутну визначальну ознаку, що споріднює вибраних та дозволяє їм вирізнити "своїх" і «чужих», не дивлячись на всілякі «кути», непорозуміння, порою навіть ворожість, - то це саме спільність нуміозного досвіду.

Отже, Ніцше з Вагнером - близнюки за цією містичною співпричетністю нуміозного досвіду. Дріж, що пронизує нас від відчуття близькості до світової таємниці, укол від несподіваного доторку до неї десь у дитинстві знайомий кожному. Не ризикнемо тут розмірковувати про ті причини, під впливом яких це почуття переростає в одержимість, загрозливу й владну. Але саме ця внутрішня нуміозна лихоманка не дає своїм жертвам профанного мирського умиротворення. Не їх заслуга, що вони не можуть цілком присвятити своє життя земним радостям роду й цілком розчинитися у турботах матеріального ряду. їх лижуть язика полум'я, що виринаються з несвідомого. Одержимість нуміозним приречує на геніальність. Або на божевілля. Іноді на то й інше водночас (Ніцше, Гельдерлін...). В усякому разі, на позиттєве виштовхування з «раю» в «пекло» та зворотно.

Проте «одержимість нуміозним» сама по собі - ні в якому разі не гарант геніальності і не передвістя майбутньої величі або титанізму. Навпаки. Це виснажлива хвороба, проти якої психіка висуває (винаходить?) геніальність як ліки. Це поглинальна лава, що клетотить у душі - безформена магма енергії нуміозного, яку древні називали «Мана». Геніальність же є оформленням, пластичною ліпкою, знаходженням для шаленої безформеної енергії нуміозного слів, обрисів, ліній, барв, меж, ніби з пробуровленої у несвідомому свердловини виринається палючий пар, по ходу набуваючи доступні інтерсуб'єктивному сприйняттю форми. Завдяки цьому процесові тиск, нестримний натиск «Ману» на стінки психіки падає і носій цього нуміозного жару відчуває тимчасове полегшення. Якщо ж форму витіснення не знайдено, тиск несублімованої нуміозної енергії може спричинити вибух зсередини психіки. «Одержимість Ману» тягне за собою маніакальність, божевілля. Сильно виражене відчуття нуміозності буття, що не знаходить для себе адекватного вираження, стає нестерпним.

В цьому - трагедія Ніцше. Ніцше потрапив у абсолютну патову ситуацію: це людина, що не здатна втиснути свій внутрішній нуміозний жар в жодну з існуючих культурних форм. Все життя той, кого зсередини затоплює океан, шукає хоча б кувшин. «Бестія із жовтим сплутаним волоссям» сміється - вона не допоможе йому нічим. Хто знає, скільки таких, як Ніцше - отруєних зсередини тим перебродженням віном, що не знайшлося в природі для нього міхів? « Ніцше був слабак: він збожеволів» , - скаже Сальвадор Далі і закрутить вуса догори - в піку славнозвісним ніцшевським вусам. Він і був його пародією, Ніцше-наживоріт - загадка зворотної пропорції: коли дар форми явно превалює над нуміозною енергією.

Втім, Ніцше боровся до кінця. Так, зрозуміло, вихід був один. Якщо форма не здається, її знищують - або винаходять таку, що дотолі не існувала, з такими якостями, що, нарешті б, виявилися б адекватними змученому невиразимістю духові.

Він спробував зробити те, що не приходило у голову нікому - «записувати музику словами». Так в Ніцше дійшла до межі, як не дивно це прозвучить, фатальна проблема кожного справжнього філософа - німота. Адже діонісизм висловлює

себе безпосередньо тільки музикою; слово ж, особливо філософське (Логос), - найопосередкованіша з усіх форм людського самовираження.

Музика і надзвичайно гостре відчуття природи як сукупності граючих стихій, допомагали Ніцше з'єднати все буття в суму провідних мотивів-ідей та, покинувши пластичний світ буденності, увійти до діонісівського, надперсонального світу.

Недаремно непластичний, місячний і неясний германський геній висловив себе максимально саме в музиці і в філософії. Музика - це альтер-его німецького філософа. Це специфічно німецька риса філософування, хоч і проявилася вона не одразу. Кант ще не особливо жалував музику - вона заважала йому систематично розмірковувати, в кінцевому рахунку - взагалі філософувати. За часів Шопенгауера філософи натхненно пишуть про музику, сприймають світ як потоки музичних звучань, символіку світобудови. Життя Бетховена, Вагнера, Шопенгауера, Гельдерліна. Ніцше, Вейнінгера - все це у підсумку мов би одне життя, теми одного великого музичного твору, що містить в собі історію німецької душі.

* * *

[Реприза]

І все ж таки, всупереч згаданому Лу сумному галасу навколо імені великого самітника, оголосити ХХ століття повністю глухим до реальної цінності його ідей було б несправедливим. Так, багато сенсів його вчення залишилися лежати «до запитання», чатуючи на тих пілігримів духу, які здатні розкрити і розгадати їхній шифр, але, ризикну стверджувати, що ХХ століття в цілому (і особливо, в останній його третині), а тим більше наше ХХІ ст. виявилися дивно резонантними за своїми духовними вібраціями пошукам анахорета-парадоксалиста.

Я маю на увазі той факт, що на початку ХХ століття волею логіки свого філогенезу західна фаустівська душа внутрішньо дозріла для всебічного сприйняття глибинної ідеї Ніцше - виходу «по той бік» бінарного архетипу як такого (par excellence, послуговуючись улюбленим ніцшевським слівцем): принципу опозиції, контраверзи, антиномії, на якому вона відпочатково дорослішала й була вихована. Справді, що є найбільш характерною особливістю західного способу мислення навідміну від архаїки та Сходу? Аристотелева логіка «або-або», tertium non datur. Всі завоювання західного, фаустівського духу засновані на цій демаркації, межі, здатності-до-Вибору (й необхідності робити Вибір), одвічним кодом культури, про який талановито й переконливо писали багато мислителів, зокрема, М. Уваров в «Бінарному архетипі» і Г. Гачев в книзі «Осінь з Кантом». Дійсно, ця здатність до дистинкцій та демаркацій, розрізненню (як його розтлумачував Ж. Дерріда), «розбірливому збиранню» (тобто утвердженням «логосу», який саме так і перекладається) - велике завоювання західного духу і ключова його прикмета. Саме ця здатність і стане згодом головною особливістю, «візитною картою» західного способу думки. За влучним зауваженням К. Г. Юнга, «головний принцип, логос, постійно хоче вирватися з первісного тепла й темряви. Божественна допитливість жадає народитися, - і не уникає конфліктів, страждань, гріха».

Георгій Гачев основною категорією німецького духу називає «рОзрив», говорячи про «розколоте буття у німців» та «розсіяне буття у слов'ян» (тому ключовою

категорією-панацеєю, згідно з його версією, у німців виявляється трансцензус / перехід до Іншого / на інший бік, а у слов'ян - «збирання». «Тому трансцензус - перехід - і основна в германстві проблема, тому що виходить розкол космосу: як перейти з одного боку через щілину безодні, глибини Tiefe - на іншу?» (Г.Гачев «Осінь з кантом», с. 219).

І ось на зламі століть, в ситуації славнозвісного *fin de siècle* виникає нова ментальна ситуація, нова оптика бачення традиційних західних проблем в своїй глибині і радикальності підготована саме Ніцше. Він був тим, хто кинув виклик самому принципу антиномічності й бінаризму європейської культури, поставив під сумнів засилля бінарних опозицій на кшталт «зовнішнє-внутрішнє», «добро-зло», «дискретне-континуальне», «мислення-тіло» etc. Звідси виникає і повний перегляд Ніцше самої проблеми «істини» в філософії. «Припустивши, що Істина - жінка ... Як?» - хто тільки не цитував славнозвісні рядки з «По той бік добра і зла»! Вже набагато пізніше, йдучи слідом за Ніцше, Ж. Лакан провокативно сформулює в знаменитому 17 семінарі, що «істина - це бажання істерички». Однак до цього ще далеко і для того, щоб ХХ століття змогло так вільно й розкуто поводитися зі «свята святих» всієї модерної парадигми - гранд-нарративом про Істину - і знадобився весь а-догматичний геній Ніцше.

Однак треба віддавати собі звіт, що кожного разу, коли Ніцше відкидає чергових ідолів, він завжди ріже по живому свого власного колишнього сакралітету: так було в питанні «смерті бога», і в «казус Вагнер», і в деміфологізації влади Істини. Це все ті великі питання, до яких Ніцше вважав гідним підходити, згідно до його ж прекрасного парадоксу, «цинічно і з непорочністю».

Адже Ніцше, звичайно ж, за глибинним покликом душі - гарольд істини. *Fiat veritas, pereat mundus* – чи могло бути іншим світоспоглядання людини «героїчного ідеалу»? Адже за що ж і терпіти всі випробування, як не за істину? Цей камертон фаустівської душі, що ладна поставити на кін безсмертну душу і підписати власною кров'ю угоду з дияволом - всього лише за право «Хочу все знати!»: всі таємниці землі, Неба і пекла. І все це Ніцше радикалізує до межі! І ось слідом за безоглядною самовіддачею по відношенню до істини, на переконання Лу, у Ніцше настає період, коли у всій силі проявляється зростаюча потреба рішучого перегляду цих святинь, і ось лунають пронизливі слова - «*cogito, ergo sum*, але не *vivo, ergo cogito*. ... Подаруйте мені спочатку життя, а я вже створю вам з нього культуру!» («Про користь і шкоду історії для життя»)

Як це нагадує гетевські слова - «Біда в тому, що мислення ніколи не допомагає мисленню; треба бути від природи правильним, і тоді щасливі думки завжди виявляються перед нами, як вільні діти Бога і звертаються до нас: ми тут!..»

Характерно, що саме Гете, за словами Лу, Ніцше спочатку вважав власним «бажаним контрастом» - як ідеал «гармонійного всебічного розвитку на протилежності його героїчному ідеалу». Але пізніше, як підкреслює Саломе, Ніцше почав розуміти Гете зовсім інакше - не як «антипода своєї власної негармонійної натури, а як глибоко споріднений дух, який не був гармонійним по природі, але створив сам свою гармонійність, переробивши себе і принісши в жертву своє колишнє «я»»

Читаючи пасаж Гете, відразу ж згадуєш ніцшевські слова, так цікаво прокоментовані Міланом Кундерою в його «Творцях та павуках» - «"думка приходить

коли їй заманеться... ззовні, зверху або знизу, як їй призначено ходом подій або блискавичним осяянням". Вона приходить швидким кроком. Бо Ніцше любить "мислення зухвале й буйне, яке біжить presto, і насміхається над вченими мужами, що вважають мислення "заняттям неквапливим, спотикливим або чимось на зразок панщини, яка змушує їх неабияк попідніти, але аж ніяк не легкою, божественною справою, що схожа на танок, котрий бризкає радістю через край ". (М. Кундера. Нарушенные завещания. С-Пб, 2004 - С.151)

Характерно, що саме словосполучення «по той бік» буде використовувати в 1920 році Фрейд (всупереч його запевненням, що Ніцше майже не вплинув на його погляди) саме в роботі, де вперше з'являється знамените вчення про Todestrieb - «По той бік принципу задоволення» . Цікаво, що ця робота , крім усього іншого, долає бінарнізм в розумінні Ероса і Танатоса, властивий учням і колегам Фрейда (Фрейд говорить про злиття (fusion) цих первнів. Він доводить, що зазвичай потяги життя і смерті змішані або злиті в тій або іншій мірі, і навряд чи будь-якої з них може спостерігатися в «чистому вигляді») . Отже, мислити «по той бік» стає симптомом століття!

І зовсім не випадково парадигмальних змін в ХХ ст. зазнає й музика : «У музиці в перші десятиліття ХХ століття відбувається розрив з мажорно-мінорною ладовою системою. Саме Вагнер довів існуючу гармонійну систему до її кульмінації і кризи ... Дебюссі вже нехтує непорушними, як здавалося на той час, основами музики, немов би переступивши в інший світ звучань...» (Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. М. 1993 - с.279) Аналогічно Арнольд Шонберг, творець знаменитої дванадцатитонової музики, стверджував, що надихався тим, як в цій новій музиці жорстка бінарність мажору й мінору, що становила основу класичного музичного мислення, починаючи ще з попередників Баха, зникла - і висловив це своє відкриття, вигукнувши: «з двох статей виникла надстать! » (Веберн А. Лекции по музыке. Избранные письма. - М., Музыка, 1975. - С.52).

Так музика демонструє більш виразно й переконливо те, як ХХ століття прийняло від Ніцше естафету мислити, відчувати та діяти «по той бік» принципу «виключеного третього». Але ж це справжня метаноя і водночас можливість нового, ще нечуваного мелосу, що визначатимуть долю західної, фаустівської душі на нинішньому зламі тисячоліть...

¹ Safranski R. Nietzsche: A philosophical biography. - NY, London, 2003

² До нього можуть бути застосовані точні слова С.Л. Франка: «як визначає саме життя стародавній Геракліт ... життєва мудрість є побудованою на принципі збігу протилежностей (coincidentia oppositorum), єдності різнорідних і протидіючих потенцій буття » .

³ «Нуминозне» (від лат. Numen - воля, веління, божество) - термін, запропонований німецькими романтиками для позначення складного, суперечливого почуття зачарування та тремтливого страху перед жахливою, загрозливою та прекрасною й захопливою таємницею Буття.

ЛЬВІВ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Музика, як і все мистецтво та література XIX століття, розвивалося під впливом романтизму. Його найвизначніші представники – західноєвропейські композитори – Р.Шуман, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Р. Вагнер, Дж. Верді, Г.Берліоз – підняли музичну культуру на якісно новий і високий професійний рівень. Саме у XIX столітті формуються національні музичні школи, котрі впливають в європейську мистецьку традицію, доповнюють і збагачують її.

Українська музика XIX століття є невід’ємною частиною загальноєвропейського мистецького простору. Звичайно, що історичні реалії вносили особливоти до музичних мотивів, але, так само як і в світовій музиці, в українській розвивалися оперні, симфонічні, інструментальні жанри. Ґрунтуючись на давніх народних традиціях, українська музика представлена іменами композиторів М.Лисенка, С.Гулака-Артемовського, О.Нижанківського, А.Вахнянина, М.Вербицького та багатьох інших.

Знаковою подією не тільки мистецького, але і суспільного життя Галичини і цілої України стало утворення у 1838 році Галицького Музичного Товариства (ГМТ) у Львові. Оскільки Галичина була поліетнічною, полікультурною, поліконфесійною провінцією Австрійської імперії, то провідна роль у діяльності ГМТ належить відображенню взаємодії різних культур. Також Товариство розгорнуло активну мистецько-просвітницьку роботу. Звичайно, що заснування Галицького Музичного Товариства стало результатом давніших музичних пошуків, воно їх систематизувало і розширило. З історії дізнаємося, що ще у 1796 році композитор і диригент Юзеф Ельснер, майбутній вчитель Фредеріка Шопена, створив у Львові музичну академію. А в 1826 році син В.А.Моцарта Франц Ксавер заснував тут Товариство святої Цецилії, при якому діяв Інститут співу і великий хор. Саме ці два музичні осередки стали прообразом Галицького Музичного Товариства – знакової музичної організації Королівства Галичини і Лодомерії монархії Габсбургів. Свою мету ГМТ окреслило дуже чітко – це розвиток музичного життя краю і навчально-просвітницька робота. Тому одразу через рік після набуття офіційного статусу в 1839 році воно засновує у Львові Музичну школу, а в 1853 році – консерваторію. Цісар Франц Йосип I під час відвідин Львова подарував 2000 золотих ринських на розвиток Товариства і консерваторії. Тоді вдалося придбати новий будинок для консерваторії та інструменти.

У різні роки Галицьке Музичне Товариство очолювали представники багатьох народів – Йоганн Рукгабер, Кароль Мікулі, Рудольф Шварц, Мечислав Солтис. Тому концертна діяльність Товариства наповнена творами провідних європейських композиторів – Й.С.Баха, Л. Ван Бетховена, Г.Фр. Генделя, Р.Шумана, Р.Вагнера, Ф.Ліста.

Будучи найпотужнішою музичною інституцією краю, Галицьке Музичне Товариство співпрацювало з хоровим товариством Боян, яке заснував Анатоль Вахнянин. Його мета полягала, насамперед, у плеканні національного співу. Боян виконував твори українських композиторів О.Нижанківського, М.Вербицького, А.Вахнянина, а також широко використовував народні музичні традиції. Тому творча співпраця ГМТ і товариства Боян мала добрі плоди – це взаємне творче збагачення та залучення української музики до західноєвропейського музичного життя. У кінці XIX – на початку XX століття спільні концерти відбувалися в усіх містах галицької провінції, засновано місцеві музичні осередки, хори, школи у Коломиї, Рогатині, Дрогобичі, Стрию, Станіславі, Перемишлі та ін.. Найважливіше, що таким чином було підтверджено існування професійної української музики і утверджено її місце в європейському культурному просторі.

Галицьке Музичне Товариство і товариство Боян відіграли важливу соціокультурну роль не лише у розвитку музичного мистецтва, але й загалом у формуванні тогочасного суспільства. Вони сприяли становленню національної ідентичності бездержавних народів, піднесенню їх культурно-освітнього рівня, збереженню історичної пам'яті, народних традицій та безцінних артефактів. Ці товариства стали фундаментом, на якому згодом постали консерваторія, філармонія, оперний театр, різні оркестри та ансамблі, хори, музичні школи тощо, без яких був би немислимий і неможливий сучасний музичний розвиток України.

Література

1. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. Київ, 1960. 189 с.
2. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX століття. Чернівці, 2007. 424с.
3. Кобрин Н. З історії музичних товариств Галичини // Матеріали II Всеукр. наук.-практ. конференції викладачів середніх спеціальних музичних закладів. Харків, 2007. С.20-26.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2-х т. Львів, 1999. Т. 1. 496 с.
5. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: у 2-х т. Львів, 2003. Т.1. 288 с.
7. Мистецтво України: Біографічний довідник. 2-ге вид. Київ, 1997. С.416 – 427.
8. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століть на прикладі Галицького Музичного Товариства [Текст]: монографія / Тереса Мазепа. – Львів, 2017. 472 с.
9. Ханік Л. Історія хорового товариства «Боян». Львів, 1999. 123 с.
10. Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Lwow, 1872.

ДАХНІЙ Андрій

*кандидат філософських наук, доцент кафедри історії філософії
Львівського національного університету імені Івана Франка*

ФІЛОСОФІЯ ПОСТІДЕАЛІСТИЧНОГО ХІХ СТОРІЧЧЯ ТА ФАКТОР МУЗИКИ: РОМАНТИЗМ, К'ЄРКЕГОР, ВІДЕНЬ

Світова філософська думка вже біля самих своїх витоків (себто в епоху, яка багатьма дослідниками по праву називається «осьовим часом» світової історії – у першому тисячолітті до Різдва Христового) тісно перепліталася із осмисленням музики як потужного засобу в сенсі духовного саморозвитку і самовдосконалення людини.

Принаймні, скажімо, такі різні мислителі, як китаєць Конфуцій та еллін Піфагор, виходили з того, що без освоєння музики годі мріяти про повноцінне духовне визрівання і «гармонізацію» внутрішнього життя людини, – байдуже, чи йдеться про музику як засіб у належний спосіб засвоїти соціальний регламент (гармонія соціального життя, мистецтво співжиття з іншими), як мається справа у випадку першому, «китайському», чи ж як про знаряддя досягнути уможливлених істини, як свідчить випадок другий, давньогрецький (гармонія математична, гармонія чисел). Іншими словами, музика інспірує людину до досягнення філософії – чи то конфуціанської, чи то піфагорейської. Згідно з такою логікою, вміння насолоджуватися гармонією звуків є неодмінною умовою духовного становлення людини як такої.

Втім, і в часи, значно до нас ближчі і хронологічно, і ментально, музика сприймалася як вагомий індикатор і чинник духовного розвитку індивіда. Особливої ж інтенсивності таке усвідомлення набуло в Європі в добу романтизму. Як відомо, з кінця вісімнадцятого й до першої половини ХІХ сторіччя романтизм охоплював напрочуд різні сфери духовного життя Європи, в тому числі філософію, літературу й музику. У ті часи здійснювалась вельми плідна співпраця поетів і музикантів, причому часто-густо позначалася вона спиранням на серйозний філософський фундамент (варто, бодай побіжно, згадати симптоматичну назву, так би мовити, поетично-музикального твору письменника і філософа Новаліса – «Гімни до ночі»).

Причому важливою ставала не лише музикальність поезії і навіть прози, в чому виражався сам дух культури романтизму. Музикальність романтичної літератури призводила й до того, що твори поетів-романтиків активно покладалися на музику (згадаймо «Дивлюсь я на небо...» – поезію Михайла Петренка, яка набула вельми органічного музичного оформлення і стала чудовою піснею, зокрема, свідченням глибокої самотності творчого індивіда у філістерському середовищі; можна згадати й німецькомовну ілюстрацію – таким прикладом може слугувати «Вільшаний король» (в оригіналі: Erlkönig) – слова Й.-В. Гьоте були покладені на музику композитором-романтиком Ф. Шубертом; причому обидва випадки, і український, і німецький, пронизані трагічно-песимістичним умонастроєм). Саме в річищі романтичної духовної культури – з її гаслом «je poetischer, desto wahrer» (що поетич-

ніше, то істинніше) – визріло усвідомлення глибинної спорідненості не лише філософії і літератури, але й філософії і музичного мистецтва. Тим самим романтизм плекав ту форму міждисциплінарності, яка уможливлювала дедалі глибше проникнення у справу розгадування таємниці людини, причому музичні засоби дуже тонко передавали ту делікатну чуттєву матерію, яка не під силу філософії та літературі (сучасний чесько-французький письменник Мілан Кундера в «Нестерпній легкості буття» стверджував, що ми по-справжньому спроможні розчулюватися лише під впливом музики – це мистецтво, яке найбільше наближається до діонісійної краси, творить у реципієнта настрій сп'яніння [див.: Кундера 2007: с.111]). А крім того, така міждисциплінарність виводила у підсумку до поняття *Gesamtkunstwerk* (сукупний художній твір), який являв собою Вагнерову візію майбутнього мистецтва (принагідно варто відзначити, що основними інспіраторами класичного філолога Ніцше у його повороті до філософії виявився не лише філософ А. Шопенгауер, але й композитор Р. Вагнер, і в цьому сенсі XIX сторіччя виглядає поворотним у плані взаємодії філософії та музики).

І все ж особливою мірою взаємодія філософії і музики в добу романтизму, та й у XIX сторіччі загалом, проявлялася у творчості данського мислителя Сьорена К'єркегора. Коли останній, характеризуючи естетичну стадію людського існування як стадію чуттєвості, фокусує увагу, серед іншого, на музично-еротичному елементі, то тим самим підкреслюється, наскільки вагомим є музичне начало у справі виявлення мінливості і рафінованості естетичного виміру людського буття.

Ба більше: значна частина К'єркегорових «естетиків» є персонажами саме музичних творів, зокрема, лібрето чи не найзнаменитіших опер В.-А. Моцарта – Лепорелло з «Дон Жуана», Папагено з «Чарівної флейти», Керубіно з «Весілля Фігаро» (в останньому випадку йдеться, зокрема, про хаотичність і невизначеність чуттєвого потягу, які добре виявляються саме у випадку із згаданим пажем графа Альмавіви). Отже, саме стихія музики чи не найадекватніше передає ті різні аспекти чуттєвості, які характеризують першу усвідомлену людиною стадію власного існування – естетичну. Без матеріалу музики (як, втім, і літератури) виявити цю своєрідність було б попросту неможливо.

Окремо варто виділити ще один фактор, який актуалізується у зв'язку з по статтю Моцарта. Цього разу йдеться вже про фактор локусу – а саме про місто, в якому австрієць написав усі свої основні твори. Саме Відень, якщо зважити на його духовну культуру кінця XVIII – початку XX сторіччя, постає переважно саме як місто «музикантів і філософів» (одна з європейських столиць музики і філософії), відтак – значною мірою як «репрезентативний» локус взаємодії філософії та музики (цікаво, що і ключові представники «Віденського класицизму» у музиці – Й. Гайдн, В.-А. Моцарт і Л. ван Бетовен, і провідні репрезентанти «Віденського гуртка» – М. Шлік і Р. Карнап – походили не з Відня (а, відповідно – з Рорау, Зальцбурга і Бонна, а також з Берліна і Ронсдорфа), проте саме у Відні остаточно сформувалися в кожній із названих царин.

До речі, саме у Відні не-віденець, але зараховуваний до Віденського гуртка Рудольф Карнап, намагаючись пояснити слухність ніцшівської критики метафізики і його наполягання на тому, що по-справжньому вираження відчуття життя здійснюється не метафізикою, а мистецтвом чи, скажімо, літературою – апелює

саме до «віденців» Моцарта і Бетовена (як уже відзначалося, – не-віденців за фактом народження, але зараховуваних до «Віденського класицизму»). Моцартова музика відображає для нього те відчуття життя, яке метафізики прагнуть виразити в моністичній системі, а Бетовенові твори передають те, що метафізики намагаються виразити у своїх дуалістичних системах) До речі, в підсумку Карнап називає метафізиків «музикантами без музичних здібностей» [Дахній 2015: с.79].

Таким чином, маємо справу з химерною взаємодією – уже через фактор локусу (у нашому випадку міста Відня) – музики і філософії не лише в епоху романтизму, але й пізніше – на початку XX сторіччя, а саме крізь призму антиметафізичної діяльності Віденського гуртка неопозитивістів (у дужках зазначимо і присутність музично-філософського дискурсу у таких постатях духовної культури XX ст., як композитор А. Шьонберг та його філософський апологет Т. Адорно).

Література

1. Дахній А. Нариси історії західної філософії XIX-XX ст. : навч. посібник. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. 488 с.
2. Кундера М. Невыносимая легкость бытия: роман. СПб.: Азбука-классика, 2007. 382 с.

ДЕРЖКО Ігор

*доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри філософії та економіки
Львівського національного університету імені Данила Галицького*

ЯКБИ НІЦШЕ НЕ БУЛО, ЙОГО Б МАЛИ ПРИДУМАТИ

Згідно з уявленнями деяких представників сучасної аналітичної філософії, Фрідріха Ніцше важко назвати філософом. Швидше всього, радикальний культуролог, претензійний естет, можливо, філолог, що відповідало його освіті та викладацькій діяльності на посаді професора, завідувача кафедри грецької мови та літератури Базельського університету. Але і на цій посаді 25-літній науковець не відчуває себе комфортно, попри матеріальну забезпеченість та особисту інтелектуальну незалежність, у нього інші бачення своєї самореалізації.

Наукові здобутки заповзятого науковця, а, з часом, відомого вченого та філософа, складно назвати системою. Доречі, сам Фрідріх категорично виступав супроти системних рамок, вимог та понятійних обмежень. Він, як і його вчитель-попередник Шопенгауер, був відвертим антигегеліанцем. Проте, духовний доробок самобутнього мислителя масштабами та глибиною впливу на мислення людей різних фахів та життєвих зацікавлень нагадував якусь, раніше не знану систему уявлень, представлень та переконань, що, як невиситний вир, поглинав чим раз, тим більше, прихильників та симпатиків.

І до Ніцше яскраві філософи захоплювали великі групи зацікавлених. Але, як правило, раціональні принципи та нововведення певного філософа гуртували і відповідну публіку – раціонально регламентно мислячу. Гегель збирав великі аудиторії, а Шопенгауер страждав від пустих. Пройшов час, гегелівська система частково вичерпала себе, і по новому спалахнув ірраціоналізм Шопенгауера, заповнюючи зали слухачами – прихильниками цього методу філософування.

Ніцше вразив дещо іншим. Коло його симпатиків строкате та неочікуване. Прихильники логічного пізнання співіснують з відвертими містиками. Письменники, поети, художники пробують раціоналізувати власні митецькі системи. Представники точних наук шукають опертя для свого творчого методу в художній інтуїції. Загалом, філософію студіюють в аристократичних салонах, а не тільки в академічних аудиторіях. Художні виставки, театральні прем'єри доповнюються спробами осягнути ті чи інші геніальні думки нового світила в царині філософії – загадкового, непрогнозованого, негасимо привабливого Фрідріха Ніцше.

Особливо популярним стає мислитель після смерті у 1900 р. Майже водночас перекладаються його найпопулярніші твори українською, російською та польською мовами. Перше повне зібрання праць друкується в Росії. Кілька письменників світового рівня стають носіями та трансляторами ідей філософії Ніцше.

В США захоплюються творчістю Джека Лондона. Письменник стає своєрідним зовнішнім матеріалізатором думок філософа, експліцитним виразником ідеї надлюдини. Його герої долають найскрутніші природні труднощі далекої Півночі, мороз, голод, полярна ніч не стають перепонами, а навпаки, спонука-

ють підкорювати нові території, як зовнішнього ландшафту, так і глибокі закутки власної душі. Біла тиша з виснажливого психологічного фактору перетворюється в енергетично новий чинник невпинного агресивного наступу на все, що заважає, та оволодіння ним. Такі ж духовні сценарії переживають герої новел в спекотних тропіках та персонажі у сфері політики та підприємництва. Мартін Іден завойовує світ як особистість, що створила сама себе, зуміла вирватися з стану недолюдини у статус надлюдини. Морські вовки, пірати брати Ларсени зуміли власним прикладом перетворити нікчемного клерка банальної офісної контори у майже надлюдину, здатну підпорядковувати собі інших. Подібно ведуть себе спортсмени – боксери на рингу, так і собаки-вовки на рингу природнього добору у боротьбі за виживання.

Норвежець Кнут Гамсун обирає інший шлях утвердження надлюдини. Його герої настільки сильні, як нащадки вікінгів, що не потребують зовнішньої самореалізації. Бійки, поєдинки, конкуренція – це занадто проста соціалізація для білявої бестії. Основним програмним завданням її становлення є подолання внутрішніх підсвідомих протиріч та сокровених волінь і жадань. Гамсун виплекав новий тип персонажу, який майже не зреалізовує власну фізичну силу, його цікавить глибинне, рефлексивне самоутвердження та моральне долаття ворогів, конкурентів у царині протистоянь свідомої і несвідомої складової людської психіки.

Максим Горький стає третім ніцшеанцем, що заволодіває читачами далеко за межами Росії. Його герої переступають найскладніші перепони, що постають перед людиною – соціально-ієрархічні. Класова, станова, майнова та суспільно-політична розрізненість вимагає більше зусиль для самоствердження, ніж морози півночі та безодня невідрефлектованої психіки. Горький пропонує власну анархонігілістичну форму асоціалізації визволення особистості, яку ув'язнює класово-рольовий суспільний стан. За допомогою асоціалізації та розриву патологічних суспільних зв'язків людина поза суспільною ієрархією набуде індивідуальної особистості. З нівельованого мурашника треба плекати волю та вийти у незнаний раніше вимір свободи без моралі.

Ці три письменники стають і найбільш оплачуваними. Їх гонорари дозволяють жити розкішним побутом та займатися благодійністю.

Кнут Гамсун ще до часів першої революції здобуває п'ятитомне видання та визнання в Росії. Джека Лондона люблять всі радикали. Найповніше 14-томне зібрання друкується в Радянському Союзі. Володимир Ленін, тяжкохворий, любив слухати новели циклу «Жага до життя» Джека Лондона. Максим Горький так і не спромігся отримати посмертного повного академічного зібрання творів з огляду на відверто ніцшеанську публіцистику, епістолярну спадщину та поклоніння ідеї надлюдини у власній концепції богобудівництва та богошукацтва. На столі робочого кабінету так званого засновника соцреалізму красувався портрет його любимого філософа – Фрідріха Ніцше.

Можна згадати ще двох інтелектуалів – італійця Габріеля д'Анунціо та російця Леоніда Андрєєва. Перший – художньо зафіксував початки практики самореалізації надлюдини серед італійської знаті в романі «Невинний». Другий, аналізуючи появу християнства, особливу увагу приділив тим, хто в запереченні, а то й у відвертих аморальних вчинках, утверджував ідею нової моральності. За-

галом, д'Анунціо власним життям перевіряв свою концепцію – виховував молодого Муссоліні, на межі Італії та Хорватії організував політичний переворот та проголосив короткотривалу кишенькову фашистську республіку. Отож, Ніцше.

Чим зумовлена його популярність на початку XX століття та час від часу спалахуюча до його особи інтелектуальна зацікавленість представників всіх філософських шкіл та напрямів?

На якому інтелектуальному водорозділі опинився цей філософ, що понині тримає в напрузі інтелект значної частини людства та спонукає до появи радикальних світоглядних систем?

Недарма класифікатори наукової та філософської думки кваліфікують концепцію Ніцше як своєрідне віровчення, яке пригортає тих, хто вірою та інтуїцією прагне потіснити збанкрутілий науковий світогляд. Проаналізувати першовитоки думок та інтелектуальних заяв Фрідріха Ніцше можливо за умови детального розгляду кризи класичних уявлень про світобудову та дух і аналізу невдалих спроб зберегти традиційні уявлення шляхом реанімації науково-філософських систем епохи Просвітництва та німецького ідеалізму.

В 1865 р. публікується дві знакові роботи – англійця Дж. Стерлінга «Секрет Гегеля» та німця О. Лібмана «Кант та епігони». Перший пробує активізувати об'єктивний гегелівський ідеалізм, започинаючи неогегеліанство, другий – закликає всіх повернутися до Канта та засновує першу хвилю неокантіанства.

Ф. Ланге в роботі «Історія матеріалізму» на засадах неомеханіцизму пробував позбутися неприємних та болючих запитань у сучасному природознавстві та психології. Зовнішньому світу повертався статус єдино об'єктивної реальності, роль людини продовжувала трактуватися як зовнішній спостерігаючий суб'єкт, що прагне від Світу отримати максимум подразнень та вражень.

Друге начало термодинаміки, як остання віха класичної фізичної картини світу, проголошує ідею «теплової смерті» всього Всесвіту. Її спростовує фізик Больцман концепцією флуктуацій та спонтанних згущень і структуралізацій на тлі лінійних ізотропних процесів. Ентропію вдається приборкати та зберегти Всесвіт від її невситного пожирання рівноважними процесами та вирівнювальним Хаосом. Мислителі повертаються до забутої ідеї самопороджуваної спонтанності та локальної гармонізації хаотичних явищ. Ми можемо згадати, як з цією проблемою боровся Епікур, надаючи елементарним часткам, атомам здатність самостійно, ззовні неспричинено відхилятися від лінійних траєкторій. Енкамен – це принцип, який забезпечує можливість вільно діяти на засадах Свободи і людині, яка прагне вийти за межі причинно-наслідкового детермінізму та самостійно формувати власні життєві лінії.

Неогегеліанці та неокантіанці першої хвилі не зуміли пролонгувати класичні закономірності у кричущу фактами нову некласичну реальність. Ще задовго до подібних наукових трактувань виникає ще одна спроба обмежити всеосяжність лінійних закономірностей класичної механіки, переведених у сферу знаково-символічної духовно-культурної дійсності, основою якої є ідеальні поняття. Це – нігілізм. З його позицій апофетично, методом заперечень, а не утверджень, можна протистояти законсервованому, гальмуючому традиціоналізму та класичній формі раціональності.

Нігілізм як заперечення загально прийнятих норм, схем та стандартів, проголосив як метод, Ф. Якобі – німецький філософ та есеїст. Він пробував показати обмеженість та неієздатність раціоналізму як системи знання, побудованого на закономірностях Розсуду, а не законах Розуму. Нігілізм набув особливої популярності в російському різночинному середовищі, і в чомусь став тотожним так званій російській інтелігенції другої половини ХІХ ст. Для неї характерна фрагментарна освіченість та прагнення радикально змінювати дійсність без поглибленого її вивчення. Волюнтаризм бере верх над інтелектуалізмом, бажання змінювати політичні системи набуває ідеї фікс та легко заперечує будь-які моральні норми. Російська інтелігенція – це не клас західних інтелектуалів, це виключно російська суспільна верства, яка немає аналогії в Європі. Для багатьох дослідників інтелігенти – це нігілісти – недовчені студенти, поверхово ерудовані люди без визначених професій. Вони – майбутні професійні революціонери.

Нігілістів добре описав Іван Тургенєв. Андрій Колосов – один з персонажів цієї категорії нових людей, як назве їх з часом Микола Чернишевський. Колосов яскраво демонструє нехтування елементарними етичними нормами спілкування та моральними зобов'язаннями, вважаючи їх своєрідним гальмом на шляху персонального самоутвердження. Повістю «Андрій Колосов» захоплювався гімназист Ульянов. В зрілому віці писав Н. Крупській, що на основі характеру головного героя сформував у собі здатність переступати через неефективне спілкування, непродуктивні знайомства, нецікавих людей як через відпрацьований матеріал заради подальшого персонального вдосконалення.

Ніцше розглядав нігілізм як радикальну ефективну систему знищення всіх традиційних цінностей. Людина повинна залишитися наодинці зі світом, позбавленим сенсу, не маючи жодних ілюзій, не сподіваючись на жодну надію. Ніцше вважає, що західна європейська культура вичерпала себе у сфері релігії, мистецтва та науки. Вони стали своєрідними божками, ідолами, що прагнуть зберегти статус кво існуючих політичних порядків.

Середина ХІХ століття стала історичним рубежем розвитку Європи, яка після буржуазно-демократичних революцій 1848 року почала розбудовувати ліберально-демократичні інституції. Поява раніше не знаного суспільного агента – виборця вимагала науково-практичної кваліфікації та визначення цього явища. З царини філософії виокремлюється нова дисципліна – соціологія, яка розглядає суспільство в цілому через призму взаємодії різних соціальних груп та класів. Характерним є те, що людська особа, набуваючи визначеного соціального місця, втрачає персонально-індивідуальні якості. Вона стає не більше, як питомий виразник тих чи інших групових параметрів. Як бачимо, поглиблене на засадах науки трактування суспільного цілого, обертається незатребуваністю індивідуальних характеристик людини як особистості.

Соціологія, а в її форматі, і майбутня політологія, дають практичні рекомендації ідеологічній інтервенції на суспільство через диференційовані впливи на окремі суспільні групи. Прогрес науки в цілому обертається нехтуванням суб'єктних якостей людської персони. Нігілізм Ніцше стає формою протесту супроти такої теорії і практики нівелювання індивідуальними якостями людини.

Значно пізніше Мартін Хайдеггер скаже, що Ніцше, маніфестативно заперечуючи релігію та культуру, виступив фактично супроти наївних уявлень людства про себе. Спроба вирвати людину з цілісного буття та перетворити її єство в один із сегментів існуючого соціуму, трансформувалися у неухильну лінію спрощення та десуб'єктивізації нашої індивідуальності.

Ніцше інтуїтивно відчував, що зберегти сутнісне ядро людської особи допоможе уявлення про людину як тотальність, рівновелику природі в цілому. Тому людина може бути виразником усіх потенцій буття, невичерпних в часі та просторі, а не тільки власних, обмежених органічним тілом та соціально-обмеженою роллю.

Смерть Бога – це смерть вірувань людини XIX століття у необмеженість прогресу, заданого інтелектуальними рамками епохи Просвітництва. Заперечення існуючих стандартів на рівні побуту подеколи приховувало тотальне заперечення на рівні першооснов буття. Невелика група інтелектуалів зуміла побачити у фронтальному протесті філософа здорове раціональне ядро – пошук нових засад відродження людства, яке самознищується власним самовідчуженням від своєї сутності. Не всі мали духовну витримку та пізнавальну силу пройти шлях від негативної апофатичної фази до позитивної, катафатичної.

Як бачимо, нігілізм стає ще однією із форм вірувань, які потребували перехідні епохи. Епоха Ніцше волила за нігілізмом, щоб поставити інтелектуальний діагноз недієздатності суспільним утопіям та вульгарно-механічним тлумаченням природи.

Томас Манн в романі «Доктор Фаустус» відобразив пошуки європейських інтелектуалів універсальних систем, що повинні створити суспільство благополуччя та нові виробничі технології, що осідлають природу в цілому. Претензійні заяви нашого розсуду охопити буття в цілому обертаються крахом, бо Абсолютний Розум недосяжний як пересічній людині, так і законодавчим претензіям вченого-науковця. Головний герой Адріан Леверкюн повторює біографію Ніцше з усіма тріумфами до трагічного кінця включно, будучи композитором, а не філософом. Сферою його художньо-аналітичного пошуку є царина музики, творення нових форм та нової музичної реальності.

Знайомство молодого Фрідріха з уже зрілим Ріхардом Вагнером стало доле-носним для обох. Ніцше був переповнений ідеями творення нового Відродження, яке має врятувати європейську культуру від занепаду. Діонісійське начало античної епохи повинно відродити життєву силу західного світу, який перебуває в полоні аполонівського начала, яке його позбавляє чуттєвої сенсотворчості, та надмірно раціонально вихолощує енергію творення нових світів. Вагнеру було достатньо ініціативи схвалення молодим мислителем. Фрідріх вимагав подальшого розвитку. Для Ніцше музика – це найсокровенніше ядро творчої сутності людського Я та стихійної волі до життя великого Всесвіту. Шопенгауєрівський світ як воля, доповнений вагнерівською глобальною гармонією, мав вдруге відродити Європу, повернути її до первинних засад неподільної стихії почуття та розуму, інтуїтивного та логічного, художнього та наукового, які ще не розділилися на самостійні. Нова інтеграція, нове єднання, вимагає органічної цілісності раціональних, чуттєвих смислообразів, які зрівнюються у статусі з раціональними поняттями.

Тільки після такого нового, повернутого в органічну цілісність єства, раціональне віднайде здатність схоплювати світ у понятійну сітку власних категорій. Ідея поліфонічності та додекафонії вперше яскраво позиціонується в романах Федора Достоевського та музиці нововіденської групи – Шомберга, Веберна, Берга. Герої Достоевського не просто взаємодоповнюють один одного, а стають нарівні з позицією автора. Їх висновки, досягнуті дискусією, позбавлені ієрархічної градації. Відсутні переможці та переможені. Діалог невпинний, як і нестримна жага до самовдосконалення та розвитку окремої персони.

Певна, конкретна соціальна роль, фах, статус не обмежують людину, а, навпаки, штовхають до постійного прагнення вийти за рамки.

Музика нововіденців, в руслі якої активно працює герой Томаса Мана, відновлює принцип дванадцятизвучності так званого добахівського клавіру, де немає ведучої мелодії та акомпонементу. Старовіденська гармонія, побудована за принципом діатонічності, чітко визначає роль соліста та хору як домінуючого та рецесивного начала. Ця гармонія протистойть хаосу, але самореалізується на репресивних началах, протиставленні мажор-мінор. Нововіденці пропонують гармонію, де урівнюють всі голоси, забезпечують їм престижний статус.

Така демократизація в музичних формах ще раз підкреслює необхідність соціально-рольової демократизації. Додекафонія, як і поліфонія, виводять людську сутність поза межі її соціальної статусності. Людина – це самодетермінована духовна реальність. Вона зобов'язана пройти процес соціалізації, але не зобов'язана бути ув'язненою строго регламентним соціумом.

Маннівський герой продав себе дияволу, щоб самостійно творити нові реальності та дивувати всіх власним генієм. З часом, як і герой Достоевського, усвідомлює, що творить не від імені Бога, чи Буття в цілому, а від імені Люцифера (обмежено трансформованої, чужим світлом освітленої данності).

Чи продав себе Ніцше?
Та заради яких завдань?
Чи можливо гордині?

Існує велика підбірка досліджень, які подають Ніцше як Герострату людської думки. Не менше робіт, які утверджують його як універсального мислителя, що зумів витримати непомірні духовні випробування та інтелектуально встояти в переддень найглобальніших перемін в історії людства. Жадоба істини, жага пізнання настільки виснажили його, що він заплатив найвищу ціну за знайдене – власний інтелект.

Інтелект Фрідріха Ніцше немов би налаштований на пошук динамічних станів та перемінних структур у зовні, здавалося б, врівноваженому світі. Йому був чужим життєствердний Аполон, як системоорганізуючий принцип. Його вабив життєконтрасний та п'яний Діоніс. Він допомагав Ніцше у сталих формах знаходити вибухонебезпечні пласти, на них опиртися, будуючи власні конструкти, з прагненням перебудовувати їх в майбутньому.

Неоднозначне трактування Добра теж має свою основу. Ніцше вважає, що воно недієздатне, якщо опирається на силу суспільних норм. Традиції, на його думку, не розвиваються, не продовжуються самотужки. Вони залежні від реф-

лексивної діяльності людини. При згасанні рефлексії традиції вироджуються, хоча нагадують самостійні системи з власними законами самовідтворення. Це самовідтворення або самознищення повністю залежить від людини. Повернути Буттю достойність – завдання надлюдини, нової людини. Нинішня людина не налаштована на самовідтворення, тому є творцем недостойного буття.

Мартін Хайдеггер назве таку химерну реальність, створену натовпом, інфляційним буттям.

Покладаючись на думку, як найдостойніший інструмент людського розуму, Ніцше наголошував на його обмежувачій силі. Так як існують заборони на певні предметні дії, з огляду на закони збереження енергії, то й існують заборони на певні процедури мислення. Здатністю до самообмеження ми не послаблюємо пізнавальний процес, а робимо його більш об'єктивним, чітко визначаючи зону трансцендентного, непізнаного. До таких реалій належать найвсеосяжніша категорія – Бог, яка логічно не спростовується та не доводиться. У такому ж статусі перебувають основні постулати математики та фізики. Утверджувати їхню імперативність дає нам змогу чуттєва складова пізнання.

Статика наших переконань зберігається на динамічному гребені фонтануючого буття. Блискавка Геракліта – це єдино можливий засіб зупинити, зафіксувати в горнилі хаосу історичну мить викристалізовування сталих форм.

Тому й до християнства у Ніцше таке складне ставлення. Перші патристи стверджували, скільки б разів у Вифлиємі б не народжувався Христос, якщо він щоденно не буде відроджуватися у нашому серці, ніколи не набере загальнозначимості, визнаної сутності.

Райнер Марія Рільке у «Часослові» стверджував, що смертний суд відбувається щодня, а не в кінці історії людства. Час лінійний. Повернення в минуле немає. Тому необхідно цінувати кожен прожитий день. Цю особливість часу, як християнське надбання, гостро відчував Ніцше. Він вимогливо наполягав реалізовувати себе сьогодні та повсякчас через потік невгамовної волі до влади, яка зруйнує хворобливий синдром очікування щастя в майбутньому.

Хто не рятує свою душу щоденно, не буде спасенним в майбутньому.

Майбутнє – це сьогодні надлюдини.

Надлюдина Ніцше – це своєрідне розуміння сутності ідеалу, якого має досягти будь-яка пересічна особа. Людьми не народжуються. Народжуються кандидатами. Ще в епоху Відродження Данте здивував своїм твердженням – душа, наповнена чеснотами, гідністю та гордістю, не успадковується, якими б шляхетними не були б батьки. Людина повинна пройти складний етап духовного народження, що є неперервним самовдосконаленням, самозростанням, самоідентифікацією. Душу, як інстанцію управління фізичними запитами нашого тіла, ми отримуємо автоматично. Душу, як епіцентр духовного пізнання та морального подвижництва, ми повинні в собі сформувати. Цей складний та болючий процес вимагає не тільки розвинутого інтелекту, а й незламної волі. Ми повинні сформувати в собі найважливішу якість власної духовності – вміння йти супроти течії, змінювати зовнішні обставини та реалізовувати власну мету.

Таке подвійне народження за Данте підтримав Ніцше. Для нього різниця між мавпою та людиною натовпу є меншою, ніж різниця між надлюдиною та

людиною. Ніцше бив на сполох – в Європі XIX століття не залишилося людей. Вони виродилися в статистичні об'єкти, якими маніпулює церква, держава та ними ж створені химерні переконання. Людству, окриленому ідеями демократичного будівництва, не вдалося побудувати справедливого суспільства. У багатьох державах відновилися монархія. Несправедливість набула нечуваних масштабів. Людські спільноти позбавили себе власних героїв. Калькуляційний раціоналізм поглинув як аполонівське, так і діонісійське начало. Історичний оптимізм деградував у паліативні засоби поверхового імітування вирішення основних соціально-економічних проблем. Різниця між багатіями та бідними наростала. У пануючому класі формується особлива паразитична верства так званого байдикуючого суспільства. Ніцше закликає повернутися до цінностей античної епохи реанімувати діонісійський принцип продуктивного будівництва на основі волі до життя, чітко вирізняючи його від вакхічного руйнівного екстазу.

В ресурсі ціннісних надбань людства майже не залишається продуктивних думок та фундаментальних принципів, на які можна опертися. Просвітницькі ідеали вичерпали себе. Світ, як впорядкована система, що нагадує механічний годинник, зруйнувався. Його першопоштовх та першооснова – Бог, помер. І тільки настанови стоїків, які жили в схожу епоху (падіння Римської імперії) – сподіватися без надії та слухати внутрішній голос власних внутрішніх очевидностей, може породити життєдайний постулат. Історичний оптимізм поступається місцем трагічному оптимізму. Трагічний оптимізм вимагає строгої самодисципліни внутрішнього світу самодостатньої особи. Вона не ховається за спинами інших, а гордо відкритими очима дивиться на сліпуче сонце без страху осліпнути.

Дещо раніше Томас Гоббс пережив подібну духовну кризу. Розчарований у темпах облагородження суспільства прогресивними думками та закликами, прийшов до висновку, що людина не є духовною істотою. Вона тільки послідовно рухається від тваринного стану до вищого духовного, власне, людського. Більшість людей, як і цілі народи, повільно долають цей шлях. Тому його Левіафан не розрахований на самоініціативне вдосконалення, а використовує значну долю зовнішнього примусу для впорядкування суспільного цілого.

Ніцше підтримує ідею, що в людській спільноті чітко вирізняються, як мінімум, три підгрупи. Одні лише з примусу та погрозамі здатні бути соціалізованими. Друга потребує підказки ззовні, як правильно діяти. І тільки третя, яка є в меншості, здатна самостійно приймати рішення та діяти. Це – аристократія. Людство, яке заблукало в просвітницьких ілюзіях та ідолах фетишизованої науки, може порятувати тільки тотальна аристократизація. Її провісником має стати «білява бестія на білому коні». Фактично, це тип Ренесансної особистості, який поєднував у собі геній художньої творчості та талант інженера, будівельника, політичного радника. Такі особистості вражали і тілесною досконалістю. Ними були Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Марсель Фічіно, Леон Батіста Альберті т.і. В античну епоху такими ж гармонійними є філософи-фундатори основних світоглядних систем. Вони – інтелектуали-теоретики, практики-будівничі, спортсмени-олімпійці водночас.

Ніцше наполягав на збереженні гармонійних пропорцій у співвідношенні природничих та суспільних наук. Під час навчання в престижній школі-інтернаті

Пфорта юнак боляче сприймав диктат гуманітарних дисциплін над природничо-науковим інтелектом з огляду на брак викладання математики та фізики. В його уявленні гуманітарний ідеал не вихолоститься, не вульгаризується, не стане штучною іконою, якщо звирятиме свій потенціал з природничо-науковими стандартами математично-точними засобами. Ідеали падають та помирають, якщо пробують позбавити буття його фізичного єства. Високе ідеальне набирає свого статусу за умови відображення усіх складників дійсності, як досконалих, так і фізично непривабливих.

Отож, ідея смерті Бога переходить в ідею пошуку нового Бога – глобальнішого та милосерднішого, поблажливого та вимогливого. Бога, який бере на себе авторство за весь створений світ з усіма недоліками та недосконалостями. Бог прив'язаний тільки до частини світу, його сегменту, повинен померти.

Такою є канва роздумів філософа, його життєве кредо – нещадна боротьба за Істину. Будучи вимогливим до всіх, будучи жорстким, а, подеколи, й жорстоким, він, насамперед, підпорядковував себе власним принципам. Нігіліст та, здавалося б, анархіст, був впорядкованим системним вченим, і цей порядок характеризував його побут, манери і, настільки ж, інтелект.

Біографи пам'ятають, як юний гімназист, навчений манерам, йдучи вулицею, не побіг ховатися від раптового дощу, а настільки ж переконливо та статечно рухався, змоклий до нитки, вказуючи всім на справжню витримку та волю бути собою.

Така воля бути собою – це і є його воля до влади, опановувати перешкоди, зовнішні перепони, власну емоційність, можливо, нестримну афективність.

Воля до влади – це воля володіти собою в цілому, підпорядковувати себе високій меті, бути достойним наслідування.

ДЖУРА Ольга

*доцент кафедри гістології, цитології та ембріології
ЛНМУ імені Данила Галицького*

ТЕРЕШКЕВИЧ Галина (с. Діогена)

*кандидат наук, доцент кафедри філософії та економіки
ЛНМУ імені Данила Галицького*

МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Г. С. СКОВОРОДИ У РОЗВИТКУ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ В УКРАЇНІ

Музика, поезія становили нерозривну єдність і гармонію життя у філософії українського генія світової культури Г.С. Сковороди. Філософія для нього була, за його ж висловом, «найдосконалішою музикою». Музичне спрямування літературних творів відчутне у їх назвах творів, зокрема «Симфонія, названа книга Асхань, про пізнання самого себе». Г. Сковорода залишив нам музично-пісенну спадщину: пісні, канти, симфонії, сонати, духовні концерти, канони, стихири, музично-псалмові імпровізації, а Слово у них звучало як мелодія.

Г.С. Сковорода володів досконалим слухом, чудовим голосом, грав на багатьох інструментах. Його талант композитора і педагога дозволяв передати філософію буття й світобачення іншим людям.

Становлення та розвиток музично-педагогічних ідей українського філософа можна поділити на три етапи: I-й – 20-50-ті рр. – становлення музично-педагогічних ідей під впливом національної народно-пісенної творчості у дитячі роки та під час навчання в Києво-Могилянській академії; II-й – 50-60-ті рр. – розвиток прогресивних музично-педагогічних ідей, які нині називаємо національною бароковою традицією, викладацька діяльність у колегіумах на Переяславщині і Харківщині; III-й – 70-90-ті рр. – формування нових ідей в ході мандрівної музично-просвітницької діяльності на Слобожанщині, пов'язаних з українським фольклором, народною творчістю, національними звичаями та музично-пісенними традиціями. Прості люди вважали Григорія Савича - праведником, котрий зціляє піснями і чарівною грою душевні рани одиноких, убогих і знедолених людей [1, 12-17с.]

Ще у дитинстві Григорій складав мелодії, прагнучи усамітнення і споглядання навколишнього світу, імпровізував на сопілці настільки досконало, що міг передавати на ній руляди птахів. Він охоче ходив до церкви, у якій на крилосі співав досконало розучені у сільській школі псалми та ірмоси, складав власну мелодію на канонічні слова та тексти на задану мелодію. Григорій Савич мав не лише прекрасний голос, але й володів грою на багатьох музичних інструментах: скрипці, органі, флейт-траверсі, лірі, гусях, бандурі, і був незамінним у студентському оркестрі Києво-Могилянської академії — найкращого європейського вишу того часу, яка за його знання і таланти відкрила перед ним у 1734 році (Григорію було всього 12 років) свої двері. Бібліотека академії стала для нього джерелом знань. У навчанні був перший, і всі найкращі похвали

належали йому. Навчання тривало з перервами і було завершено у 1753 році. Григорій Сковорода знав дуже багато різних співів, в академії оволодів принципами багатоголосого хорового концерту та брав участь у міських святах та урочистостях у Києві [4].

У 20 років його було скеровано до Петербурзької Придворної співочої капели (одного з найкращих тоді музичних закладів Європи), де став солістом хору. Проте під час урочистостей у Києві (з нагоди коронації Єлизавети), які супроводжувалися виступами Придворної капели, волелюбний Сковорода не повертається до Петербурга, а продовжує навчання у рідній alma mater.

У цій капелі звучали також голоси його співвітчизників: Марка Полторацького, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Семена Гулака-Артемовського, Федора Якименка [4].

Завдяки знанню багатьох іноземних мов та високій ерудиції Григорія Сковорода було відібрано для супроводу царської місії в Угорщину, та приїхавши туди він відмовляється від покладених на нього обов'язків і помандрував містами і селами Угорщини, Австрії, Італії, збагачуючи свій музичний досвід впродовж трьох років [4].

Як сільський вчитель та викладач Харківського колегіуму Сковорода продовжує свою просвітницьку місію. До учнів він приходив, тримаючи в руках не звичну указку чи різку, а сопілку і флейту! Давав уроки співу, імпровізуючи на інструментах, вів заняття з хором у супроводі органа, займався зі шкільним оркестром, запрошував лірників і співав із ними українських пісень, свої канти [2, 5-11 с.].

Відомий факт, що Катерина II просила Сковороду через свого посланця Потьомкіна перебратися до Петербурга. Той доповідав згодом цариці про зустріч із філософом-мандрівником на Харківщині: «Він сидів із флейтою біля дороги, а поруч паслася вівця. Вислухавши царську пропозицію, Сковорода висловив відмову римою: «Передайте матінці-цариці: мені моя сопілка і вівця дорожчі царського вінця» [4].

Мандруючи селами та містами своєї Батьківщини, награвав сумні фантазії та симфонії на флейті, своє покликання вбачав у просвіті та вихованні свого народу. Музику він розглядав як суттєвий чинник гуманного розвитку особистості людини.

Пісні Григорія Сковорода співали українські бандуристи, лірники, мандрівні дяки, чумаки. Їх можна сприймати як народні, іменовані також «сковородинськими». І понині відомі його сатирична пісня «Всякому городу нрав і права», ліричні канти «Стоїть явір над горою», «Ой ти, птичко жолтобоко», «Ах поля, поля зелені», «Ах пішли мої літа», «Про правду і кривду». Деякі було надруковано з нотами ще за життя Сковороди в «Богогласнику» 1790 року в Почаївській друкарні. Епіцентром музичного світу Сковороди є його «Сад божественних пісень, зрослий із зерн святого писання», який є насправді художнім феноменом сковородинських «віршів-пісень»[3.,10-50с.].

Народно-пісенна спадщина, залишена нам Григорієм Сковородою, свідчить про мету просвітницької діяльності геніального філософа-музиканта, спрямовану на виховання «істинної людини» з високими моральними якостями.

Література

1. Бакай С.Ю. Головні етапи формування музично-просвітницьких ідей Г.Сковороди // Науковий вісник. Серія „Філософія» /Харків: ХДПУ, 2001. Вип. 9. С. 12-17.
2. Попова Л.Д., Педагогічні ідеї та просвітницька діяльність Г.С. Сковороди на Слобожанщині. // Теорія та методика навчання та виховання: Зб. наук. праць. Харків: ОВС, 2002. Вип. 9. С. 5-11.
3. Сковорода Г.С Повне зібрання творів у 2-х томах. - К,: Науко¬ва думка, 1973.
4. Голинська О. Музичний світ Г. Сковороди/ Музика.:Український інтернет-журнал/ mus.art.co.ua. 2018.

ДЯЧУК Валентина
кандидат культурології,
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МОТИВИ ТРАГЕДІЇ В ТВОРЧОСТІ НІЦШЕ: ВІД СОКРАТА ДО ВАГНЕРА

Більшість видатних філософів, поетів і письменників першої половини ХХ ст. перебували під впливом Ніцше. Центральними поняттями у творах Ніцше є: надлюдина, воля до влади, сублімація, мораль панів, мораль рабів і вічне повернення. Він азначав, що «шкільні віслюки» неправильно тлумачили поняття надлюдини, начебто це – найменування якогось виду, який може з'явитися на наступному щаблі еволюції. Насправді ж Ніцше переконує людей «залишатися вірним землі», не плекати надій на інші світи. Замість того щоб створювати захмарні ідеали, що символізують людську неспроможність, слід замислитися над тим, що є вищий тип людського, хай не існуючий зараз, але можливий у майбутньому?

Ніцше припустив, що «видатні індивідуальні випадки постійно зустрічаються в найрізноманітніших місцях і культурах: і тут ми дійсно знаходимо вищий тип, який, у співвідношенні з людством у цілому, є «типом надлюдини». Всі, ким захоплювався Ніцше, були людьми виняткового інтелекту і творчої сили, це були пристрасні натури, які змогли свою пристрасність поставити на службу творчості. Таким прикладом для Ніцше був Леонардо да Вінчі.

Згідно Ніцше, воля до влади знаходить своє вираження у будь-якій людській діяльності; він навіть припускав, що вона може бути енергетичною основою всього Космосу в цілому. Ніцше не закликав прагнути до влади, він говорив про чесність перед самим собою і звертав увагу на приклади «надлюдської» сили, втіленої в таких людях, як Гете і Леонардо, на протигагу «людській, занадто людській» силі військових деспотів. Саме він першим вжив слово «піднесення» (Sublimation) у сучасному розумінні «сублімації».

В період з 1871 по 1876 роки -- перший період творчості Ф. Ніцше, коли були створені «Народження трагедії», «Невчасні роздуми» та інші твори.

«Народження трагедії із духу музики» - головна робота раннього романтичного періоду творчості Ніцше і його перша видрукована книга. В період написання твору «Народження трагедії із духу музики» автор знаходився під впливом ідей Шопенгауера і Р.Вагнера. Основою роботи стали дві доповіді, прочитані Ніцше в Базельському музеї зимою 1870 - «Грецька музична драма» і «Сократ і трагедія». Він довго мислив над назвою книги - «Грецькі веселощі», «Опера і грецька трагедія», «Походження і стиль трагедії» і так далі. У квітні 1871 він вирішив включити до книги розділи, в яких відслідковується зв'язок грецької трагедії з драмою Вагнера, музика якого стала для Ніцше єдиним адекватним вираженням «світової волі» Шопенгауера. Але через 15 років Ніцше буде вважати, що сам «взагалі зіпсував собі грандіозну грецьку проблему ... домішками сучасних речей».

Це незвичайний твір. Приватна філологічна проблема перетворюється в проблему субкультури: коли людина ставиться в систему онтологічно - побутових ко-

ординат, а мистецтво набирає макрокосмічного значення, естетичне споглядання і художня творчість перетворюються в могутню зброю мислення, що в результаті аналізу феномену трагедії дає можливість провести вектори як в сторону архаїчних (древніх) культур, так і побачити перспективу розвитку культури після загибелі трагедії, а потім спроекувати все це на сучасність. Він вперше говорить про іншу Грецію - трагічну, сп'янілу від міфології діонісійської, відкриваються в ній витоки майбутньої долі Європи. Саме така Греція, згідно Ніцше, і є справжньою, сильною, жорстокою і здоровою у всій її юності, так як діонісійське начало більш раннє, ніж аполонівське.

Таким чином, читач знайомиться з культурологічним портретом людини античності на злеті її історії. В книзі показується доля людини в культурі, а сама культура і людина пов'язуються з фундаментальним створенням світу. Феномен трагічного отримує естетичне, історико-культурне і, насамкінець, онтологічне висвітлення.

Твори Ф. Ніцше справили величезний вплив на сучасників тієї епохи. Його книги продовжують впливати і на сьогоднішній день: філософські думки затягують, заворожують, дозволяють думкам читача починати рухатись в абсолютно новому напрямку. «Народження трагедії із духу музики» - це складний художній твір, стиль якого відповідає філософському мисленню Ніцше, і аналіз основних понять його філософії необхідні для дешифровки цього твору. Свій твір Ніцше розпочинає ідеєю єдності і постійної боротьби в давньогрецькій культурі двох начал – аполонійного і діонісійського. Ці два начала, дві сили, як він вважає, живуть і борються в людині - творці, художнику. Звідси й два види мистецтв - пластичні (архітектура, скульптура, танець, поезія) і непластичні, в яких найбільш органічно проявляє себе людська воля, котра, в свою чергу, найповніше розкривається саме в музиці.

Діоніс і його мистецтво відкриває глибинні таємниці людського існування, вказує шлях, що веде до центру божественного життя. В діонісійському захопленні людина долає кордони своєї індивідуальності і переживає повне перетворення. «В діонісійському початку, - пише Ніцше, - все окремо, суб'єктивне щезає до повного самозабуття. Від чар Діоніса - бога виноробства і плодороддя, що символізує пробудження природних сил, отримують «так» всі прояви життя. Ніцше вважає, що життя постійно проходить в боротьбі між цими двома елементами, кожен з яких оспорує панування іншого над людським духом.

Згідно з Ніцше, там, де переважає діонісійське, аполонівське витісняється і знешкоджується, а там, де перший натиск діонісійського успішно віддзеркалюється, влада і велич дельфійського бога Аполлона проявляється більш жорстко і грізно, ніж будь-коли. Тим не менш, жодне з двох начал ніколи не зможе панувати над іншим повністю, так як вони існуватимуть у вічній, природній рівновазі.

Ніцше стверджує, що давньогрецька трагедія являється вищою формою мистецтва, так як вона поєднує аполонівський і діонісійський елементи в нерозривній цілісності, дозволяючи глядачеві відчувати повний спектр станів людського духу. Діонісійський елемент міститься в піснях і музиці хору, аполонівський - в діалогах акторів, що вносить в еллінську трагедію конкретний символізм, врівноважуючи шал стихії Діоніса. Натомість Аполонівський дух надає форми не-

вгамовним діонісійським почуттям. І саме аполонівське начало протистоїть діонісійському подібно тому, як штучне протистоїть природному, засуджуючи все надмірне, непропорційне [3, с. 400-403].

Ніцше вважає, що після численних етапів протиборства ці два начала злились в древньогрецькій трагедії, оскільки обидва виявились однаково необхідними грекам. Етичне начало Аполлона стало своєрідним захистом від жахів буття, доповненням і обмеженням; в той же час сили Діоніса уособлювали поклоніння перед невичерпною у всій її надмірності, міццю самого життя. Таким чином, протилежність аполонівського і діонісійського начал являється у Ніцше важливою темою «Народження трагедії із духу музики».

В «Народженні трагедії із духу музики» Ніцше формулює сакраментальну (заповітну) фразу про те, що «тільки як естетичний феномен буття світ виправданий у вічності». Інакше кажучи, будучи стихійною та ірраціональною силою, життя втілюється в інстинкті художника, і лише той світ, який він створює і за допомогою котрого він віддаляється від дійсності, і являється єдино справжнім. Так і в древньогрецькій трагедії дія ніколи не являлась лише портретуванням дійсності, вона і була самою цією дійсністю, свого роду втіхою елліна. Стан який був викликаний трагічним хором руйнував звичайні кордони людського існування, занурюючи все особистісне в летаргійний сон і позбавляючи тим самим людей думок про жах і безглуздість їх існування. Саме мистецтво, і лише воно єдине, на думку Ніцше, було здатне зробити життя вартого існування. Справжнє життя – це і є мистецтво, причому головним чином мистецтво трагедійне. Звідси і ранній естетизм чи романтизм молодого Ніцше, як певний спосіб його розуміння життя, тут же й висновок про найвищу місію художника, який в боротьбі з невичерпним і таємничим життям створює свої шедеври як єдино достовірні образи життя.

Змальовуючи древньогрецьке мистецтво, і зокрема античну трагедію, Ніцше чітко акцентує прихід того моменту, коли ця трагедія раптом «покінчила саможубством» в образі Евріпіда, що перетворив її в комедію і поставив під сумнів саме існування діонісійського начала. Діоніс був вигнаний з грецької сцени демонічною силою, яка промовляла через Евріпіда, однак останній був, за словами Ніцше, лише маскою; справжнім божеством, що говорив його вустами, був Сократ, з появою якого виникає нова дилема: діонісійського і сократичного начал [5, с. 112-114]. Саме в цьому пункті роботи і розпочинається плавний перехід від проблем переважно естетико-філологічного рівня до проблем власне філософських, центральними серед яких являються наступні: в чому суть сократичної тенденції? що таке теоретичний тип людини? Яка його роль у всесвітній історії? За всіма цими питаннями стоїть переконання Ніцше-філософа в тому, що сучасна культура (він називає її сократичною або александрійською) з її орієнтацією на науку, виявилась глибоко ворожою до життя, так як наука спирається на штучний по своїй природі, всеумертвляючий і схематичний розум, чужий інстинктивному по його суті життю.

До розвитку мистецтва трагедії Древня Еллада пережила епоху статичного, ідеалізованого пластичного мистецтва у вигляді скульптури. Діонісійський елемент потрібно було б відшукати в дикому розгулі п'яних народних святкувань, а головне - в музиці. Ніцше висуває теорію, що ілюзія цивілізованості усувалась для

глядачів в елінському театрі первісним образом людини. Завдяки проникненню пісень хору глядач відчуває себе відродженим древніми духами природи - сатирами. Але в цьому стані вони мали і оформлений аполонівський образ самих себе, тієї енергії, що вони втілювали. Це образ бога Діоніса, поставший перед хором на сцені. І актори, і сюжет являлись розвитком цього оформленого образу, чия внутрішня суть сходила до неподільного екстазу і мук людського існування [2].

Присутність містичного аспекту в мистецтві і міфах було втрачено греками – і разом з цим, багато можливостей людини творчо прожити в оптимістичній гармонії із стражданнями буття. Фрідріх Ніцше вважав однак, що рівновага діонісійського і аполлонівського начал, можливо, буде відновлено в сучасному мистецтві завдяки творчості Ріхарда Вагнера і відродженню в ній духу древньої трагедії.

Література

1. Философський енциклопедичний словник / редкол.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев. М.: Радянська енциклопедія, 1983. 840 с.
2. Лавриненко В.Н. Философия: учебник для вузов. М.: ЮНИТИ, 1998. 584 с.
3. Марков Б. В. Человек, государство и Бог в философии Ницше. СПб.: Владимир Даль, 2005. 788 с.
4. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К.А.Свасьяна; пер. с нем. М.: Мысль, 1990. Т. 1. 829 с.
5. Румянцева Т.Г. Фридрих Ницше. Минск : Книжный Дом, 192 с. (Мыслители XX столетия).
6. История философии : учебник для высших учебных заведений. Ростов н / Д. : Феникс, 1999. 229 с.

ЄФІМЕНКО Аделіна

доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка
професор Українського Вільного Університету (Мюнхен)

НАРОДЖЕННЯ НЕО-ЛОЕНГРІНА З ДУХУ ЖИВОПISY НЕО РАУХА

Вагнерівська ідея *музики майбутнього* (Musik der Zukunft) і її соціальні аспекти. Музичний твір як Gesamt-Kunst-Werk (сукупний мистецький твір) усвідомлюється як результат Gesamt-Künstler-Werkstatt (сукупної майстерні мистців), яка, по суті, продовжує середньовічний тип об'єднання *цехових музикантів*, проте вже не мислиться як колективний феномен, створений анонімним автором.

- Вагнер – пророк романтичної релігії мистецтва у храмі Gesamtkunstwerk. Вагнер створив культ мега-автора, творця нового світу, інспірованого містерією духу.
- «Лоенгрін», представлений на Байройтському фестивалі 2018 у постановці Нео Рауха (сценограф), Ювала Шарона (режисер), КрісРеотіана Тілеманна (диригент) – яскраве явище культового відношення до феномену сукупного Автора, колективного Творця, Gesamt-Künstler-Werk. Кооперація режисера з відомим представником «нової лейпцігської школи», неореалістаом і сюрреалістом Нео Раухом маніфестувала реставраційний вектор оперної практики в Європі.
- Авторська версія «Лоенгріна» я Нео Рауха і Рози Лой. Нео-казка, персонажі якої – інтегральна складова живописного полотна (а не навпаки, згідно традиційного співвідношення театральної дії і *декорації*). Живописна символіка сценографії стверджує густо-блакитний (за Раухом – наркотичний) колір в якості автентичної атмосфери казкового королівства Брабант.
- Художник і його сприйняття «Лоенгріна» аналогічні сприйняттю Фрідріха Ніцше «живописної опери», «блакитної музики». Синій колір символізує квазі-наркотичну дію вагнерівської музики, якій піддався і король Людвіг II. Баварський. Експресія кольору служить дзеркалом афекту. Поєднання поп-арту, сюрреалізму, коміксів і соцреалізму створили індивідуальний стильовий конгломерат, визначений самим художником як *магічний реалізм*.
- Ренесансні алюзії постановки «Лоенгрін» з нідерландськими майстрами Брейгелем, Рембрандтом, ван Дейком, Рубенсом, Вермеером.
- Револуційні сентенції постановки «Лоенгріна». Нова ідея «Лоенгріна» – електрифікація країни Брабант. Захоплення молодого Вагнера ідеями російського анархіста Бакуніна відгукнулися у захопленні художника ідеями Леніна.
- Нео-Лоенгрін Рауха не герой, а електрик, робітник, який мав би стати для Брабанту революціонером. Тасмничий посланник виявляється (як всі революційні оратори) реакціонером, захисником патріархату і сімейного домострою. Його любов до Ельзи граничить з жорстокістю і садизмом.
- Емансипація жінки у постановці «Лоенгріна». Ельза звільняє сама себе від Брабанту, його мешканців і Лоенгріна, стає на самостійний фемініс-

тичний шлях. Ортруда з самого початку суверена, впевнена у правоті своїх вчинків жінка, яка знає собі ціну, розуміє, чим загрожує диктатура, і дає Ельзі урок емансипації.

- Байройтський «Лоенгрін» візуальний тип казково-фантастичного театру-фєєрії. Прихильність авторів постановки до наївно-міфологічного типу мислення, яскрава палітра фарб, костюмів, циркових трюків створили захоплююче фентезі про Нео-Лоенгріна, народженого з духу живопису Нео Рауха.

ЄЩЕНКО Тетяна

кандидат філологічних наук, доцент, член НТШ,

завідувач кафедри українознавства

Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького

МЕТАФОРИЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПОНЯТЬ ЯК ЛІНГВОПЕРСОНОЛОГІЙНИЙ ВІЯВ АДРЕСАНТА У ПОЕТИЧНІЙ КОМУНІКАЦІЇ 1990-Х РОКІВ

Постановка проблеми. Автор-мовець (адресант) виконує особливу комунікативну роль: взаємодіє з читачем-адресатом через текст (метафору), впливає на його сприйняття, не обмежується лише створенням словесно-художнього цілого, спроможний визначати лінгвоментальні основи діяльності суб'єктів дискурсу та їхню метафоричну репрезентацію. Адже за кожним художнім текстом, за кожною метафорою упізнається «Его» мовця, який у поезії постає здебільшого як суб'єкт оцінки, ідентифікувальний знак (лінгвоперсонема) іміджу як окремого адресанта, так і мовно-літературного покоління загалом. Теоретичні аспекти лінгвістики тексту нині опрацьовують: Н. Валгіна [1], Г. Ворожбитова [2], Т. Єщенко [3], І. Кочан [4], Ю. Левицький [5], О. Селіванова [6]. Поетична метафора 1990-х років - явище вкрай неординарне у контексті лінгвокультурного виміру, що почасти будується як синтез (окрім словесних) різномірних з погляду семіотики комунікативних систем, невербальних способів мистецького осмислення життя: музики, малярства, театрального мистецтва тощо. Часова проєкція віршованого процесу у модусі історико-комунікативних змін уможлиблює дослідження того, як колорит епохи відбивається у семантико-граматичних виявах метафори віршованої комунікації 1990-х років. Актуальним є дослідження зрушень у мовно-естетичних нормах, вивчення того, яким чином в українській поетичній картині світу кінця ХХ ст. відбувається переосмислення багатьох етнокультурних уявлень і знань, аксіологічних канонів епохи, як утверджується індивідуальний досвід мовця, суб'єктивно-авторська оцінка відображеної реальності, адже поетичні метафори прогнозують майбутні зрушення та зміни у кодифікованому узусі. Відомо, що художні еталони, асоціативно-образні норми і стереотипи національного світорозуміння транслуються у міжпоколінньому відтворенні через метафору, у зв'язку з цим вона постає базою творчого лінгвокультурного процесу. У коло уваги науковців потрапляють ключові слова як наскрізні одиниці, що здатні вербалізувати мовну особистість письменника, виокремити його стиль, зробити мовний почерк упізнаваним і неповторним.

Мета розвідки – описати метафори мистецьких понять як іміджеві лінгвоперсонями поетів-адресантів 90-х років ХХ століття залежно від художньо-образного рівня маніфестації їхньої особистості.

Тезовий виклад основного матеріалу. Мовно-літературне покоління дев'ятдесятників - творча когорта інтелектуальних особистостей, з-поміж яких є не лише поети, письменники, а й драматурги (Неда Неждана, Ігор Бондар-Терещенко), музикознавці, музичні критики (Ліда Мельник), художники (Анатолій

Дністровий, Віктор Виноградов, Данило Кубай, Марина Павленко) тощо. Чимало представників української поезії вказаного періоду мають наукові ступені (кандидата, доктора наук). Це вплинуло на асоціативні обшири їхнього мовного почерку, мистецький колорит витворюваних авторських метафор.

Аналіз ключових слів метафоричних контекстів віршованої комунікації 1990-х років уможливив твердити про таке: мовна картина світу поетів-адресантів кінця минулого століття містить чимало художніх образів, складниками яких є мистецькі поняття (партитури хмар, кастаньети дощів, віолончелі цигарок, вертеп ножів, кінофестиваль уяви, екран фіранок, акорди околиць, акорди долі, кобза вітру, арт-сцена почуттів, семиструнність веселки, танець сміху, декорації туманів, ноти доміно, музика води, голос скрипки, пісня смутку, партитура забобон, музика серпня, медові струни, музика сивіє, музика столиць, декорація сну, старий блюз, музика голосу, сіра музика, музика скону, музика муки, мурчить органчик, оркестри зір, палітра пам'яті, непритомна пісня, сонна скрипка, скрипка осені, скрипаль-іронія, смичок леза, соло віри, танець сміху, сонце → скрипка, життя → пантоміма, сніг → вальс, місяць → екран, музика → вода, осінь → художниця). Найбільший індекс частотності (15,2%) має ключове слово «музика»: «Засинаєм під музику грому, / Вишиту білим шовком. / Червоний Місяць над Бугом, / Неначе усмішка вовка» (І. Павлюк); «Музика / *перелється / через наші переплетені тіла / і / опаде додолу / заплющені очі не побачать / а / заціловані губи / не відчують легкого дотику / і / тільки родимка / на лівому передпліччі / під / твоєю долонею / здригнеться від жаху / в / передчутті / світлої / дороги / страждань*» (М. Микицей); «Сивіє музика усіх столиць... / Сталева доля – як незламна криця. / Але комедія старих обличь / Ще і сьогодні може повториться» (О. Гордон); «Червень стікає спішно, / Липня медові струни / В музику серпня ніжно / Переливають думи» (О. Гордон); «Моя муза носить білі шкарпи / п'є подвійний мате за бюро // сидить на столі свого профі // має посмішку кімнатної квітки / музику голосу грає...» (А. Біла); «буде музика / сіра / буде тиша сталева / стане чути як квіти / ростуть у вазоні...» (Л. Мельник); «Я тримаю за нитку музику, / *Що над містом зависла*» (М. Савка); «Дощ тихий, тихий, як ікона / Під павутинням часу і скорбот, / Впливає в дійсність музикою скону / Осінніх запопадливих турбот» (П. Михайлюк); «Скажи мені... Та ні, чекай. / Коли вуста розтулиш – збрешеш. / Живи собі. / Собі співай. / І матиму за щастя чути / Цю недоступну музику твоєї муки» (П. Михайлюк).

Меншою частотністю позначене вживання метафор з ключовим словами «скрипка» (10,8%), «смичок» (2,2%), «струна» (4,3%): «так обсіпалися сади / мов плакали листопадінням / із сонячних променів вітри / пісні сумні складали / а ми чекали темряви / нічного спокою / скрипки цвіркуна / бажали вкритися сном / й не прокидатися / в кімнаті зшитій колись із тиші...» (С. Коноваленко); «Увійди в мене / голосом пораненої / скрипки - / тут відчинено» (С. Дзюба); «тиша проростала зрідка / рум'янок нот, / що в сад упали, / що їх згубила сонна скрипка» (В. Виноградов); «... і скрипки осені заграли перші такти» (В. Виноградов); «Скрипаль-іронія смичком леза торкнеться струн твого сухожилля» (С. Жадан); «Червень стікає спішно, / Липня медові струни / В музику серпня ніжно / Переливають думи» (О. Гордон); «Тиша на серці, на сонці - скрипки» (В. Квітка); «семиструн-

ність веселки» (І. Вовк). Окрім скрипки, коло уваги поетів-дев'ятдесятників охоплює низку поодиноких назв музичних інструментів (2,2%): віолончель, кастаньети, кобза, сопілка, свистулька, бандура, орган, пор.: «кастаньети дощів» (Л. Мельник); «віолончелі скорчених цигарок» (Н. Федорак); «...людність встане... / В далечі отій ударять туги. / А в мене зойкне в серці / Бандура» (О. Чекмишев); «Мурчить органчик. *Пиво на столі. / Скупий офорт. На вікнах голі грати*» (А. Бондар); «сопілками стають / ошалілі вуста» (Л. Мельник); «... свистулька вітчизняної пташини / озвучить ферми і фабричні стіни, / і грубий крій солдатського сукна...» (С. Жадан).

Індивідуальні уподобання адресантів поетичної комунікації 1990-х років під час метафоротворення зосереджені і на наскрізному слові «пісня» (8,7%). І це не випадково, адже саме цей концепт витворює специфіку національної мовної картини українців, вказує на ліричне влаштування психічної сфери нації, пор.: «Не знаємо з яких дахів / між нами сіло небо, / схрестивши білі ноги вулиць / під пісню втішного дощу» (Н. Федорак); «пісня смутку ж бо щира ще від початку / ледь наспінуть у хвилях примружені леви / пощо човнику плинеш / і пощо зорю за зорею стрічаєш / на цім витканім кимось / старім гобелені» (Р. Мельників); «сльозисто лиса пісня» (Р. Мельників); «Якісь гульвіси потягли у ніч / За ноги п'яну, непритомну пісню» (П. Вольвач).

Квантитативний аналіз метафор уможливив дійти висновку: найнижчий індекс частотності мають лексеми, що позначають музичні поняття: партитура (4,3%), нота (4,3%), до-мажор (2,2%), блюз (2,2%), акорд (2,2%), блюз (2,2%), оркестр (2,2%), соло (2,2%): «щоб плакала по темних ебонітах / форель у партитурі забобон / щоб засвітився танець дядька віта / червоним і коричневим обом» (І. Андрусак); «Три акорди околиць, і, власне, долі всієї» (П. Вольвач); «Я пам'ятаю все / не згорблені дерева / нашкрябане вікно / на ватмані вікна / цигарку сонця в попільниці неба / форшлагі вікон в партитурі хмар» (Л. Мельник); «Розтинаю / нотами зорі / Крихти Христа...» (А. Угрин); «Мое серце - жоржиновий птах. / Старий блюз нагадав сивий вечір» (О. Петрина); «... зажурений осінній жовтий лист / погойдуючись падає на землю і летячи тримається за хвилі / руками прополоханих вітрил / здійсмає крики кораблів прозорих / і тихо п'є оркестри сивих зір» (А. Бондар); «Не вір словам моїм, не вір. / Я їм сама не дуже вірю. / Слова – то виплодки зневір. / Мовчання – чисте соло віри» (П. Михайлюк). У стилі постмодернізму метафоризує реалії довкілля Н. Неждана, створюючи неповторно-новітні, ще не апробовані образи у контексті поетичної картини світу кінця ХХ ст.: «не допоможе до-мажорне / бо грає вітер біло-чорно / буденні ноти доміно...» (Н. Неждана).

Зрідка адресанти 90-х років ХХ століття у поезії вживають слова з лексикотематичної групи «Театральне, хореографічне / кіномистецтво»: вертеп (4,3%), кінофестиваль (2,2%), екран (4,3%), арт-сцена (2,2%), пантоміма (2,2%), декорація (4,3%), фільм (2,2%), театр (2,2%), танець (2,2%), вальс (2,2%), пор.: «Жонглює театр / Квитками і долями, / Кращий номер на біс, а актора нема» (Л. Кудрик); «кінофестиваль уяви» (А. Дністровий); «вертеп вечірніх ножів» (П. Вольвач); «Декорація сну. Вам відкланявся дуче. / Ні! То Бог. І барвінком покрите зап'ястя» (С. Процюк); «декорації туманів» (О. Сливинський); «... починає весна

/ танець сміху на лезах / у прозорій одежі...» (Г. Гармаш); «Нічим і кольоровим фільмом світився неповторний сон» (В. Виноградов); «Земний вертеп впресований в Ніщо / В пивниці пропиваєш срібняки Іуди / Прокисла в жилах кров, доставши пост-модерний шок...» (В. Будз); «Місяць - великий екран» (В. Калитко); «На екран нічний завіє пес» (А. Дністровий); «Тремтів екран фіранки» (О. Соловей); «Життя - суцільна пантоміма... / ... *Життя - суцільний адюльтер*» (О. Соловей); «Та на арт-сцені почуттів / Ми за сценарієм плазуєм. / І збайдужілі та нечулі / Думки плетем з банальних слів» (Г. Лучків); «... Рівний сніг - / безшумний вальс над містом світанковим» (А. Дністровий).

Висновки. Індивідуальна й соціальна сутність мовної особистості адресанта має найповніший вияв у текстово-комунікативній діяльності. Кожного разу автор по-різному виражає свою позицію: експліцитно, через слово, або ж імпліцитно (приховано), через концептуально-змістову чи підтекстову інформацію, образно-метафорично. Наразі віршовані тексти варто розглядати як вербальну реалізацію фрагментів картин світу поетів, мовно-літературного покоління дев'ятдесятників, що відображає індивідуальне й соціальне (колективне, етноспецифічне) світобачення в їхній нерозривній єдності, таку реалізацію, яка уможливилася інтерпретувати не лише експліцитні, а й вербально виражені складники мовної особистості адресанта та її картини світу. Переконаємося: імідж українських митців 90-х років ХХ століття вияскравлюється за допомогою метафор із лексичними одиницями - назвами мистецьких понять. Це не випадково, адже дев'ятдесятники – мовно-літературне покоління освічених й інтелектуальних особистостей. Найчастіше вдаються до утворення метафор у такий спосіб Олександр Гордон, Ліда Мельник, Поліна Михайлюк, Віктор Виноградов, Павло Вольвач, Анатолій Дністровий, Олег Соловей, утверджуючи ідею синтезу мистецтв у поезії.

Література

1. Валгина Н. Теория текста [учебн. пос.] / Н. Валгина. - М.: Логос, 2003. – 280 с.
2. Ворожбитова А. Теория текста : антропоцентрическое направление [учебн. пос.]. – М.: ВШ, 2005. – 367 с.
3. Єщенко Т. Лінгвістичний аналіз тексту [навч. пос.] / Т. Єщенко. - К.: Академвидав, 2009. – 297 с.
4. Кочан І. Лінгвістичний аналіз тексту [навч. пос.] / І. Кочан. - К.: Знання, 2008. - 423 с.
5. Левицкий Ю. Лингвистика текста [учебн. пос.] / Ю. Левицкий. – М.: ВШ, 2006. – 207 с.
6. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми [монографія]. – Полтава. – К.: Довкілля, 2008. – 712 с.

МІФ І МУЗИКА ЯК СПОСІБ ОСЯГНЕННЯ ЦІЛІСНОСТІ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Ставлення до міфу було і є неоднозначним. Власне неоднозначність сприйняття характерна не тільки для міфу. Різноманітне тлумачення понять і категорій людського мислення є практично нормою, адже, як доведено зусиллями попередніх поколінь філософів, наші поняття гнучкі, пластичні, діалектичні. А тому, не дивлячись на прагнення до однозначності понятійного визначення предметів пізнання, самі поняття піддаються трансформаціям, що є джерелом дискусій не лише в суспільстві, а й на поважних спеціалізованих форумах.

Міф як переказ, розповідь про події, які переживались тим чи іншим чином, це не обов'язково історія реальних подій, хоч реальні події часто складають його основу. В міфі людина, особливо первісна, домислює відоме їй тим, чого можливо й не було, але логіка в оповіді штовхає її на доповнення знаного чимось інтуїтивно відчутим, без чого розповідь залишиться незавершеною, ущербною, несистемною. Маємо тут справу з цілісністю, яка в міфі твориться не інакше, як через вихід за межі знаного, відчутого та пережитого, що є виходом в трансцендентне.

В раціональну епоху, коли *ratio* стало по суті релігією, оскільки представники цієї доби вірили в безмежну силу розуму, міф сприймався як омана, як хибне, ненаукове розуміння світу. З ним боролись, його осуджували, пояснювали недостатність знань у його носіїв, їхньою обмеженістю. Одна із версій щодо походження філософії якраз і ґрунтується на тому, що міф визнається джерелом філософії, а філософія – раціональною обробкою міфу, що є результатом звільнення останнього від наносних, неістинних елементів сприйняття світу. Але сьогодні вже й сама філософія не претендує на виключно наукове освоєння предметів пізнання. До слова, на це вона не претендувала й раніше. Завжди існували філософи, які культивували у своїх вченнях ідеї, що заперечували в тій чи іншій мірі раціональне пізнання як природи, так і суспільства. На підтвердження сказаного можна навести приклади від античного агностицизму до сьогодишніх форм ірраціоналізму.

Однак, питання – чи здолала філософія міф? – залишається. І навіть побіжний його аналіз виявляє, що міф не лише не подоланий в осмисленні людиною себе і світу, але й є великі сумніви, що це можливо взагалі.

Прикладом, що заставляє сумніватись у можливість подолання міфу, є якраз філософія Ф. Ніцше, який ратував за відродження міфу як духовної форми, що виражає сутність життя як способу утвердження людини у світі. Він прямо заявляв про те, що міф є проявом волі як найглибшої засади існування взагалі. За його розумінням «без міфу будь-яка культура втрачає свій здоровий творчий характер природної сили: лише обставлений міфами горизонт замикає цілий культурний рух в певне завершене ціле. Всі сили фантазії і аполонічних марень тільки міфом спасаються від безцільного блукання» [1].

Таке трактування міфу спонукає до прояснення місця і ролі цілі у здійсненні людини. Навіть у буденному спілкуванні, яке не надто обтяжене теоретичними міркуваннями, можна нерідко почути про цілісність людини. А бути цілісним означає: «не розпиляти свої сили намарно», «не розмінюватись на дрібниці», а слідувати своєму головному покликанню, працювати на мету і все підпорядковувати їй. Досягнення у будь-якій сфері, як і життєвий успіх взагалі, залежить не лише від широкої ерудиції та волі до здійснення намірів, але й від здатності себе обмежити, відмовитись від другорядного, сконцентруватись на головному.

Наявні міфи в мисленні нашого сучасника звичайно ж відрізняються від міфів старовинних, первісних. Власне це розумів і Ф. Ніцше, коли говорив про їх утрату та занедбаність, що відіграло не найкращу роль як в історії західного суспільства, так і в долі окремого індивіда. Результатом втрати міфічного сприйняття світу стала здрібнілість західної людини, її нездатність утверджувати життя, відстоювати свої інтереси.

А між тим, міфічних елементів у свідомості сучасників Ф. Ніцше, за його ж розумінням, вистачало. Їх досить навіть у середовищі вченого люду, які розвінчують міфи, намагаючись звільнити свідомість від «ненаукового» сприйняття світу. Та, як не дивно, міфи з'являються. Їхнім джерелом в нову епоху часто є переоцінка ролі науки, раціональності, аполонівського начала. Очевидно, саме так слід розуміти Ф. Ніцше, коли він говорить, що міф – це «необхідний результат» і його навіть можна прийняти «за кінцеву мету науки» [2].

Знань, як виявляється, завжди не вистачає. І коли для практичної дії аргументів недостатньо, а діяти потрібно, на допомогу приходить міф, або принаймні довершення незнаного інтуїцією. Ми тут трактуємо міф досить широко, вважаючи, що його слід розглядати не лише в найбільш розвиненій, яскравій, рельєфній формі, але й на «підступах» до нього, або й фіксуючи залишки останнього в процесі його «очищення». Власне про це мова йде в працях німецького соціолога М. Вебера, коли він говорить про «розчаклування» міфу. Як автор концепції «розуміючої соціології» він, звичайно ж, покладається на розум, однак глибоко проаналізувавши роль знання та розуму в існуванні людини в соціумі, прийшов все ж до висновку, що абсолютне «розчаклування» та подолання міфу неможливе.

Уже в наш час, нашими сучасниками міф не лише визнається, але й тлумачиться як важлива складова культури. Так Оксана Забужко в науковій розвідці «Шевченків міф України», аналізуючи творчість генія української літератури, навіть ширше, української культури та історії, розробляє концепцію «авторського міфу», змістом якого є репрезентація власним життям загального, колективного, тут національного і не лише його. «Творець авторського міфу, – зазначає вона, – дослівно «платить» власним життям..., офірує своє життя» [3] на олтар власного народу і всесвітньої справедливості. Таким способом Т. Шевченко досягає міфічної «повноти особистісного розвитку»[4], чим виражає «архетипи колективного несвідомого» [5].

Так чи інакше, міф виростає із необхідності узагальнення обмеженого досвіду, із необхідності «звести кінці з кінцями», а це завжди важко. Як не дивно, можливо й недоречно, але є велика спокуса в автора даного есе навести приклад із теорії пізнання І. Канта, який не має безпосереднього відношення до міфу, та

все ж. Коли мова заходить про узагальнення, про висновки, які необхідно зробити на основі вивчення окремих явищ, певної їх множини, то не обходиться без певної здібності, яка хоч і має відношення до логіки, однак містить в собі дещо особливе. Цю особливість переходу від одиничного до загального, або підведення одиничного під загальні правила І. Кант назвав «спроможністю судження». Таку здатність ним було кваліфіковано «особливим даром», що «вимагає вправ, але якої навчитись неможливо». «Ось чому, – підкреслює він, – спроможність судження є відмінною рисою так званого природного розуму і відсутність його неможливо компенсувати ніякою школою» [6]. Отже, чи не саме така здатність так званих примітивних народів, свідомість яких переповнена міфами, дозволяє їм справлятися з життєвими проблемами в рамках свого способу життя, яке представники сучасної культурної антропології перестали сприймати як примітивне в його негативному сенсі.

Будь-яке узагальнення вимагає не лише знань, але й інтуїції. В практичному сенсі узагальнення означає «вписування» окремого в загальний контекст, набуття окремим загального статусу, навіть якщо це відбувається в особливій формі. А узагальнення, усупільнення завжди відбувається в такій формі. Ніколи окреме утворення не вичерпує своїм існуванням загальної сутності тієї основи, до якої воно належить. Можна навіть послатись на висловлювання Наполеона, який ретельно плануючи військові операції, все ж полюблив твердити, що головне «ув'язатись у бій», що зовсім не означає воювати за принципом «якось воно буде».

Ці та інші приклади із повсякденного і не зовсім повсякденного життя свідчать про існування міфологічної складової в різний історичний час та в різних формах. І що важливо, міфологічні елементи освоєння людиною себе у світі присутні на різних рівнях свідомості.

Отож, існування міфу чи його елементів може бути виправдано тим, що індивідуальне існування вкорінене не лише в суспільне, але й у природу, у всесвіт. Це вимагає від кожного індивіда задля власної повноти буття керуватись не лише власними бажаннями та примхами, але й чимось більш глибоким і серйозним. У Ф. Ніцше, як і в його попередника А. Шопенгауера, таким глибоким засадничим підґрунтям є воля, яка за своєю природою є утворенням невизначеним та непізнаним. Кожна людська одиниця виокремлюється із середовища собі подібних через індивідуацію, але оскільки кожна людина існує поряд з іншими, то за цю індивідуацію вона «неминуче повинна нести страждання» [7]. Це страждання є своєрідною платою за самостійність, за мислення, за «первородний гріх», через який людина відпала від бога, від природи, виділилась із останньої.

В силу своєї смертності людина не може задовольнитись індивідуальним існуванням. Неминучість смерті штовхає її на здійснення мети, яка лежить поза окремим буттям. Така спрямованість індивідуального існування не лише свідчить про марність людського буття у світі виключно як одиничного, але й вказує на більш глибоке і одночасно високе його призначення, підкреслюючи силу і вічність буття взагалі, буття за межами окремого, часткового, партикулярного. Заради такого існування, існування вічного, міфічний герой не лише страждає, але й жертвує собою. Цілісність світу тут підтверджується злитністю героя зі світовим цілим. Саме тому у міфі герої «від природи сильні своєю цілісністю»

[8]. Цілісність міфічного героя в культурі є репрезентацією цілісності і єдності спільноти, до якої герой належить, а в первісному міфі – це рок, фатум, доля, злиття окремого із загальним, наочне утвердження найвищої цілісності як сенсу існування, існування вічного.

Смерть героя – це трагедія людини, окремої особистості, але вона здійснюється в ім'я вищого буття, його вічності і нескінченності. Таким чином, смерть індивіда увічніює життя, робить його тривалим та нескінченним. Саме тому трагедія як форма та жанр мистецтва не є символом відчаю та безвиході, а є утвердженням вищої істини, життя у його всезагальній іпостасі. За Ф. Ніцше «в трагедії міф розкриває свій найглибший зміст, знаходить свою найбільш виразну форму» [9].

Відомо, що Ф. Ніцше ратував за синтез мистецтв. Не тільки міф, але й музика має відношення до основи світу, до вищого буття, до волі як ірраціональної субстанції. Більше того, вона відмінна від усіх інших мистецтв, оскільки відображає не явища, а «безпосередній образ самої волі і тому представляє по відношенню до будь-якого фізичного начала світу – метафізичне начало, до всякого явища – річ у собі» [10].

Завдяки чому музика набуває такого змісту?

Почнемо від зворотного. Кажуть, що архітектура – це застигла музика. Відповідно з цього випливає, що в основі музики лежить не застиглість, їй притаманна не сталість, а становлення, відображення такого становлення. Але не тільки це характеризує її. «Музика – як зазначає О. Ф. Лосєв – відображає не лише становлення, але й цілком сталі картини та образи» [11]. Вона поєднує в собі те та інше. Таким чином, в її основі лежить становлення, але до нього не зводиться вся музика. Поєднання зникаючих образів в безперервній «тканині» музичного твору, особливо твору трагедійного, робить музику втіленням міфу, найглибшим способом його відтворення. Музика відображає стихію самого життя, або, як підкреслює уже цитований нами О. Ф. Лосєв: «тільки чиста музика володіє засобами передавати цю без-образну стихію життя, тобто його чисте становлення» [12].

Жоден із видів мистецтва не передає настільки сильно плинність життя, нескінченність світу через призму конечності людського існування, як це робить музика. Вона відображає чуттєву плинність речей. Її сприйняття збуджує думку, заставляє зосередитись на тому, що не є предметом повсякденного інтересу та зацікавлення. Що ж відбувається? «Людина, яка ніколи не мислила про нескінченність і ніколи не розуміла нескінченного в світлі скінченого, а скінчене в світлі нескінченного, при слуханні музики раптом починає відчувати єдність і повну нерозділеність того та іншого, починає про це задумуватись, починає її відчувати» [13].

Що це саме так, інколи немає необхідності навіть «ходити в оперу». Відчути і зрозуміти роль музики, хоч можливо і не в тій мірі і не таку, про яку йшла мова вище, можна, долучившись до музичного обрамлення певних суспільних подій, в тому числі і державних свят, коли виконуються гімни. Як приклад, можна навести військові марші та пісні. Із суто народного та військового побуту нам відоме таке крилате висловлювання, як: солдат співає не тому, що йому весело, а весело тому, що він співає. Можна наводити безліч прикладів «чаруючого» впливу музики на людину, куди можна віднести і залучення відомих виконавців пісень до передвиборчих заходів і т. п.

Але мова у нас зараз про інше, про музику у формі трагедії. Повертаючись до Ф. Ніцше, нагадаємо, що він вважав музику могутнім тлумаченням міфу, жадав «очищення німецького духу чарами музичного вогню» [14]. Але не лише про відображення трагедії в музиці мовилось у Ф. Ніцше і не лише про сферу духу. Німецький філософ мислив категоріями єдності онтології і гносеології. Не тільки у своїх творах, але і в листах він зазначав, що йому невідомо, чим є чисто духовні проблеми. Тим не менш, питання спочатку стояло таким чином, щоб силу міфу, музики зрозуміли та оцінили філософи, а значить раціонально осмислили. І цей процес, з його точки зору, уже відбувається. Прикладом цього є філософська діяльність І. Канта і А. Шопенгауера. Як би там не було, але в цьому Ф. Ніцше вбачає «таємничу єдність німецької музики і німецької філософії» [15].

Таким чином, можемо підсумувати, що змістом філософських візій Ф. Ніцше є єдність різних видів мистецтва, ширше – духу, духовної діяльності і її органічної єдності з життям, існуванням нації і взагалі людства. Якщо говорити про український контекст, то продуктивним видається твердження Оксани Забужко про те, що «в лоні Шевченкового міфу відбулося зародження того, що можемо з повним правом визначити як українську національну ідею» [16], яка може існувати лише як цілісність. Будучи такою, національна ідея виражає єдність та історичну цілеспрямованість національної спільноти, наявність якої є вельми актуальною під сучасну пору.

Література

1. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Ницше Ф. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1990. Т.1. С. 149.
2. Там само. С. 114.
3. Забужко Оксана. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – 4-е вид. К.: Факт, 2007. С. 101.
4. Там само. С. 101.
5. Там само. С. 87.
6. Кант И. Критика чистого разума / Кант И. Сочинения в шести томах. – Т. 3. – С. 218.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Ницше Ф. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1990. С. 47-147. Т.1. С. 92.
8. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения / Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 285.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Ницше Ф. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1990. Т.1. С. 47-147. С. 96.
10. Там само. С. 119.
11. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 326-327.
12. Там само. С. 327.
13. Там само. С. 329.
14. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Ницше Ф. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1990. Т.1. С. 138.
15. Там само. С. 136.
16. Забужко Оксана. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-е вид. К.: Факт, 2007. С. 105.

ІЩУК Наталія

кандидат філософських наук, доцент

*доцент кафедри філософії, історії медицини та біоетики
Національного медичного університету ім. О.О. Богомольця*

МОВА ПРАВОСЛАВНОЇ ТЕОЛОГІЇ: ЕСТЕТИКА VS ЕТИКИ?

Розповідати про Бога «мовою» краси – все одно що розмовляти «віч-на-віч» про те, що викликає інтерес і вабить співрозмовника. Краса переконлива. Споглядання краси літургії переконує нас, що вона є відблиском небесної краси, коли в існуванні Творця переконує не тільки «Тройця» Рубльова, але й інші «живі» ікони, храми, музика та божественне натхнення людей-митців, які створили усе це. Без сумніву, трансценденталія краси вплетена в православну традицію. Як справедливо підмічає сучасний католицький теолог Міхель Ремері, «На небесах немає ні матерії, ні часу, ні простору, а є лише вічна літургія і безкінечна краса. Відтак спільними у земної та небесної літургії є краса їх «форми», єдиною метою якої повинно бути прославлення Бога» [6, с. 119].

Для прикладу, про красу божественності та божественність краси досить послідовно розмірковує Патріарх Варфоломій. Він вважає, що люди входять у сопричастя з «незшитим хітоном» творіння передусім тоді, коли стають чутливими до краси оточуючого світу, яка виступає апофатичним виявом Істини в творінні [4, с. 99]. Показовою тут є герменевтика слова «kalos», здійснена Патріархом Варфоломеем. Аналізуючи біблійне: «І побачив Бог усе, що він створив: і от, «воно добре» (Бут. 1:31), він посилається на класичний грецький переклад Старого Заповіту (Септуагінту), де у тексті якості створеного Богом позначається терміном *kala ham*, похідним від прикметника *kalos*, що грецькою означає не тільки «добрий», але й «прекрасний» [1, с. 100]. Розвиваючи цю ідею, первосвященник висловлює думку про можливість первинності у божественному задумі краси порівняно з добром, розглядаючи красу та добро з позицій заклику-відповіді. Цитуючи його: «Добро було божественною відповіддю на красу світу....Краса – це заклик за межі того, що є тут і тепер, до засадничого принципу та сенсу світу» [1, с. 100] загалом. Бог не доступний людині в безпосередній розмові, виявляє себе через божественні енергії. Краса ж є свідченням присутності Бога, коли «у богослужінні мистецьке піднесення перетворюється на містичну зустріч» [1, с. 105].

Віддаючи належне «красі Безкінечного», вважаємо, що знаки-дороговкази, «відблиски» божественної краси є преамбулою до богоспілкування, але не ним самим. Досить переконливо це пояснює Калліст (Уер), розмірковуючи про красу, добро і істину як тріаду грецької філософії. Але, що більш вагомо, якості Бога, які досягають у Ньому досконалого співпадіння, утворюючи єдину й водночас унікальну в своїй потрійності реальність божественного буття. Погоджуючись з класичним тлумаченням «kalos» як водночас прекрасного та доброго, він апелює до Платона та разом з цим уточнює відповідні ідеї Вселенського Патріарха Варфоломія, етимологічно пов'язуючи цей термін з іншим грецьким словом «kaleo», що означає «я кличу» або «я закликаю», «я молю» або «волаю». Тим самим екс-

плікує особливу якість краси: закликати, вабити та притягувати нас..., бути, так би мовити, «ваблячою силою Бога», яка «виводить нас за межі самих себе та приводить до відношень з Другим» [3, с. 29]. Тобто споглядання божественної краси, послуговуючись термінологією Й. Зізіюласа, свідчить про нашу причетність до Нього. Водночас краса є закликом «перетворити» причетність на відносини, але не самими відносинами чи спілкуванням.

Складно не помітити інше, механізм розвитку естетичного смаку та, тим більше талановитості – менш очевидний, аніж його етичні аналоги – доброта, душевність, співпереживання емоційному стану іншої людини (так звана, емпатія). Справді, цілком «на поверхні» перебувають причини моральних реакцій на біль іншого. Вони досить часто спочатку маніфестуються саме як реакції – спонтанний відгук на страждання іншої людини. Лише потім перетворюються на усвідомлений пошук способів допомоги їй. В основі співстраждання покладений особистий досвід болю – страждання, пережитого колись та «рейкарнований» знову, але вже на інтерсуб'єктивному рівні. Навпаки, не досить зрозумілими є естетичні механізми «відповіді» на страждання іншої людини. Найперше, зовсім не очевидним є сам факт незворотності такої «відповіді». Звісно, краса – суть довершеність і гармонія. Страждання – порушення гармонії. З цих позицій страждання іншого може вразити й ранили та породити спонтанне бажання – поновити гармонію, допомагаючи йому. Але, що прикметно, може такого бажання й не породити, сумблімуючи естетичну невдоволеність в наявні гармонійніші річища, приміром, через звернення до інших – не ушкоджених, красивих людей. Окрім цього, суттєвим є й наступне, якщо етичний дискурс передбачає Іншого як мету, естетичний вбачає Мету в іншому, піднесення Мети над особистістю. Дійсно, що означає естетична відповідь на етичну потребу? Допомогти підвестися людині, яка впала, чи, навпаки, підштовхнути, щоб гарно лежала?

В цьому контексті сам собою напрошується приклад Гренуя – героя твору П. Жюскінда «Парфюмер. Історія одного вбивства» [2] Згадаймо, Гренуй намагаючись створити досконалий, більше того, ангельський аромат став вбивцею, покладаючи на «алтар» означеної мети життя молодих жінок. Чи вдалося йому створити такий аромат? Знаємо, що так. Більше того, цей аромат породив й етичний відгук та навіть релігійний екстаз в інших людей. Цитуючи фінальну частину твору, яка описує тріумф парфюмера, пов'язаний з його пануванням над юрбою: «... малий, горбатий, кульгавий, бридкий, відсторонений, страховисько, як всередині, так і зверху, – він спромігся зробити себе улюбленцем світу. Та що там улюбленцем! Коханим! Шанованим! Обоженним! Він перевершив Прометея. Він створив собі ауру, божественнішою за яку не мав ніхто. І він був нікому не зобов'язаний – ні батькові, ні матері, а найменше – милостивому Богові, тільки собі самому. Він насправді був сам собі Богом, і Богом кращим за того, що смердить ладаном і мешкає в церквах... Варто йому лише кивнути, як усі зречуться свого Бога і молитимуться Великому Гренуєві...» [2]. Більше, чим сказано в цій цитаті й не скажеш загалом. Краса може бути не тільки аморальною, але й, як це не парадоксально звучить, потворною. Вона – не завжди вияв Божої волі, навпаки, часто виступає виявом протидії людини Богові.

Сформулюймо питання інакше: чи можуть чуттєвість та краса стати домінуючими мовами сучасної православної теології? Ми вважаємо, що ні. Погоджуючись

з необхідністю розробки православною теологією теоестичної проблематики не згодні з необхідністю захищати їх теологічними методами. Хоча б тому, що чуттєвість та краса не потребують захисту, а самі є локусами атракції для сучасних вірян. В такому разі потрібно говорити не про захист, а про констатацію теологічними засобами факту сили краси й чуттєвості. Це твердження – абсолютно справедливе для всіх християнських конфесій. Досить потужно у випадку католицизму, менше – православ'я; найвіддаленіше – для протестантських церквах. Останні, хоча здебільшого говорять про красу як про спосіб привертання уваги до Бога і не більше того, але помітного значення надають чуттєвості та емоційності в богоспілкуванні, що теж виявляє їхню естетичну (в сенсі чуттєвості) зацікавленість.

Не вбачаємо ми в мовах чуттєвості та краси потенціалу першої теології, принаймні, у випадку православ'я ще й тому, що воно традиційно схильне до етичного типу духовності, не протиставляючи, але ранжуючи етичне та естетичне. Наполягаючи на невід'ємному поєднанні цих двох типів духовності, православна традиція з життям «у миру» здебільшого пов'язує етичну духовність. Що трапляється, коли люди «у миру» перестрибують «щабель» етичної духовності, себто душевності? Розмірковуючи про таких людей о. Веніамін (Новік) зазначає, що вони начитавшись «Добротолубія», знехтувавши «душевність» відразу починають з «духовності», яка розуміється як досить специфічна якість вертикального сходження в образі, що притаманно життю самітників у пустелі..., де сама аскетика розуміється як «мистецтво із мистецтв», як робота насамперед над самим собою». Такому платонічно-споглядальному та тісно пов'язаному з ним естетичному типу духовності сприяють і самі умови життя в монастирі з установкою на максимальне дотримання ритуалу та відповідної мінімізації людських відносин умов типу духовності [5, с. 79.-80], що пояснює «витіснення» етичного естетичним. Утім, і це важливо, чи придатною є така позиція для життя серед інших людей? Пов'язане з попереднім питання: на що можуть перетворитися такі прагнення за умов моральної розпорошеності сучасної людини в суспільстві споживацького раю, спокушаючих пропозицій та зваб? Зникнення етики за таких умов стає рівнозначним зникненню суб'єктності іншого, коли в очах «духовної» особи вона припиняє бути особистістю, а стає засобом чи, що теж можливо, перепорою на шляху до краси. З цього випливає й стратегія спотвореного духовного (чи то спотворена стратегія духовного): в першому випадку – використання, в другому випадку – знищення того, хто заважає – іншої людини.

Насамкінець, вартим нашої уваги є соціально-етичний дискурс означеного питання: наскільки сприйнятою мирянами та «миром» стане естетична пропозиція православної Церкви в умовах суспільств, що перебувають в стані перманентних соціальних пертурбацій та перепітій? Звісно, йдеться про пострадянські православні країни рівень життя в яких до цього часу залишається кричущо низьким, тоді як рівень соціальної нерівності та корупції – надзвичайно високими? Що, на жаль, підтверджує непорушність сумного факту - країни православної традиції залишаються найбільш нещасливими християнськими країнами. Сформулюймо питання інакше: в якій би ролі хотіли бачити Православну Церкву переважна більшість громадян цих країн: Совісті, яка закликає до поновлення євангельської любові чи принаймні визнання людської гідності, дарованої Богом чи Краси, яка

створює відчуття гармонії? І перша і друга пропозиції будуть затребуваними суспільством, але, думаємо, неспівмірно різною кількістю людей.

Намагаючись зафіксувати нашу позицію, пропонуємо замислитися не тільки над левінасівським: «Чи був Бог в Освенцимі?», але й проблематизованим нами: «Чи був Бог в Доріані Греї?» та «Чи був Бог у феноменальних нюхових здібностях та неперевершених ароматах, створених Жаном Батистом Гренуєм?

Література

1. Варфоломій, Вселенський Патріарх. Віч-на-віч із тайною. Православне християнство у сучасному світі. / Варфоломій, Вселенський Патріарх [пер. з англ]. К. : Дух і літера, 2011. 360 с.
2. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы/ П. Зюскинд.- [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://royallib.com/book/zyuskind_patrik/parfyumer_istoriya_odnogo_ubiytsi.html.
3. Каллист Уэр. Красота спасет мир / Каллист Уэр, митр. // Богословие красоты. М.: Издательство ББИ, 2013. С. 27-39.
4. Кнежевич Ромило. Спасительная красота обычных предметов// Богословие красоты. – М.: Издательство ББИ, 2013. С. 90-107.
5. Новик В. Православие. Христианство. Демократия. Санкт-Петербург: Изд-во „Алетейя», 1999. 366 с.
6. Ремери Михель. Красота как связующее звено между литургией и архитектурой/ Михель Ремери// Богословие красоты. – М.: Издательство ББИ, 2013. – С. 108-120.

КАБЛОВА Тетяна

кандидат мистецтвознавства, доцент

*завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка*

МУЗИЧНИЙ ЕТОС КУЛЬТУРИ: СПЕЦИФІКА ПОНЯТТЯ

Мистецтво володіє багатьма ресурсами для втілення основних ідей суспільства в конкретні мистецькі форми. Різні види мистецтв в такому контексті постають як мозаїчні складові єдиного виміру, які несуть різноманітну семантично-опосередковану значущість. В той же час, вони апелюють до того історичного підґрунтя, яке формується на вертикальному зрізі різних епох. Це пропагує виникнення певних культурних перетинів історичних горизонталей та вертикалей, де іманентно втілюються стилістичні ознаки епохи, її культурно-мистецькі обрії.

В процесі внутрішньо-художніх мутацій, види мистецтва проходять різні етапи становлення та інтеграції, але в такому чи іншому вигляді вони постають носієм загальнолюдських та суспільно-історичних цінностей та соціальних прошарків свого часу, які не зводяться тільки до втілення картини світу чи ментальності нації. При цьому важливим є існування певної універсальї, яка дійсно здатна раціонально пояснювати або втілювати основні характерні риси культурно-мистецького простору.

Як вказують дослідники з Нью Йорка Harrison L., Huntington S. [2], культуру неможна зводити до нескінченного пояснення усіх існуючих текстів усіма можливими засобами сучасної (постмодерної) культури. Головним завданням сьогодні стає раціональне пояснення необхідності збереження образів минулої культури та формування уявлення на цьому тлі сучасної. Цю ж думку підтримує й дослідник Jong A.. в своїй науковій праці *de Traditions of the Magi* яка конкретизує, що культура, як цінність духовна, несе в собі певні матеріальні цінності цивілізації, які є невід'ємними від конкретного історичного континууму [3].

Музика існує як така, що не має кінцевим продуктом матеріального втілення та існує в простоовому вимірі епохи. Але при такій, здавалося б, своєї тимчасовості це є найбільш доступний виб мистецтва, який супроводжує людину в будь-якому моменті розвитку цивілізації та поза нею.

Музичне мистецтво, як і філософія, орієнтоване на розуміння найбільш поширених питань існування, що виражаються зіставленнями традиційних для людства аспектів його існування: буття - небуття, життя - смерть, добро - зло, воля - доля. При цьому, музичне мистецтво поєднується з філософією на рівні історичного процесу. Чітко реагує на виникаючі духовні потреби людства. Це основа для аналізу музики, як особливої форми мислення, яка описується мовою філософських понять. Звернення до таких можливостей музичного мистецтва знайшли виявлення в понятті музичного етосу - звернення до сутності музичного буття відповідно до культурно-історичного континууму, де викривається еволюція ціннісних орієнтирів людства в умовах нескінченного космосу. «У мистецтві

етос є його духовним стрижнем, морально-психологічною платформою, на котрій вибудовується образно-естетична тканина твору» [1, 9].

В новітньому філософському словнику етос постає як сукупність якостей та рис, імпліцитно існуючих в просторі інтерсуб'єктивних відносин. Вчення про етос має довгу історію виникнення та становлення. Визначення ролі музики в житті людини та її специфіки як втілення всесвітньої гармонії сягає ще часів Античності. Саме в цей час музика починає розглядатися як прояв нескореної сили Космосу та як шлях опанування та певного оволодіння цією силою. Однією зі спроб усвідомлення природи та значення музики стало виокремлення поняття етосу (з грецької *εθος* — «звичай, звичка, характер, норов»). Спершу це поняття розглядалося більше в риторичі, як певна характеристика особи оратора. Як відомо, суспільна та особистісна високоморальність оратора була задекларована як обов'язкова категорія в його поведінці. Тільки за такими умовами поставала можливість впливати на інших людей. Поза етосом риторика руйнується, перетворюється в демагогію. Поступово категорія етосу стає такою, що відображає стиль життя суспільної групи, загальну орієнтацію певної культури, ієрархія цінностей, принципів і постулатів спілкування. Це пов'язано перш за все з тим, що музика не сприймалася в епоху Античності окремо від світобуття людства. Тільки в гармонічно-налаштованій суб'єктності з'являється та форма, де іманентно присутній музичний етос, який очищує душу людини й звільняє її від усілякого зла. На несвідомому рівні приходить опанування людиною найвищих цінностей буття, космосу. Музика розуміється як явище, що підготовлює свідомість до прийняття та засвоєння філософських категорій на рівні підсвідомості. Від традиційно-примітивного впливу на людину, як магічного засобу, етос музики за постає як моральний засіб упорядкування усіх пристрастей людський відповідно до загальної Гармонії Космосу.

Значення музики, на яке вказували філософи античності, простягається набагато ширше психологічних особливостей людини. Людина весь час знаходить в певному діалозі існування: з власним «я», з іними суб'єктами культурно-історичного континууму, безпосередньо зі світом в якому людина існує. філософія діалогу інтерпретує етос як сукупність моральних імперативів, імпліцитно присущіх інтерсуб'єктивному простору. В такому контексті музичний етос культури постає як практичне втілення моральних вподобань, рис епохи, сукупність регулятивних ідей, які засобами музичного мистецтва використовують комунікативну активність задля формування духу культури. Поняття музичного етосу відповідає ідеї інтерсуб'єктивності, як умови сенсоутворюючих зв'язків між індивідами різних поглядів на світобуття. Музика взагалі постає як суб'єктивно – чуттєве явище, але саме етос наділяє її певною мірою інтерсуб'єктивністю, що забезпечує відображення в музиці загально-історичної картини розвитку людської культури. Більш за те етос музики сприяє виокремленню характерних рис, які репрезентують культуру на вищому рівні існування людства.

Отже, етосом постає те внутрішнє «я», що є у будь-якої людини відповідно до того часу в якому вона існує. музичний етос культури античності займає високе катарсичне значення й формує справжній зв'язок людини з космосом, тобто етос виявляється не у процесі сприйняття музики, а як раціональне викриття числових закономірностей Всесвіту. Музичний етос відображає бінарність нашого буття. В

ньому, як в музичному прояві вищого виміру, співіснують нематеріальне, часове та зафіксоване у конкретній культурі формотворення, кристалічне, що імпліцитно окреслює основні етапи становлення Всесвіту та процесуальність буття.

Література

1. Личковах В. А. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернівці: РВК «Деснянська правда», 2006. 160 с.
2. Harrison L., Huntington S. Culture Matters: How Values Shape Human Progress. New York: Basic Books, 2000. 320 p.
3. Jong A. de Traditions of the Magi: Zoroastrianism in Greek and Latin Literature / A. de Jong // The Journal of Roman Studies. Vol. 89, 1999. 215 p. DOI: 10.2307/300748.

РОЗУМ, МІТОЛОГІЯ І МУЗИКА У ПРИЗМІ ТВОРЧОСТІ ГЕГЕЛЯ, ВАГНЕРА І НІЦШЕ

1. Звертаючись до яскравої творчості Г. В. Гегеля, Р. Вагнера і Ф. Ніцше, ми означуємо цей період трансформації епохи Нового часу назвою часу новітнього. Ключова тенденція цього перехідного періоду визначалася суперечністю і конфліктом між традиційною культурою, яка вже давно вийшла з середньовіччя і пройшла селекцію під впливом Ренесансу і новими викликами перед розумом. У соціальному плані це був час, коли, з одного боку, аристократія ще продовжувала пишатися своїми привілеями, але, з іншого – вже визрівало нове громадянське суспільство, головною ідеєю якого стало здійснення індивідуальної свободи і правової рівності всіх громадян перед законом. Відбувалося наростання секулярного повсякдення з його «виключальним гуманізмом» самоздійснення.

2. Для німецької класичної філософії центральною була проблема теоретичного і практичного узгодження традиції, культури, або етосу з тим, що формувалося як модерна свобода індивіда і, водночас, як новітня тенденція народів до соціальної інтеграції. Г. Ф. Гегель, зокрема, вважав завданням філософії створення загальної теорії буття, обґрунтовуючи, що дійсність є єдиною і розумною, а мислення – тотожне з буттям. Перебуваючи під впливом ідей Просвітництва і Романтизму, Г. Гегель на початку своєї творчості пише «Першу програму системи німецького ідеалізму» (1796). У цій «Програмі», дотримуючись погляду, що «ідею виявляє лише те, що має своїм предметом свободу», він проголошує: «Ідея, яка все об'єднає – це ідея краси в найвищому платонівському сенсі слова. Я переконаний, що вища дія розуму, яка охоплює всі ідеї, є дія естетична і що істина і благо споріднені лише в красі ... Філософія духа – це естетична філософія» [1, 212].

Далі Г. В. Гегель висловлює думку, яка, на жаль, не знайшла належної оцінки в українському інтелектуальному середовищі. «Спочатку я розвину ідею, яка, наскільки мені відомо, нікому не приходила до голови: ми повинні створити нову міфологію, але така міфологія повинна стояти на службі ідей, бути міфологією розуму. Доти, доки ми не надамо ідеям естетичного, тобто міфологічного характеру, народ не виявить до них зацікавлення, з іншого боку, доки міфологія не стане розумною, філософ буде її цуратися» [1, 213].

3. Міркування про нову міфологію мають романтичне походження і стосуються звернення німецьких романтиків до образу Діоніса й визначення поетичної творчості як найдовершенішого морального навчителя людства. Про це писав Шеллінг в «Системі трансцендентального ідеалізму» (1800), а Ф. Шлегель присвятив окрему працю за назвою «Думки про міфологію» (1800). Тут він міркує про вторинність сучасної німецької поезії відносно античної і ставить завдання – досягнути нової міфології, оскільки модерне поетичне мистецтво поступається давньогрецькому саме через відсутність в ньому міфологічної складової.

4. Новий суперечливий дух епохи не вдається досягнути суто раціоналістичним декартівським методом. Розум має бути підрихтований заради морального оновлення німецького народу, як про це писали Й. Фіхте і Ф. В. Шеллінг. Останній зокрема вважав, що правдиве знання «має бути повністю вільним», до нього не ведуть ні докази, ні висновки, ні понятійне опосередкування, але тільки – споглядання. Дієвими засобами оновлення є мистецтво поезії і музики, заснованих на міфології. Тобто Ф. В. Шеллінг не покладається на рефлексивну природу спекулятивного розуму. Він знаходить його нові можливості у формі мистецтва, яке додає формальну структуру свідомості і виводить здатність людини мислити на рівень властивостей розуміння. Гадаю, що в цьому можна спостерегти переважно несвідоме прагнення вийти поза діалектику «розсудку-розуму» («Verstand-Vernunft»), яку німецькі філософи заклали як семіотично-вербальну матрицю в пізнавальне відношення людини до реальності.

5. Ф. Ніцше прагне деконструювати зациклену на когнітивному ставленні до світу людину-самосвідомість Гегеля, а також звільнити її від наперед визначених передумов діяльності. У Ніцше «світ можна виправдати винятково як естетичний мистецький феномен» [3, 103], що насичує наше життя радістю і повнотою. Якщо життя, а отже воля до влади, переповнені видимістю, обманом, ілюзією, заблудом, вульгарністю, спрощенням тощо, то нашою справжньою метафізичною надією може бути тільки мистецтво. Адже саме в ньому без штучних прикрас виражається вся повнота життя і в цьому полягає естетична функція прекрасного.

Відтак, для Ніцше актуальною стає критика метафізики, до якої він зводить модерну філософію і натомість підносить естетично-мистецьку активність, як сповнену природності. Це також спрямовує Ніцше проти нігілізму. Тоді як, наприклад, М. Гайдеггер «виникнення і подолання нігілізму описує як початок і кінець метафізики» [3, 106].

6. Подібно до Гегеля, Ф. Ніцше також шукає засобів суспільної інтеграції. Він пише: «першою дією діонісійної трагедії є те, що держава і суспільство, взагалі всі провалля між людиною і людиною відступають перед могутнім чуттям єдності, яке повертається до серця природи» [2, 48]. Як і в його попередників філософів, у Ніцше дуже виразно тематизується протиставлення культури, яка ідентифікується з німецькою, щодо цивілізації, до якої належить англо-саксонський світ і Франція. Він знаходить одностумця і співника у Р. Вагнері: «Сатир, вигадана природна істота, відноситься до культурної людини так, як діонісійна музика – до цивілізації. Про останню Р. Вагнер говорить, що музика її знищує так, як денне світло – сяйво лямпи». І, звичайно, сатири, «як хор природних істот ... незнищено живуть поза цивілізацією» [2, 48]. Це саме той романтично-нарцисичний німецький мотив, який пізніше розгорне в радикальне світоглядне протистояння «культури і цивілізації» О. Шпенглер у відомому творі «Занепад Заходу».

7. Ф. Ніцше прославляє Р. Вагнера як революціонера і переможця аполонівської культури. Знаменитий композитор вважав, що вищою формою мистецтва є музична драма в якій органічно поєднуються слово і музика, таке мистецтво має створюватися народом. Ніцше очікував, що з Байройта буде струменіти вплив діонісійських трагедій, а нова естетика мистецтва наверне німецький народ до його життєдайної сили, або ж волі до влади. Проте пізніше Ф. Ніцше зі зневагою

відкине світ опер Вагнера. Він зрікається Вагнера через те, що той залишився у полоні романтичного поєднання діонісійства з християнством.

Річ в тім, що у романтичній творчості Гельдерліна, Новаліса, Шеллінга спостерігається не тільки пошанування архаїчного бога Діоніса, але й порівняння його з Христом, як Бога прийдешнього спасіння. Саме з цим ототожненням не погоджується Ніцше. Як пише Ю. Габермас, «ототожнення бога вина, який не-твердо тримається на ногах, з християнським богом спасіння, – можливе тільки тому, що романтичний месіанізм націлений на омолодження, а не на проводи Заходу». [3, 101].

8. Ф. Ніцше вважав, що трагедія народжується з духу музики, як діонісійної основи життя, на відміну від аполонівської пластики та індивідуалізації. Він звертається до думок А. Шопенгауера: «Музика, на відміну від всіх інших мистецтв (...), є безпосереднім відображенням самої волі; щодо всього фізичного світу – є метафізичним, щодо цілого явища – річчю в собі» [2, 86]. Ніцше підкреслює, що в цьому підході розкривається вся суть естетики як такої і з цього вона й починається. Але Р. Вагнер «на підтвердження істинності цього знання наклав свою печать, коли у своєму «Бетговені» встановив, що музику слід оцінювати за цілком іншими естетичними принципами, ніж усі образотворчі мистецтва, й узагалі – не згідно з категорією краси, – хоча помилкова естетика, на основі невдалого і виродженого мистецтва, звикла, виходячи з чинного в образотворчому мистецтві поняття краси, вимагати від музики такої ж дії, що й від творів образотворчого мистецтва, а саме збудження втіхи від гарних форм» [2, 86-7].

На думку Ф. Ніцше, насправді музика збуджує до алегорійного бачення діонісійної загальності, піднімаючи її до найвищої значущості. Тому «музика здатна породжувати міт, найвизначнішим прикладом якого є трагічний міт, який говорить про діонісійне пізнання в алегоріях» [2, 89]. На завершення свого твору Ф. Ніцше приходить до висновку, який матиме особливий вплив на герменевтику: «Без міту кожна культура втрачає здорову природну творчу силу, тільки обставлений мітами горизонт замикає весь рух культури в єдність. Лише міт вивільняє всі сили фантазії та аполонівського сну з їхнього безцільного блукання» [2, 120].

9. Ось цей мітологічно визначений горизонт культури проявляється функцією розуміння, яка є провідною серед багатьох інших мітологічних функцій: синкретизму, сугестії, ритуалу, жертвопринесення, ієрофанії, або сакральності тощо. Музика ж, очевидно, як і поетичне слово, належать до онтологічної перед-структури мітологічної дійсності; вони моделюють інтенції розуміння й створюють об'єктні передумови інтелектуального (філософського і наукового) змагання з дійсністю, сконструйованою людською активністю.

Повернення до міфотворчості завжди свідчить про кризу розуму людини й про потребу його деконструкції заради нового рівня мислення, як розуміння. Варто пригадати думку М. Гайдеггера, що «філософія ніколи не виникає з науки чи завдяки її посередництву. Вона перебуває в цілком іншому вимірі духовного буття». У цьому ж вимірі перебуває й поезія. «Мислення починається тільки тоді, коли воно здійснюється всупереч так званому розуму, який упродовж віків залишається найзапеклішим супостатом мислення» [4, 134].

10. Мислення як здатність розуміння є зануреним в несвідомі когнітивні

процеси, пов'язані з тілесно-емоційною природою людини та локальним і глобальним вимірами культури. Цей тип «розуму» притаманний міфологічному світосприйняттю і розгортається як просте синкретичне відання, або ж розуміння. Його чинниками чи інструментами є чуттєво-емоційна, але притомна здатність проникати в життєве середовище, сприймати його засобами звуків, запахів, образів, смаків, дотиків тощо. Властиво, сьогодні, у контексті філософії тілесності, обгрунтовано, що не існує такого абстрактно-поняттєвого мислення, яке б так чи інакше не базувалося на метафорі й образі.

11. На відміну від Гегеля і Ніцше, К. Маркс і особливо його комуністична партія діяли вигадливіше. Вони не взивали відкрито до міфології. Але саме на ній, на її символічній семантиці боротьби, крові і ненависті, на діонісійській невиситимості і несамовитості, на непогамовному похміллі, на бурхливій радості від руйнування і смерті, вибудували марксистичну нову міфологію розуміння реальності і людини. Міфологічна функція жертвопринесення, – буржуазії, інтелігенції, селянства, – була залучена для розуміння неминучості пришестя комунізму, для виправдання й пояснення необхідності тисяч концтаборів. Нігілізм з його варіаціями цинізму, садизму й мазохізму, надовго оселився в розумі й чуттєвості цього нового ніцшеанського антихриста, який зруйнував не тільки християнського Бога, але й здоровий глузд звичайної людини.

12. Таким чином, міфологічне світосприйняття у своєму зародку спирається на засновки, які виступають несвідомою «достатньою підставою» його виникнення. Там, де розум втрачає метафізичну чи наукову силу, його компенсацією стає первинне відання, або розуміння, яке повертає дійсність міфотворчості.

Література

1. Гегель Г. В. Первая программа системы немецкого идеализма / Гегель Г. В. Работы разных лет. В двух томах. – Т. 1., Москва: Мысль, 1972.
2. Ніцше Ф. Народження трагедії // Ніцше Ф. Повне зібрання творів: Критично-наукове видання у 15 томах. – Львів: Астролябія, 2004. – 770 + XII с.
3. Хабермас Ю. Философский дискурс о Модерне. 12 лекций / Хабермас Ю. – Москва: Весь мир, 2008. – 416 с.
4. Heidegger M. Was heist denken? / Heidegger M. – Tubingen, 1954.

КАРАСЬ Ганна

*доктор мистецтвознавства,
професор кафедри методики музичного виховання та диригування
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»*

ТВОРЧІСТЬ РІХАРДА ВАГНЕРА У РЕЦЕПЦІЇ ІРИ МАЛАНЮК (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ СПІВАЧКИ)

Творчість видатного німецького композитора Ріхарда Вагнера (1813–1883) тісно пов'язана з історичною долею Німеччини, а його філософсько-ідейні та естетичні погляди зазнавали впливу відомих мислителів Л. Фейєрбаха, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, письменника і музиканта Е. Гофмана, релігійного містицизму. Б. Левік підкреслює: «Творчість Вагнера при всіх зв'язках з національними традиціями минулого виросла на ґрунті німецького романтизму з його інтересом до народних оповідей, до образів середньовіччя, до фантастики, з його культом природи» [2, с. 17]. Психічний склад німецької нації, притаманне їй абстрактне мислення, узагальнено-філософське осмислення дійсності, зумовили музичну сферу Німеччини. Реформаторська музична драма, яку запропонував Р. Вагнер, стала «закономірним і важливим етапом в розвитку і взаємопроникненні симфонізму бетховенського плану, програмного романтичного симфонізму і симфонізованого музичного театру» [2, с. 21]. Новаторство композитора полягало в тому, що опера перестала бути концертом, а стала драмою, яка розкривається в музиці. Синтез музики і драми, синтез мистецтв Р. Вагнера відкрив нові шляхи оперного мистецтва, у т. ч. щодо голосу, який композитор трактував як інструмент.

Зустріч з Р. Вагнером перевернула життя і погляди музичного теоретика Юліуса Гея (1832–1909), який став реформатором німецького вокального мистецтва. Він написав оригінальну велику вокально-педагогічну працю в дусі вчення Вагнера «Німецька школа співу» («Deutscher Gesangsunterricht») (1886) [1], яка не втратила своєї актуальності до наших днів. Саме Ю. Гей на запрошення короля Людвіга II став основним вокальним консультантом на першій байройтській постановці «Перстня Нібелунгів» і першим учителем співу музичної школи, створеної за проектом Вагнера в 1867 р. У листі до Ф. Ліста Вагнер писав: «Це поема мого життя, всього, чим я є і що відчуваю», а Ф. Ніцше у праці «Народження трагедії» (1871) назвав створення і виконання Вагнерівської тетралогії однією з найважливіших подій в історії розвитку цивілізації [Цит. за: 3, с. 266]. Р. Вагнер рішуче відкинув стиль італійського *bel canto*, що вирізняється легкістю і красою звучання, бездоганною кантиленою (наспівністю), витонченістю і віртуозністю, та вимагав надсильного звуковидобування і значної витривалості. Саме для його опер були потрібні три види голосів: героїчний тенор, драматичні сопрано та бас-баритон. Великий вагнерівський оркестр (місцями понад сто осіб з потужною мідною групою) вимагав дуже сильних та міцних голосів. Лібрето для своїх опер Вагнер писав сам. Вони були надзвичайно експресивними та драматичними. Композитору належить введення нових вокальних форм: монологів, розповідей, діалогів, що призвело до декламаційного співу.

У 1876 р. відбулось відкриття у Байройті театру Р. Вагнера, в якому до наших днів відбуваються оперні фестивалі та вагнерівські вечори. На одному з них засвітилась й українська зірка – мецо-сопрано Іра Маланюк (1919–2009). Одна із найвизначніших співачок-«вагнеристок» другої половини ХХ ст., солістка Віденської та Мюнхенської державних опер, оперних театрів Австрії, Німеччини, Швейцарії, вона гастролювала на провідних оперних сценах Європи та Америки, і зуміла поєднати у своїй виконавській творчості обидва напрями – італійське *bel canto* і вагнерівський вокальний стиль, який потребував величезної сили голосу і витривалості. Саме непередбачувана участь у байройтському фестивалі 1951-го року принесла Ірі Маланюк визнання і відкрила двері у високе оперне мистецтво. Відкриття фестивалю тетралогією «Перстень Нібелунгів» під керівництво маестро Герберта фон Караяна було під загрозою. Виконавиця партії богині Фріки захворіла, за три години до вистави необхідно було знайти заміну. Молода співачка Іра Маланюк, яка в цей час перебувала у Байройті, погодилась на умовляння диригента і виконала партію, яку вивчила за три години до початку вистави. Преса писала, що співачка «незважаючи на вимушений і непередбачуваний виступ, проявила свої видатні вокальні якості» [3, с. 132]. Цей успіх зумовив близьке знайомство і співпрацю співачки з родиною Вагнера, зокрема, його онуками Вольфгангом та Віляндом, запрошення Гербертом фон Караяном у подальші вагнерівські фестивалі. Іра Маланюк наголошувала, що саме «праця з Віляндом Вагнером привела мене до великих успіхів <...> багато років ми були хорошими колегами і не тільки. Співзвучність наших душ поєднала нас у великій дружбі» [3, с. 134–135].

Шлях до цього визнання не був легким і романтичним. Народившись у Станіславові (нині – Івано-Франківськ) у патріотичній родині, Іра, як і її тітка Соломія Крушельницька, мріяла стати співачкою. До речі, Соломія була першою інтерпретаторкою Вагнера в Італії. Перші кроки на сцені Іра робить в рідному місті, згодом їздить на лекції до знаменитого баса Адама Дідура до Львова, який власне і відкрив для молодой співачки музику Р. Вагнера [3, с. 31]. На сцені Львівської опери у 1939 році вона успішно дебютує в ролі Амнеріс, отримує запрошення до Варшавської опери. Однак, початок Другої світової війни зруйнував її плани. Під час війни Іра Маланюк виступає у Львівській опері, а в 1944-му виїжджає до Відня до знаменитого педагога, колишньої вагнерівської співачки, професора Анни Бар-Мільденбург. Саме з нею Іра осягає партії в операх Вагнера, які стануть основою її сценічного репертуару. Навчання давалось не легко. Співачка згадувала: «Я була у відчаї, бо німецьку мову Вагнера просто не могла зрозуміти. Мільденбург на це лише зауважила: «Дитино моя, якби ти знала, скільки німецьких виконавців ціле життя співають Вагнера – і не розуміють жодного слова!» [3, с. 58]. Іра хотіла досягнути цю складну музику, вона наполегливо студіювала і врешті-решт досягла успіху.

В оперному репертуарі Іри Маланюк було одинадцять партій у дев'яти операх Ріхарда Вагнера: Фріка («Золото Рейну»), Фріка («Валькірія»), Вальтраута, Норна («Загибель богів»), Мері («Літаючий голландець»), Ортруда («Лоенгрін»), Магдалена («Нюрнберзькі майстерзінгери»), Дівчина-квіт, Кундрі («Парсіфаль»), Венера («Тангойзер»), Бренгена («Трістан і Ізольда»).

Першими були партії Венери («Тангойзер») та Магдалени («Нюрнберзькі майстерзінгери») в оперному театрі Цюріха (Швейцарія) у 1948-му році. Як писала тодішня преса, це було нестандартне та індивідуальне виконання [Цит. за: 4, с. 37]. Наступного року Іра співає у «Парсіфалі» і «Нюрнберзьких майстерзінгерах» під керівництвом знаменитого диригента Ганса Кнаппертсбуша на оперному фестивалі у Цюріху, а на відкритті сезону виступає в «Лоенгріні». Преса підкреслювала продуманість мистецького втілення Ірою Маланюк ролі зрадливої Ортруди, «в єдності з повною віддачею свого прекрасного <...> меццо-сопрано», наголошувала, що вона так «осягнула у цій так величній вокально жіночій постаті цю переможну драматичну дію, яку Вагнер собі від неї обіцяв» [Цит. за: 4, с. 44]. В останньому для Іри Маланюк сезоні у Цюріху вона бере участь у прем'єрі «Трістана і Ізольди» у партії Бренгени, про яку давно мріяла. «Tages-Anzeiger» від 7 лютого 1952 року називає її «найшляхотнішою появою в теперішньому ансамблі» [Цит. за: 4, с. 72]. Весною того ж року співачка бере участь у гастроліях байройтського театру в опері «Сан Карло» в Неаполі. Це була перша постановка «Золота Рейну» та «Валькірії» в цьому театрі: Вольфганг Вагнер відповідав за організаційні справи, Вілянд Вагнер виступав як режисер, диригентом був Ганс Кнаппертсбуш, у товаристві всесвітньовідомих вагнерівських виконавців – Іра Маланюк в ролі Фріки.

Як підкреслює дослідниця творчості Іри Маланюк Стефанія Павлишин, «брати Вагнери підтримували з нею постійний зв'язок, не тільки принагідними поздоровленнями, але й конкретними пропозиціями» [4, с. 75]. Співачка бере участь в байройтських фестивалях (у 1952 р. – відповідальна партія Бренгене в «Трістані і Ізольді» під керуванням Караяна, постановка Вілянда Вагнера; у 1953 р. – партії Фріки і Бренгене, під керуванням Євгена Йохума), гастроліє в опері «Колон» в Буенос-Айресі (1952 р. Аргентина).

Як солістка Мюнхенської Державної опери (від 1952 р.) Іра Маланюк виконує провідні партії в операх Р. Вагнера: Венера («Тангойзер»), Магдалена («Нюрнберзькі майстерзінгери»), Бренгене («Трістан і Ізольда») і характеризується в музичному світі як визнана вагнеристка. У 1953-му році вона бере участь у виконанні вагнерівської тетралогії у залі Римського радіо (Форо Італіко на замовлення RAI Риму) під керуванням Вільгельма Фуртвенглера, виступає у мюнхенському фестивалі в ролі Бренгене («Трістан і Ізольда») під керуванням Г. Кнаппертсбуша; у 1954-му – співає Бренгену в Неаполі під керуванням американського диригента Артура Родзінського, гастроліє в Португалії і нарешті виступає на сцені, яка є мрією всіх співаків – Міланської «La Scala». Вона виконує тут партії Вальтраути і Норни в останній частині тетралогії Вагнера – «Загибель богів». У 1954-му році Іра Маланюк виступає у Страсбурзькому театрі в ролі Бренгене («Трістан і Ізольда») перед королевою Бельгії Єлизаветою. Цю ж партію вона виконує у 1955-му році під час інтернаціонального оперного сезону в Монте Карло. З 1956-го року Іра Маланюк підписує контракт з Віденською державною оперою і з того часу є солісткою двох провідних оперних театрів у Мюнхені та Відні. У 1957-му році Іра Маланюк отримала від Баварського Міністерства культури почесне звання «Kammersängerin», що було офіційним визнанням заслуг співачки. Через 16 років такий же титул їй надасть австрійський уряд (1973 р.). До 1968 року Іра Маланюк

була у штаті Віденської та Мюнхенської державних опер і завжди у її оперному репертуарі були вагнерівські партії.

Українська співачка сприяла широкому пропагуванню творчості Р. Вагнера, адже радіотрансляції опер байройтського фестивалю у 1950-х роках здійснювалися на всі континенти світу, передачі велися чотирма мовами: німецькою, англійською, французькою та італійською, охоплюючи біля 200 мільйонів слухачів. Виконання вагнерівської тетралогії у залі Римського радіо (Форо Італіко на замовлення RAI Риму, 1953 р.) під керуванням В. Фуртвенглера давало можливість через єдиний на той час вид масової комунікації (радіо) донести його до широкого кола слухачів світу.

Іра Маланюк здійснила звукозаписи опер Р. Вагнера із провідними симфонічними оркестрами під керуванням видатних диригентів. «Золото Рейну» записано в Лондоні із Віденським симфонічним оркестром (диригент Джордж Шольті, фірма «Десса»), «Золото Рейну», «Валькірія» та «Загибель богів» записано в Байройті (1953) з Байройтським фестивальним оркестром (диригент Клеменс Краус). Оперу «Нюрнберзькі мейстерзінгери» записано двічі у Байройті з Байройтським фестивальним оркестром (диригент Герберт фон Караян, фірма «Columbia», 1951; і вдруге – у 1981 р. з диригентом Г. Кнаппертсбушем, фірма «Melodram»). Двічі здійснено записи опери «Трістан і Ізольда» – з Байройтським фестивальним оркестром (диригент Герберт фон Караян, 1952; диригент Євген Йохум, 1953).

Підсумовуючи зазначимо, що велика невтомна праця української співачки Іри Маланюк, у т. ч. над оперним репертуаром Р. Вагнера, принесла їй визнання і збагатила вокальну «вагнеріану» неповторними трактуваннями жіночих образів. Багатогранна і сильна особистість, творча виконавиця з унікально насиченим голосом, драматичним талантом, жіночою красою назавжди залишиться в історії оперного мистецтва.

Література

1. Гей Ю. Немецкая школа пения: учеб. пособие / перевод А. И. Игнатович, науч. ред. М. Г. Людько. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань»; Из-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. 328 с.: ноты.
2. Левик Б. Рихард Вагнер / Борис Левик. М.: Музыка, 1978. 447 с.
3. Маланюк І. Голос серця. Автобіографія співачки / Іра Маланюк. Львів: «Collegium musicum» Львівського Товариства Ріхарда Вагнера, 2001. 306 с.
4. Павлишин С. Історія однієї кар'єри. 2-е вид. доповн. / Стефанія Павлишин. Львів: Ліга-Прес, 2012. 190 с.

МУЗИКА І ЗАДОВОЛЕННЯ: АНАЛІЗ КАЗИМИРА ТВАРДОВСЬКОГО

Казимир Твардовський (1866-1938), засновник Львівської філософської школи, педагог, професор Львівського університету, проявляв неабиякий інтерес до музики. Ще навчаючись в елітній (закритого типу) Віденській хлопчачій гімназії Theresianum (1877-1885) він щодня впродовж години, займався грою на фортепіано. У своїх щоденниках він занотовував, що у неділю, коли вся родина збиралася в його квартирі на вул. Св. Софії, а тепер вул. І. Франка 130, він залюбки музикував. Навіть написав декілька музичних композицій у стилі Г'юго Вольфа (1860-1903). Відомо, що 3 травня 1891 Казимир Твардовський виконував власну симфонічну композицію «Гра Янкеля» («Gra Jankiela») на урочистому засіданні, присвяченому 100 річчю Конституції 3 Травня, за участі оркестру театру імені Скарбка (тепер театр імені Марії Заньковецької), у Львові. Надзвичайно цікавою є інформація, яку можна знайти у замітці Ришарда Ядчака «Казимир Твардовський про музику»: «Додаймо, що під час жалобної академії на честь Казимира Твардовського 30 квітня 1938 року у Львівському університеті, виконано дві пісні, які скомпонував Казимир Твардовський: одна до слів Фрідріха Ніцше *O Mensch, gib Acht...*, а друга до слів Станіслава Бжозовського *O, прийди весно...*» [1, с. 20-21].

Значним доробком у царині філософії та психології музики, навіть філософії творчості, є лекція «Чому ми любимо музику?» Казимира Твардовського, яку він прочитав 12 листопада 1906 року у залі «Зірки». У своїй лекції Казимир Твардовський розглядає музику та докладно аналізує її з метою знайти причини любові людиною музики. Лекція складається з чотирьох частин; четверта частина – це лише тези і є незавершеною.

У першій частині Казимир Твардовський констатує, що, без сумніву, людина любить музику. Але чому вона її любить? – запитує Казимир Твардовський. Відповідь очевидна, бо вона приносить людині задоволення. Незалежно від типу музики, людина її любить й отримує задоволення. Тому необхідно визначити ті чинники музики, які спричиняють в людині відчуття задоволення.

Музичний твір є складною комбінацією звуків. Для Казимира Твардовського, звук – це матеріал з якого створюється музичний твір. Але й звук не є чимось простим. В кожному звуці можна виділити такі його складові: 1) висота, 2) сила (інтенсивність), 3) тембр, 4) тривалість, а коли поєднується сила й тривалість, то виникає ще й 5) динаміка звуку.

Самі собою звуки не можуть складати музичний твір. Звуки повинні поєднуватися в певну композицію. І тим, що поєднує звуки, є ритм. Що таке ритм? Ритм – це певна послідовність звуків, які йдуть один за одним через певні інтервали. Ритмів є дуже багато, тому в музикознавстві всі ритми зводяться до основних типів, які називаються тактами. Але й такти не можуть вичерпати усіх тривалостей звуків. Це створює різницю темпу.

Виявивши основні елементи музики (звуки та ритм), Казимир Твардовський у другій та третій частинах своєї лекції намагається з'ясувати, чому нам подобається музика. У музиці нам, перш за все подобаються звуки. Але, чому нам подобаються звуки? Це нелегке питання. Воно подібне до питання: чому нам подобаються кольори? Звуки, як і кольори чи запахи, впливають на наші органи чуттів. Їхній вплив може бути приємним, або неприємним. У музиці, на думку Казимира Твардовського, ми маємо справу з «чуттєвим вподобанням», тобто нам приємно слухати певні звуки та послідовність звуків, в яких є гармонія (певне співвідношення). Крім цього, ми вподобаємо також розмаїтість звучання, яка об'єднує ритм; він впорядковує звуки. Естетичне вподобання (краси) вже ґрунтується не стільки на чуттєвому вподобанні, а на певному співвідношенні. У випадку музики, на співвідношенні звуків.

У четвертій частині, яка не є завершеною та складається з тез, Казимир Твардовський аналізує опосередкований чинник, який впливає на наше вподобання музики, а саме: голос. Крім цього, він звертає знову увагу на різноманітність звуків та їхній ритм (швидкий чи повільний). Послідовність звуків викликає у нас певні почуття. Залежно від швидкості звуків, наші почуття можуть наростати – це збудження, або спадати – це заспокоєння. Казимир Твардовський констатує, що музика породжує в нас цілий світ різноманітних почуттів та образів, які нам подобаються. Музика дозволяє нам відірватися від реальності, як і будь яке мистецтво, і в цьому полягає її краса [2, с. 102-116].

Література

1. Jadcak R. Kazimierz Twardowski o muzyce // *Sztuka i filozofia*, 3, 1990, ss. 19-21.
2. Твардовський К. Чому ми любимо музику? / Пер. з польс. Ольги Гончаренко // Твардовський К. Вибрані праці. – Львів: Видавництво Львівського філософського товариства ім. К. Твардовського, 2016. – С. 102-116.

КАРПОВ Віктор

доктор історичних наук, завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СИРОТИНСЬКА Наталія

доктор мистецтвознавства,
завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка

АНТРОПОЛОГІЧНІ ІДЕЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ В КОНТЕКСТІ МЕТАФОРИЧНОГО ПРОЧИТАННЯ

За останнє десятиліття інтелектуальний світ демонструє помітне зацікавлення сутністю людини як індивіда, як члена соціуму, існуючого в шалених темпах гіперактивного технологічного суспільства, що відчутно впливає на довколишній світ і основного т.зв. «юзера» – *homo sapiens*. Зокрема все частіше озвучуються такі теми, як наприклад, тема нещодавньої лекції Андрія Дахнія «Людина початку XXI століття: криза смислів у добу плинності». Дедалі частіше говорять автори на кшталт Ювала Харарі про вичерпання потенціалу гуманізму *homo sapiens* і при цьому пророкують настання епохи синтезованої людино-машини, до того ж керованої зовнішніми можливостями повсюдних інформаційних мереж, або алгоритмами. Все це зовсім не викликає оптимізму, тож варто врахувати досвід минулого, щоб відчитати певний «алгоритм» розвитку людської особистості і визначити можливі шляхи уникнення апокаліптичної розв'язки із переродженням ще поки *homo sapiens* в недієздатну *homo limited*.

Вже 150 років тому Фрідріх Ніцше наполягав на тому, що людство як рід не прогресує і навіть більше того, воно деградує. Ця переконаність філософа й привела до визначення нового типу людини, що творитиме нову спільноту. Так виник ідеал *Übermensch* або «надлюдини» – внутрішньо дисциплінованої, здатної на духовне перетворення власної особистості і відповідальної за майбутнє. Проте добре знаємо, що в майбутньому цей образ з різних причин був спотворений до невпізнання й набув рис «білявої бестії», яка безжально руйнує світ і його цінності, хоча насправді ніцшеанська надлюдина має позитивну мету – просвітлення та вдосконалення.

Варто відзначити, що у формуванні і вираженні концепту *Übermensch* важливу роль відіграє емоційно-експресивна функція метафори, що було викликом тогочасним філософам-раціоналістам, які вважали властивості емоційного впливу абсолютно невідповідними стосовно процесів пізнання й об'єктивності обґрунтування висновків. Натомість однією з основних функцій метафори і є функція емоційного впливу, здатного руйнувати стереотипи й інтуїтивно проникати в ірраціональний світ, що відповідає засадам некласичної філософії. В певній мірі зазначена роздвоєність метафорично висловлена Борхесом: «Я дивлюся на себе в дзеркало, аби уявити собі, як я поведуся, коли постану перед лицем смерті. Можливо моя плоть і затремтить від жаху, а я – ні» [1, 324]. Відтак цікаво визначити наскільки різняться два способи пізнання світу і які засоби сприятимуть максимальному «олюдненню» людини. З цією метою вибудуємо наступну схему:

Класична філософія

Некласична філософія

Уява

Раціо (логіка)

Ірраціональне (підсвідоме, інтуїція)

Наука

Мистецтво

Поняття

Образ

Алгоритм

Метафора

Глобалізоване суспільство

Особистість

Відзначимо уяву як основу двох філософських систем, як царину співіснування безконечності технічних інновацій і мистецьких прозрінь. А з позиції цілого комплексу сучасних нейронаук, уява трактується як невидимий інструментарій людського мозку, що є:

- механізмом комунікації поміж подразниками суспільної запотребованості і очікуваним результатом;
- інструментом інтелектуальної гри, проявленої у конструюванні технічно-цивілізаційних проєктів;
- формою суб'єктивної реакції на світ, відображеної мистецькими засобами;
- засобом пізнання і зміни власної особистості людини.

Відтак уява постає найпродуктивнішим мотиватором людини до саморозвитку і досягнення цілісності. Зазначене формулювання співвідноситься також із сутністю ніцшеанської надлюдини – з її прагненням до створення власних цінностей на шляху до самоперевершення.

Впродовж тривалого існування людського виду, уява демонструє характерні форми функціонування в межах різних знакових систем, звідки й таке зацікавлення нейронними вимірами можливостей людського мислення, відображеного у співдії наступних чинників:

1. Історичного – людина опирається на досвід, збережений у підсвідомості людства. На цій основі виникає окремий науковий напрямок нейроартісторії/*neuroarthistory*, запропонований і представлений у дослідженнях історика мистецтва Джона Оньянса [10]. Вчений відзначає недоліки європоцентричного обмеження історії мистецтва і вказує на потребу розширення перспективи до світового виміру із одночасним заглибленням у період зародження людини як індивіда. Вчений вважає, що нейроісторія мистецтва здатна поєднати найновіші пропозиції гуманістичних наук, такі як біогуманістика, пост гуманістика тощо. Дослідник визначає ключове для його теорії явище пластичності, що трактується як перманентна трансформація мозку в процесі навчання та адаптації і на цій основі формулює поняття нейропластичності - здатності мозку змінюватися і створювати нові нервові зв'язки згідно до зміни середовища та подразників. Він прихильник індивідуалістичного підходу до розвитку історії мистецтва, оскільки вважає, що саме суб'єктивність особистості сприяє формуванню нейронних мереж.

2. Інтелектуального – базується на особистісному підході митця до відображення в мистецьких творах власних світоглядних принципів. Зазначена риса особливо характерна для мистецьких напрямків XX-XXI століть, об'єднаних за такою важливою ознакою як відмова від зовнішньої схожості з

життєвими реаліями. Натомість на першому плані виступили такі форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність тощо.

3. Естетичного – виявляє особливості усвідомлення людиною різних форм краси, задемонстрованих в різні часові періоди. Натомість нова наука нейроестетика/*neuroaesthetic* робить спробу сформулювати загальні закони виникнення в людини відчуття естетичного задоволення.

4. Емоційно-емпатичного – пов'язаного з відкриттям Джакомо Різолатті дзеркальних нейронів (1990), які є особливим типом моторних клітин, що збуджуються під час виконання певної дії або спостереження за нею. В такий спосіб поруч із можливістю наслідування виникає певний емоційний стан, який Джон Оньянс назвав емпатичною інтуїцією. Дослідник звертає увагу на візуальний та неусвідомлений досвід, який можна зрозуміти, знаючи механізми сприйняття та реакції – емпатії, як нового способу виразовості та, перш за все, переживання творів мистецтва і осягнення буття через інтенсивне емоційне прозріння [10].

Всі ці якості пробуджують і увиразнюють внутрішній світ людини, стимулюють потенційні якості і спонукають до дії, тож в певний спосіб уява є потужним джерелом енергії, захованим у глибинах людської свідомості. А одним із елементів «уявного» інструментарію є «метафора» – як протиставлення механістичній уніфікації світу, керованого, як пророкує Харарі, алгоритмами, що «вирішуватимуть за нас, хто ми є і що маємо знати про себе» [7].

Відзначимо два вислови Ніцше щодо метафори, які увиразнюють його особливе ставлення до цього засобу поетичного мовлення: «Знання можна отримати на метафоричному рівні» і «Не може бути ніякого достовірного знання без Метафори, про важливість яких нагадує мистецтво».

Зазначене трактування метафори як засобу і самої сутності пізнання надалі розвинули відомі філософи й культурологи. Зокрема, Х. Ортега-і-Гассет трактує метафору як знаряддя, що «відкриває думці доступ до далеких понять і *розширює кордони мислення*, концептуалізує картину світу» [5, с. 68]. Як вважають Дж. Лакофф та М. Джонсон, мислення людини не просто пронизане метафорами, а й сформовано ними в процесі означення конкретного досвіду, як засіб для «розуміння подій, справ та станів» [4]. А психотерапевт Леонід Кроль зауважив: «Метафора – це іскра, що виникла від зіткнення двох реальностей, вона як спалах освітлює суть двох сфер: словесної і невербальної, реальної і уявної, свідомої і несвідомої» [4].

В цьому контексті метафора репрезентує величезний потенціал, спонукаючий до змін, що також суголосне ідеям Ніцше: «Самоперевершення людини – це шлях утвердження життя, яке людина здатна перетворити на естетичне явище». В такий спосіб метафоричне мислення постає співмірним естетичним уявленням, а завдяки нейроестетиці отримуємо можливість торкнутися різних площин естетичного простору. Зокрема, співставимо значення 9-ти Муз античної міфології (Кліо (історія), Уранія (наука), Калліопа (спів, епічна поезія), Мельпомена (трагедія), Талія (комедії), Терпсіхора (танець), Полігімнія (священні гімни), Ерато (любовна поезія), Евтерпа (поезія і лірика) з 9-ма законами нейроестетики: групування, максимального зміщення, контрасту, ізоляції, пікабу або перцептивного вирішення проблеми, відрази до співпадінь, порядку, симетрії, а також метафори [5]. Відзначимо, що нейроестетика

зосереджується довкола пошуку причин нашого неусвідомленого відчуття краси і припускає, що із поступовою втратою відчуття небезпеки первісні інстинкти переросли у підсвідоме відчуття естетичного задоволення. Тож варто співставити паралельні закони нейроестетики та призначення Муз античності як форми взаємодії двох площин людського існування: емоційно-афективного світу первісних інстинктів та цивілізованого суспільства, де формувалися основи академічної освіти, розвивалося мистецтво й наука, обґрунтовувалися естетичні категорії.

1-й закон нейроестетики – групування. Актуальний для просторових ландшафтних меж і базується на поєднанні мозком видимих поміж деревами фрагментів тварини, що дозволяє «впізнавати» її як хижака або здобич. В цей момент на нейронному рівні відбувається буквально «склеювання» сигналів різних ділянок мозку і формування з них цілісного об'єкта. Подібний метод «групування» в просторі окремих елементів (колір, форма) часто використовувався художниками як композиційний засіб.

Кліо – муза історії. Вивчення історії базується на дослідженні архівних джерел, фактів та інших матеріалів, що дозволяє синхронізувати різну інформацію на об'ємному часо-просторовому полотні. Це сприяє отриманню цілісного бачення події і приносить задоволення науковцям в момент реконструкції минулого.

2-й закон контрасту. Контраст визначає межі і виокремлює зображення на будь-якому фоні, що пов'язано з пошуком плодів первісними людьми. Контраст часто використовується як засіб привертання уваги в сучасному мистецтві, поєднуючи невідповідні форми, кольори чи інші характерні якості предмету.

Уранія – муза науки. Наука базується насамперед на фактах чи дослідах, що відповідає концентрації на одиничному в межах послідовного досягнення результату. Тож контрастність співмірна чітко поставленій науковій меті із застосуванням експериментальних досліджень.

3-й закон пікабу (впізнавання, спогади й очікування) Закон базується на впізнаванні предмету, прихованого від ока, що приносить задоволення, оскільки людині притаманна любов до розв'язання завдань. Цей закон пов'язаний із спогадами подібно до роботи мозку, коли зорова ділянка пропонує змодельовану проекцію для нижчих ділянок. В момент віднайдення відповідності з «базою даних» людина відчуває задоволення.

Калліопа – муза епічної поезії. Епічна поезія базується на зображенні подій минулого, що постають в інтерпретації виконавця і пов'язані із спогадами, які набувають нових значень і мають також прогностичну дію. Певним чином на основі такого досвіду виникла міфологія.

4-й закон відраза до співпадінь. Мозок не любить співпадінь, що стосуються неприродних точок зору, зокрема, в межах ландшафту і надає перевагу більш типовому розміщенню візуальних просторових картин.

Мельпомена – муза трагедії. Трагедія у своєму наближенні до сприйняття апелює до глибини почуттів, базуючись на близьких глядачеві подіях, що викликають емпатію та катарсис у глядачів. Масштабність тематичного «ландшафту» сприяє драматизації тематичних полотен.

5-й закон симетрії. Привабливість симетрії базується на соціологічних опитуваннях, що визначили найбільшу принадність симетричного обличчя, що

віддавна було маркером міцного здоров'я. В такий спосіб зорова система закріпила естетичний ефект за спогляданням симетричних партнерів, що стосується тільки одиничних об'єктів, а не багатопредметного простору.

Талія – муза комедії. Сміх сприймається як маркер здорової психіки, що спричинилося до розвитку цілого пласту сміхової культури, а також окремих одиничних ситуацій.

6-й закон порядку (ритм, повторність). Передбачає потребу у впорядкуванні, ритміці, повторі (орнаментів, обрядів тощо). На біологічному рівні впорядкованість відображає запотребованість зорової системи в економності процесу обробки зорового сигналу і відображає первісні форми впорядкування ритуальних практик.

Терпсіхора – муза танцю. Танець пов'язаний з ритмом, який базується на повторності і символізує впорядкування цілого комплексу елементів – рухів, мелосу, тексту. Первинно танець мав обрядовий характер.

7-й закон закон перебільшення або максимального зміщення. Пов'язаний з реакцією нашого мозку на перебільшені подразники, що в такий спосіб підкреслює суть предмету і найпростішим є приклад карикатури. В такий спосіб привертається увага і подразнюються певні ділянки мозку, що приносить естетичне задоволення. Найдавніші приклади застосування перебільшення знаходимо на прикладі культових скульптур палеоліту. В такий спосіб увиразнювалися основні символічні риси того чи іншого божества.

Полігімнія – муза священних гімнів. Священні співані тексти, як і зображення, призначені для привертання уваги богів, до їх звеличення і підкреслення характерних рис. Звідси й використання яскравої образності та символіки в культовій атрибутиці.

8-й закон ізоляції. Закон визначає відсікання зайвих частин предмету або форми, що пов'язано з особливістю сприйняття клітинами мозку, зокрема, на ранній стадії зорового процесу сприймаються тільки лінії. Назагал, один аспект зображення автоматично апелює до найважливішого і не розсіює увагу довкола композиції, кольору або лінії.

Ерато – муза любовної поезії. Тематика жанру зосереджується довкола концентрації на одній особі, її рисах та вираженні почуттів.

9-й закон метафори. Використання метафори пов'язане з мовою, проте присутнє у візуальному мистецтві і є певним підсумовуванням всіх попередніх законів.

Евтерпа – муза поезії і лірики. Для цього типу творчості характерна метафора мови, як і для інших мистецтв, пов'язаних з текстом. Така форма творчості збуджує уяву, що в найтонших штрихах відображає широкий спектр емоцій, почуттів чи подій, що приносить задоволення в момент сприйняття тонкощів вислову.

Безперечно, відповідні аналогії не є вичерпним джерелом пізнання людської сутності, проте метафорично відображають її внутрішній світ у різних станах буття і є певним символом конструктивного поступу на шляху самовдосконалення. В цьому контексті й твориться довколишній світ – як результат людської уяви, відображеної у багаторівневих метафоричних кодах. Прочитання цих кодів виявляє глибинні зв'язки різних стадій людського існування і форми співдії. В цьому контексті варто започаткувати новий напрямок міждисциплінарного дослідження – метафоричну антропологію. Такий підхід завдяки синтезу філософської, естетико-мисте-

цтвознавчої і філологічної системи знань дозволить визначати форми існування людини завдяки метафоричним «відбиткам» інтуїтивних уявлень про світ, а також відчитувати актуальні коди сьогодення. Зазначене особливо суголосне метафоричній творчості Ніцше, який зумів залишити у спадок цілий словник метафоричних понять⁴, що відобразили індивідуально-авторський світ філософа із зосередження на звільненні людини. Відтак, філософія Ніцше як ніколи актуальна з позиції переконливості використання метафоричної мови як засобу вибудування програми самоперевершення людини з позиції внутрішнього зростання.

Література

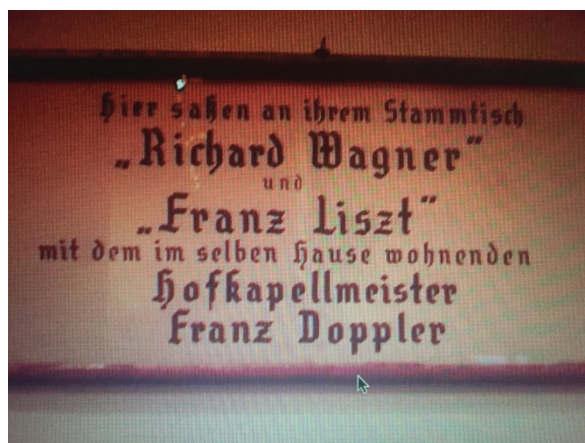
1. Борхес Х.Л. *Deutsches requiem*. Харків, 2008. С. 318-324.
2. Лакофф Д., Джонсон М. *Метафори, котрими ми живем*. Москва, 2008. Изд. 2-е. 256 с.
3. Лютий Т. *Ніцше. Самоперевершення*. Київ, 2016. 978 с.
4. Миллс Д. *Терапевтические метафоры для детей и «внутреннего ребенка»*. Москва, 1996. 126 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. *Две большие метафоры* // *Теория метафоры*. Москва, 1990. С. 68-81.
6. Рамачандран В. *Мозг рассказывает: Что делает нас людьми*. Москва, 2015. 422 с.
7. Харпі Ю.Н. *21 питання для 21 століття*. Київ, 2018. 394 с.
8. Freedberg D, Gallese V. *Motion, emotion and empathy in esthetic experience* // *Trends in Cognitive Science*. Phaidon, 2007, № 11. P. 197–202.
9. Kędziora, Ł. (2014) *Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki, sztuki* // *Acta Universitatis Nicolai Copernici*, 45, Toruń. P. 223–252.
10. Onians J. *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale, 2007.

⁴ Лютий Т. *Ніцше. Самоперевершення*. Київ, 2016. С. 845.

КАРПЯК Андрій
*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри духових та ударних інструментів
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*

ЛЬВІВСЬКІ МИТЦІ ЕПОХИ РІХАРДА ВАГНЕРА ФРАНЦ І КАРЛ ДОППЛЕРИ

Спілкування та дружби з львівськими музикантами Францом та Карлом Допплерами прагнули відомі митці епохи. У домі братів часто збиралися визначні знаменитості: Корнелія Холлоші, Ференц Еркель, Ференц Ліст, Ріхард Вагнер, Джакомо Мейєрбер, Антон Рубінштейн, Карл Гольдмарк, Ігнац Мошелес. Підтримували дружбу Допплери з письменником Йозефом Байза, добрим товаришем братів був Шандор Петефі. Колегами по роботі з 1868р. у Віденській консерваторії стали Франц Допплер та Антон Брукнер, Карл Допплер під час праці у Штутгарті перебував у дружніх стосунках та переписці з Йоганнесом Брамсом.



Меморіальна плита в будинку на в. Мюльгасе у Відні

Ференц Ліст зі самого початку знайомства з Допплерами зацікавився їхньою творчістю. Велика повага, яку Ліст виявив до Франца Допплера, відобразилася пізніше в тому, що він попросив флейтиста оркеструвати свої «Угорські рапсодії». Франц з задоволенням прийняв пропозицію у 1857 році і закінчив роботу у 1874 році, останніми були прооркестровані «14», «12», «6», «2», та «9» рапсодії. Ференц Ліст був задоволений працею та щедро винагородив музиканта. У тому ж 1874 році в щоденнику доньки Ференца Ліста – Козіми Вагнер, у запису за 8 липня знаходяться відомості про візит Франца Допплера у Байройт. Козіма зазначає у щоденнику, що Ріхард хоче обговорити віденський досвід гостя. Увечері музиканти мали разом відвідати театр. Ще цікавішим документом про зустріч видатних митців може слугувати меморіальна дошка, що знаходиться у приміщенні ресторану на вулиці Мюльгасе, 15 у Відні в будинку, де жив та працював Франц

Допплер. У наші дні ресторан називається «Белград». Дошка сповіщає про те, що у закладі зустрічалися за обідом Франц Допплер, Ріхард Вагнер та Ференц Ліст. Сьогодні ми можемо уже з певністю стверджувати, що сім'я Йозефа Допплера та Катаріни Рот – батьків флейтистів, у 20х роках XIX століття проживали у Лемберзі на сучасній вулиці Петра Дорошенка у будинку №16⁵. Обряди хрещення синів подружжя – Франца у 1821 та Карла у 1825 роках, очевидно, відбувалися у церкві св. Марії Магдалини, як це сталося у випадку зі старшою сестрою братів Розалією, що народилася 30 червня 1820 року⁶.

Брати дуже рано виявили музичний талант та уже в дитячому віці здійснили дебютні виступи у концертних залах багатьох столиць та великих міст Європи. Лемберзький часопис «Mnemosyne» у 1834 році захоплено розповідав: «4 травня у театрі відбулася постановка комедії у 4-х діях «Контрабандисти» Раунаха. Вона сповнена різноманітних інтриг, смішних непорозумінь і любовних колізій... Публіка бурхливо аплодувала. В антракті ми залишилися слухати Допплера. Маленький хлопчик з великою флейтою і великими здібностями грав з готовністю та почуттями. Грав він у 12 років так добре, як професійний довершений маестро. Варіації Л.Друе доніс він до слухача майстерно та цікаво»⁷. Судячи з тексту Автобіографії Франца Альберта, ще раніше перед описаним у публікації музичним заходом, юний флейтист публічно виступав у Лемберзі 8 листопада 1832 р. та 24 березня 1834 р⁸.

Незважаючи на те, що з 1838 року Франц, у подальшому і Карл здобувають посади артистів-флейтистів та диригентів у театрах Офена та Пешту, митці з великим бажанням поверталися у рідне місто з гастрольними виступами та постановками опер. Сьогодні є відомими ряд відвідин Лемберга братами: у 1839 та 1843, на межі 1857-1858, у 1858 та 1864 роках. Найбільш масштабними та багатогранно висвітленими у пресі видаються гастролі Допплерів у Лемберзі на межі 1857-1858 років.

Брати Допплери знайшли шлях, яким чином можна по-справжньому вразити та захопити слухача, прибувши до Лемберга незадовго до Різдвяних та Новорічних свят та вирішивши розкрити перед слухачами та глядачами свої таланти віртуозів, композиторів, постановників та диригентів⁹. 21 грудня 1857 року у львівському часописі знаходимо повідомлення наступного змісту: «Брати Допплери, львів'яни, видатні флейтисти та композитори, з яких один є директором оркестру в Національному театрі Пешту, прибули минулого тижня до Львова. Сьогодні в театрі їхній перший концерт. В суботу буде поставлена опера старшого Допплера – «Беньовський». Композитор особисто буде диригувати нею. Остання опера, створена Допплером, з історії Польщі, під назвою «Ванда»¹⁰.

29 грудня часопис «*Dziennik Literacki*» помістив рецензію уже на наступний концерт братів, що відбувся 27 грудня: «У концерті в неділю обидва брати висту-

⁵ В узгодженні зі змінами у плануванні міста та назвах вулиць. (За виданням: Skorowidz Król. Stoł. Miasta Lwowa z planem miasta. – We Lwowie z drukarni W.A.Szykowskiego, 1916. – S. 429.)

⁶ Центральний державний історичний архів Львова. – Фонд 618. – Опис 2. – Справа 1074. – Аркуш 24.

⁷ Stiegler. Theater// Mnemosyne. – 13 Mai. - №37. – Lemberg, 1834. – S. 148.

⁸ Doppler Franz Albert. Aufzeichnungen aus meinem Leben und Wirken/З особистого архіву професора Ондраша Адор'яна. – Wien, 1881. – S. 6. (17s.)

⁹ Ruch Muzyczny, pod redakcją Józefa Sikorskiego. – № 18. – Warszawa, 1858. – S. 142

¹⁰ Dziennik Literacki. – 21 Grudnia. – Nr. 150. – Lwów, 1857. – S. 1340.

пили блискуче. Особливо потрібно відзначити бездоганну інтонаційну чистоту і злагодженість та досконалість гри у спільному виконанні. Їхні власні творіння є доказом творчого смаку митців. Ширше повідомлення про талант музикантів та постановку опери старшого Допплера «Беньовський» подамо пізніше»¹¹.

Найважливішою подією концертів Франца та Карла Допплерів можна вважати виконання ними у Лемберзі одного з найуспішніших концертно-ансамблевих творів братів – Концерту для 2-х флейт з оркестром *d-moll*, що вперше прозвучав у 1854 році та став візитною карткою інструментального мистецтва композиторів. Видатні артисти залишилися задоволеними своїм перебуванням у рідному місті, адже через короткий час їх чекала швидка нова зустріч з Лембергом. 1 квітня 1858 року Франц та Карл запропонували публіці рідного міста познайомитися ще з одним своїм шедевром – «Угорською фантазією» для двох флейт та оркестру, ор. 35¹².

Окрему сторінку гастрольних програм братів 1757-1758 років займає постановка опери «Граф Беньовський» у Львові 26 грудня 1857 та 2 січня 1858 років. «(Франц Допплер) прибув сюди зі своїм братом не випадково, він отримав важливу допомогу та підтримку при постановці своєї першої опери та довів, переконливо про це стверджуємо, яких чудес досконалості можна сягнути з нашим непокірним оркестром та неслухняними німецькими співаками. Ця опера дуже сподобалася, головним чином, завдяки, фаховій композиторській праці, можливо не найоригінальнішій, але завжди витонченій, різнобарвній, вишуканій інструментовці; з майстерним використанням народних ладів та ритмів, цікавим викладом деталей польського колориту у творі»¹³.

Опера «Граф Беньовський» - дійсно є першою напрочуд вдалою оперою Франца Допплера. Прем'єра її відбулася 29 жовтня 1847 року в національному театрі Пешту. Австрійська поліція зауважила наявність у творі гострих національних питань та наказала зняти твір з репертуару. Ф.Допплер змушений був переопрацювати композицію та перейменувати оперу в «Афанасію», прем'єра якої відбулася у 1849 році. Опера ставилася у багатьох містах: Вюрцбурзі, Лінці, Пресбурзі (Братіславі), Темешварі (Тімішоарі), Германштадті (Сібіу), Клаузенбурзі (Клуж-Напока), Арадї та інших.

Феномен поєднання в одній особі Графа Беньовського австрійського барона, польського генерала, військовополоненого-каторжника, російського революціонера та американського повстанця, командира Камчатки та короля Мадагаскара, великого шахіста, автора мемуарів, шукача пригод, авантюриста, мандрівника та першовідкривача привертала до себе надзвичайну увагу істориків та письменників. Життя та невігдані пригоди цієї людини переважають уяву та розповіді ще однієї історичної постаті та героя казок барона фон Мюнхгаузена. Тема виявилася близькою та цікавою для Франца Допплера. Дійсно, збігів у житті композитора та Морица Августа досить багато. Схожість ментальності Беньовського та Доп-

¹¹ Dziennik Literacki. – 29 Grudnia, Wtorek. – Nr. 150. – Lwów, 1857. – S. 1340.

¹² Karpiak A. Die Lemberger Flötisten Franz und Karl Doppler, zwei herausragende europäische Musiker // Musikgeschichte in Mittel — und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. – Heft 6. – Chemnitz, 2000. – S. 68.

¹³ P.R. «Korrespondencya (od innego korespondenta). Lwów, 22 stycznia 1858»//Ruch Muzyczny, pod redakcją Józefa Sikorskiego. – №5, 22. 01 (3.02). – Warszawa, 1858. – S. 37.

плера, співвітчизників, синів австрійських військових, що вирости в польському та угорському середовищах не може не привертати уваги. Та й різноманітних пригод, небезпечних подій, мандрівок та курйозних випадків у житті композитора не бракувало. Організаторський хист та вміння досягати поставлених цілей можна також вважати спільною рисою композитора та персонажа його шедевр. Навіть опис зовнішності і манер Моріца Бенювського цілком підходить для змалювання постаті та характеру Франца Допплера: «Чоловік невисокого зросту з привабливими рисами обличчя та вишуканими манерами, наділений багатьма талантами, вельми спритний у розмові»¹⁴, - так описала Бенювського у зеніті слави модна французька письменниця Стефані-Фелісіте Дюкре де Сент-Обен, графиня де Жанліс, і дуже схожа саме на цей опис людина прибула до Лемберга для постановки опери про героя свого часу.

Яскравий успіх інструментальних концертів братів Допплерів, якісні та сприятливі умови для постановок сценічних композицій у театрі Лемберга, патріотичні мотиви та родинні зв'язки Франца та Карла сприяли подальшим тісним контактам музикантів з мистецькою громадськістю міста. Усього за три місяці після постановки «Графа Бенювського» брати знову відвідали Лемберг з новою інструментальною програмою, а в січні 1864 року у театрі Скарбека була поставлена ще одна не менш успішна сценічна композиція Ф.Допплера – опера «Ванда»¹⁵.

Франц та Карл Допплери відчували глибокий внутрішній зв'язок з батьківщиною та вважали своїм обов'язком, долучивши музичну культуру Лемберга до загальноєвропейського мистецтва, повертатися і збагачувати рідне місто новими досягненнями та знайомити з прогресивними мистецькими явищами, до творення яких були безпосередньо причетні видатні музиканти.

¹⁴ Макеев С. Гусар на троне//Совершенно секретно № 2/29. – 20.02.2013.

¹⁵ Gazeta Lwowska, 16.01.1864. – S. 48.

КАТРИЧ Ольга

*кандидат мистецтвознавства, професор, Заслужений діяч мистецтв України
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка*

ТЕОРІЯ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ АРХЕТИПІВ ТА ПРАЦЯ ФРІДРІХА НІЦШЕ «НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ З ДУХУ МУЗИКИ»

Врахування типологічних особливостей музичного мислення при аналізі стильових явищ музичного виконавства є важливою складовою дослідження. Розгляд окремої виконавської індивідуальності чи виконавства історичного періоду через призму певного виконавського *типу* скеровує дослідження ракурсом, найбільш доцільним в сенсі виявлення характерних стильових домінант окремих явищ та дає певні підстави для їх класифікації.

На загально-естетичному рівні типологічні принципи художнього мислення стосуються особливостей співвідношення емоційного і раціонального начал, об'єктивного і суб'єктивного в творчих процесах, загальної драматургії розгортання художнього образу. Відтак, поняття тип творчості можна розглядати як ядро художнього мислення, яке сформоване чинниками, що відповідають за специфічність відчуття і розуміння форми художнього цілого.

Мистецько-філософський дискурс урельєфнює наявність двох основних найбільш загальних типів художнього мислення, двох типів творчості. Вони проступають у співставленні епосу і драми Арістотелем, об'єктивного і суб'єктивного Гегелем, епічного і драматичного Гете, раціонального і емоційного Шіллером, філософського і художнього Гессе, епічного театру Брехта і театру переживання Станіславського, розповідного та подієвого типів мислення Медушевського і т.д. На перший погляд, характеристики двох типів художнього мислення можна було б співвіднести з класичним та романтичним типами творчості. Проте, формування останніх у вигляді внутрішньо цілісних естетичних систем є, в свою чергу, обумовлене існуванням певних ще більш глибоких закономірностей художнього мислення, єдиних для індивідуума і людства загалом. Тож, доречно говорити про існування двох основних архетипів художнього мислення. Ця ідея плідно проектується на специфіку мислення музиканта-виконавця. Обґрунтування автором архетипів виконавського мислення базується на ідеях Карла Юнга про архетип як колективне несвідоме, комплексі напружень щодо осмислення типологічних структур художнього мислення в естетико-філософському, літературознавчому, театрознавчому, музикознавчому дискурсах, редукції власного музично-інтонаційного досвіду. Термінологічній номінації музично-виконавських архетипів найкраще відповідають поняття аполонічного та діонісійського начал, які Ф. Ніцше використовує у своїй роботі «Народження трагедії з духу музики» для характеристики двох протилежних за сутністю витоків розвитку мистецтва. Ця праця була написана Ф. Ніцше у 1872 році як реакція на постановку опери Р. Вагнера «Парсіфаль» і має присвяту цьому композитору. Пафос її написання пов'язаний з розчаруванням 26-річного філософа зміною світоглядних орієнтирів Р. Вагнера — зрадою життєвого діонісійського кредо, яке вони сповідували разом та

перехід на позиції християнського консерватизму. Це перша велика праця молодого базельського професора, в якій потужно задекларовано його глибоко індивідуальний стиль поетичного філософствування. «Було б великим здобутком для естетичної науки, якщо б не лише шляхом логічного міркування, але й шляхом безпосередньої інтуїції прийшли до усвідомлення, що поступальний рух мистецтва пов'язаний з подвійністю аполонічного і діонісійського начал, подібним чином, як народження стоїть в залежності від подвійності статей при безперервній боротьбі і лише періодичному примиренні. Назви ці ми запозичуємо у греків, які пояснюють тому, хто в змозі зрозуміти, глибокодумні естетичні вчення свої в царині поглядів на мистецтво не за допомогою понять, але в різко виразних образах світу богів /.../... ці два настільки різні спрямування діють поряд одне з іншим, частіше всього в відвертій сварі між собою і взаємно спонукаючи один одного до все нових і більш могутніх породжень, щоб в них увіковічити боротьбу названих протилежностей, лише на перший погляд об'єднаних загальним словом «мистецтво»¹⁶.

Очевидно, не випадково Ф. Ніцше пов'язує характеристику «аполонічного» і «діонісійського» зі стихією музичного. Саме в музиці, мистецтві позбавленому конкретно-зорової зображальності, де спектр асоціацій стає фактично небмеженим, сфера емоційного виходить на всезагальний рівень. Судження Ф. Ніцше є спеціально цікавим ще й тому, що музичне мистецтво протягом всього життя було об'єктом зацікавлень філософа. Ф. Ніцше, за свідченням його сучасників, був блискучим піаністом.

Ці моменти, можливо, зумовлюють своєрідний музикально-поетичний «тон» даної філософської праці. Ось як Ф. Ніцше описує процес творення митця-діонісійця: «Індивід зі всіма його межами і мірами тонує в самозабутті діонісійських станів і забував аполонічні закони. Надмірність виявилася істинною, протиріччя, в муках народжене блаженство говорило про себе з самого серця природи»¹⁷.

Аполонічне начало філософ характеризує як «... повне почуття міри, самообмеження, свободу від диких поривів»¹⁸. В даних характеристиках віддзеркалено глибинно-незмінні сутності процесів художнього мислення, а також спеціально випуклено моменти, пов'язані з емоційно-чуттєвим забарвленням акту творчості. Тож видається органічним застосування понять «аполонічне» і «діонісійське» в якості термінів для визначення двох основних архетипів творчості, які, в певній мірі, впливають на стильову своєрідність процесів музичного виконавства.

Відтак, музично-виконавських архетип — це найбільш узагальнюючий тип музичного мислення виконавця-інтерпретатора, що фіксує такі основоположні моменти, які стосуються способів викладення музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми.

Відповідно: аполонічний музично-виконавський архетип — це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми.

¹⁶ Ніцше Ф. Сочинения: В 2 т. / Ф. Ніцше. - М.: Мысль, 1990. - Т.1.: Рождение трагедии из духа музыки. - С. 59.

¹⁷ Там само, С. 70.

¹⁸ Там само, С. 61.

Діонісійський музично-виконавських архетип — це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми.

Спостереження за творчістю видатних музикантів-виконавців показують, що серед них зустрічаються як абсолютні представники двох зазначених архетипів (С. Ріхтер — аполонічний, Б. Которович — діонісійський), так і такі, в яких приналежність до того чи іншого архетипу можна визначити лише як домінуючу тенденцію.

Праця Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» стала імпульсодайним чинником не лише для творення дихотомії музично-виконавських архетипів, але і для виділення ще одного найбільш показового для постмодерної доби архетипу мислення музиканта-виконавця — орфічного, що пізнається у прагненні музиканта-виконавця поєднати інтенсивну подієвість інтонування з принципом пропорційності та довершеності музичної архітекτονіки цілого (О. Козаренко, Ю. Ланюк та ін.).

КЕБУЛАДЗЕ Вахтанг

*доктор філософських наук, професор
кафедра теоретичної і практичної філософії,
Київський національний університет імені Т. Шевченка*

МОРАЛЬНІСТЬ ПІЗНАННЯ Й ЕВРИСТИЧНІСТЬ МОРАЛІ ЗА ФРИДРИХОМ НІЦШЕ

Філософію Фридриха Ніцше заведено вважати одним з найяскравіших прикладів імморалізму або принаймні критики традиційної християнської моралі. У текстах Ніцше не бракує підстав для такої оцінки. Навіть назви багатьох його найвідоміших творів рясніють відвертими закидами у бік усталеної моральності: «Людське, надто людське», «По той бік добра і зла», «Антихристиянин» або навіть «Антихрист», адже німецьке слово «Antichrist» можна перекласти і так, і так. Ну й нарешті – підзаголовок його твору «Ранкова зоря»: «Думки про моральні передсуди».

Утім, як на мене, це лише перший шар проблематизації. Аби вгледіти глибший рівень, варто зіставити Ніцшеві проекти деконструкції моралі та критики усталених форм і способів пізнання. Якщо дивитися на Ніцшеву філософію у такий спосіб, то можна виявити глибинний зв'язок моралі та пізнання в його вченні. Це зв'язок обопільний.

З одного боку, Ніцше моралізує пізнання, показуючи, що питання про істину як головне питання епістемології є не лише теоретичним, а також практичним питанням. Стверджувати, що щось є істинним, водночас означає робити певний моральний вибір. Відлуння такої моралізації епістемології віднаходимо в різних напрямках філософії ХХ сторіччя – від герменевтики й екзистенціалізму до аналітичної філософії та неопрагматизму. Певною мірою сліди цього подибаємо навіть у так званому «linguistic turn». Істинність того, про що ми говоримо залежить від того, як ми про це говоримо, якою мовою ми про це говоримо. Мова опосередковує перехід від моралі до пізнання й, відповідно, від етики як вчення про мораль до епістемології як вчення про пізнання, ба навіть до онтології як вчення про буття, що ми його пізнаємо й оцінюємо. Саме в такому сенсі можна зрозуміти й одну з ключових тез «Логіко-філософського трактату» Людвіга Вітгенштайна (теза 5.6.): «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt» («Границі моєї мови означають границі мого світу») і славнозвісний вислів Мартина Гайдегера в «Листі про гуманізм»: «Die Sprache ist das Haus des Seins» («Мова – це дім буття»). В сучасному неопрагматизмі наприкінці ХХ сторіччя цей сюжет виринає у Вулбриджських лекціях Роберта Брендома «Animating Ideas of Idealism: A Semantic Sonata in Kant and Hegel» («Оживлюючи ідеї ідеалізму: семантична соната за мотивами Канта і Гегеля»), в яких він розрізняє зміст (content), про який ідеться в певному висловлюванні, й силу (force) висловлювання, в якому йдеться про цей зміст.

З іншого боку, Ніцше епістемологізує мораль. Це означає, що сама мораль стає для нього шляхом пізнання істини. Його експерименти з мораллю мають не так знищити саму мораль, як перетворити її на інструмент пізнання. Відлуння

цього сюжету віднаходимо в творі Ганса-Георга Гадамера «Істина і метод. Головні риси філософської герменевтики», у якому йдеться насамперед про те, що істину можна пізнати, не лише застосовуючи науковий метод, а також долучаючись до історичної традиції і переживаючи твори мистецтва. Мистецтво й історія є специфічними способами буття істини. Але цій думці передує ідея Ніцше про те, що, експериментуючи з моральними нормами й цінностями, ми можемо виявити приховані від нас істини. Не лише історія і мистецтво, а також мораль є сферою нашого життя, в якій відбувається пошук істини. Втім мораль є не лише інструментом пізнання істини, а також предметом пізнання. В «Ранковій зорі» Ніцше йдеться про моральні передсуди, а Гадамер вбачає у передсудах важливий предмет історичного пізнання, який подеколи може сказати нам про певну добу набагато більше за найвищі культурні звитяги тієї доби.

ВАГНЕР І ЛЮДКЕВИЧ: ОБРАЗ МИТЦЯ-МЕСІЇ В НІМЕЦЬКІЙ І УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ТРАДИЦІЇ

Подана доповідь має на меті кілька цілей, які авторка постарається розкрити за допомогою методологічних механізмів онтології культури та компаративного аналізу: по-перше, представити кілька власних міркувань на тему національного міфу, що в другій половині XIX ст., а надто ж на зламі XIX – XX ст. набуває загрозливого розповсюдження практично у всіх європейських країнах; по-друге, виявити природу породженого актуалізованим національним міфом мистецького месіанізму в добу пізнього романтизму та постромантизму і з'ясувати його національну специфіку; по-третє, довести своєчасність розвитку української культури і її вписаність в європейські художньо-філософські тенденції відповідного періоду – на противагу до популярних в сучасному українському інтелектуальному середовищі ламентаций про відставання і «недотягування» українського мистецького продукту до рівня вищих західноєвропейських художніх одкровень.

Сама постать, рівень освіти, характер діяльності та індивідуальний композиторський стиль Станіслава Людкевича якнайкраще надаються до студій над «синдромом Вагнера» в українській культурі. Під «синдромом Вагнера» маю на увазі не так його сліпе копіювання, скільки співзвучність до тих загально поширених на той час ідей і національних ідеалів, які в німецькому духовному просторі уособлює саме Ріхард Вагнер, а в інших європейських школах переосмислюють відповідно до власних етнічних архетипів провідні літератори, режисери і композитори. Людкевич відповідає цим критеріям не тільки тому, що він чи не єдиний послідовний «вагнерист» в українській музиці, про що сам відкрито пише (3 листа С. Людкевича до М. Лисенка, середина липня 1903 р.: „Може бути, що в мені ще надто сильно сидить елемент і вплив німецької романтичної школи, яка й до нині мене інколи на силу тягне до себе. До того я від року пильно студіюю інструментарію, а Вагнер таки мене присів собою; я не знаю чи се не виходить мені на шкоду, але я не в силі відцуратись від сього»). Значно важливіше те, що почасти під впливом Вагнера, почасти – Лисенка, а найбільше внаслідок власних духовних світоглядних позицій він сформулював свою концепцію «національного музичного міфу». Вона прочитується в його теоретичних працях, починаючи від докторської дисертації «Два причинки до розвитку звукозображальності» і в подальших статтях, але не менш яскраво проявляється в його власній композиторській творчості.

Дозволю собі на довшу автоцитату, присвячену зв'язку «Вагнер – Людкевич»: «Перевтілення стильових засад Р.Вагнера виступає в творчості Людкевича опосередковано і своєрідно, головним чином, через звернення до певних інтонаційних «знаків-символів», що склались у філософсько-етичній системі байройтського генія, а поруч із тим - через використання його гармонічних та тембральних барв, котрі створюють монументальне тло його містерій. Український компози-

тор переосмислює засади вагнерівського художнього світовідчуття не в операх, що було б природніше, а найбільше у симфонічних поемах та великих хорових композиціях, а також у вокальних монологах та хорах. Такі твори, як симфонічні поеми «Мойсей», «Каменярі», кантати «Вільній Україні», «Наймит», в значній мірі симфонія-кантата «Кавказ», частково «Заповіт», монолог Мойсея для тенора у супроводі симфонічного оркестру, ряд хорів та солоспівів, та деякі інші опуси демонструють цікаве індивідуальне трактування принципів вагнерівської музичної мови» (Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль: Астон, 2000).

Цю проблему чомусь не прийнято висвітлювати в музикознавчих працях, присвячених Людкевичу, але так, як Григорій Грабович і Оксана Забужко трактують Шевченка в ключі міфотворчості, так як та ж Забужко вписує в міфологічно-художню свідомість ще двох найбільших поетів-мислителів нашої нації – Івана Франка та Лесю Українку, так і хай буде нам дозволено стверджувати міфотворчу лінію у спадщині Станіслава Людкевича (зрештою, міфотворчість притаманна ще кільком українським композиторам, зокрема Лисенкові та Леонтовичу, але це тема іншого дослідження).

При тому міфотворчість Людкевича як виявляє спільні риси з германськими міфами Вагнера, так і суттєво відрізняється від них. Торкаючись спільних рис, насамперед звернімо увагу на філософську універсальність, «позачасовість» і «позаособистісність» понять, типових для Вагнера. Вона присутня й у Людкевича, і саме в такому максимально об'єктивованому вигляді композитор прагне передати категорію національного: в поемі «Кавказ» – Прометей є античним символом, Мойсей – біблійним, Каменярі – літературно-алегоричним. Згадаймо, що аналогічно потрактовано національні символи у Вагнера – в рамках сучасного йому світогляду, загостреного індивідуалізму трактує він символіку давньогерманських міфів як позачасових і позаособистісних. На цьому ґрунті виникають принципові засади музично-виразової системи: подолання прямолінійних асоціацій з жанровим і фольклорним «фундаментом», багатозначність цих та інших традиційних «формул» виразності, що природно веде до деякої переобтяженості фактури, оркестровки, а насамперед, – «багатовимірності» гармонічних тяжінь. Людкевич значною мірою переймає виразові риси «вагнеріанства», проте у творах, неадекватних за етичною системою та символікою, таких впливів майже не буде помітно (як, наприклад, в обробках народних пісень, у солоспівах на тексти Олеся чи Кримського тощо).

Зазначимо деякі міфотворчі інтенції симфонічної поеми й монологу «Мойсей». У своєму прочитанні поетичного тексту Людкевич відштовхнувся насамперед від універсалій, закладених у поемі, від того, що стоїть понад простором і часом подій, що є знаком вічності. Якщо спробувати шукати ключових слів поеми, найвідповідніших для композиторського розуміння її образів, та які максимально віддзеркалюють особливості його індивідуальної інтерпретації Франкової ідеї, то це, ймовірно, можуть бути ось ці рядки: «Твоє царство не з сеї землі, Не мирська твоя слава!» Опосередковано образ Мойсея Людкевич мислить також як портрет Франка – чи не тому після симфонічної поеми він пише ще й монолог для чоловічого голосу – тенора (цей тембр, як відомо, мав і сам Франко)?

Приклад міфотворчості митців другої половини XIX – початку XX ст., а в їх числі Вагнера – та Людкевича, доволі виразно підтверджує тезу американського філософа польського походження Броніслава Маліновського, який твердив, що міф є обов'язковим елементом будь-якої культури: «Кожна історична епоха створює свою власну міфологію, котра однак лише опосередковано пов'язана з дійсністю». А доповнює його думку Олексій Лосєв: «...це означає, що не лише міф трансформується у щось, але й все «щось» трансформується у міфічний стан через досвід культури». Трансформація великого культурного національного комплексу у міфічний стан в творчості Людкевича – цікавий і поки що незвіданий об'єкт досліджень.

КОЗАРЕНКО Олександра
*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри філософії музики
Львівського національного університету імені Івана Франка*

УКРАЇНСЬКЕ КОРІННЯ ФІЛОСОФІЇ МУЗИКИ

Підвалини сучасної філософії музики як, передовсім, «методології науки» (за Людвігом Вітгенштайном) – і, відповідно, стислої наукової дисципліни – почали закладатися в Україні вже понад сто років тому представниками т. зв. «львівської» (а згодом – львівсько-варшавської) філософсько-естетичної школи в Університеті ім. Яна Казимира. Їх зусилля були спрямовані на творення «малих філософій» – фізики, математики, лінгвістики, музики. Тадеуш Котарбінський казав: «Нехай великий зліпок – філософія, планета, що обертається довкола сонця правди. Розірвана відцентрованими силами, розпадеться на групу планетоїдів: тоді сонце щедріше їм світитиме» [1, 162]. Роман Інгарден – завідувач кафедри філософії львівського університету – зосереджується на розробці категорій музичної семіотики, розуміючи філософію як «критику мови конкретної науки» (Л. Вітгенштайн), а згодом – на музичній герменевтиці, завершуючи «герменевтичне коло» (У. Еко) надважливою координатою – *intention lectoris*, докладно вивчаючи її в своїй т. зв. «теорії конкретизацій», що передбачає особливу роль виконавця і слухача в розумінні музичного тексту.

Роман Інгарден, а згодом його учениця у львівському університеті Зоф'я Лісса, вибудували – на жаль, поза Львовом у повоєнній Польщі – два початкових «поверхи» нової філософії – т. зв. «семантичну» та «рецептивну» естетики, що розвивали феноменологічну опцію розуміння твору мистецтва [2].

Що ж до останнього «поверха» філософії музики – її богословії, що традиційно від Середньовіччя вивершує всіляке знання – то тут у пригоді стануть праці ще однієї львів'янки Олександри Цалай-Якименко, що довела авторство Єпифанія Славинецького першого музично-теоретичного трактату «О пінії Божественном», за яким «музика від печалей лікує», викликає потребу «всім согласія, любви совокупленія». А як спасенно відгукнулися ці інтенції у Григорія Сковороди, Миколи Гоголя, Памфила Юркевича та його спадкоємців – представників «київської школи» російської філософії (Володимира Соловйова, Ніколая Бердяєва, отців Сергія Булгакова, Павла Флоренського), «паризькій» та «лондонській» школах православної Богословії.

Останній великий гуманіст ХХ ст. – на половину українець за походженням Іван Павло II – підняв філософію музики на відповідну висоту, називаючи її «найтаємничішим спосеред усіх мистецтв», «святим Літургійним знаком», що «впроваджує до непроминальних людських вартостей..., до меж найвищих духовних переживань..., для розуміння світу і життя, для усвідомлення величі і глибини Творіння» [3]. А остаточне відновлення новітньої філософії музики на шаблі її Богословії дають писання єпископа УАПЦ Іоана, який заснував в Іспанії монастирі-осередки Боголюдства, що «живуть музикою» (за словами отця Германа) [4].

Привести мільйони до Бога засобами мистецтва – ось їх максима і покликання, в якому українці є потужним фактом і фактором новітньої Євангелізації.

Література

1. Козаренко О. Львівська філософсько-естетична школа й актуальні проблеми українського музикознавства // *Musica humana*. Львів, 2003. Вип. 1. С. 162.
2. Ingarden R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków, PUM, 1973.
3. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII ст. Львів-Полтава, 2002.
4. Walloszek I. *Teologia Muzyki*. – Opole, 1997. – С. 109-111.

КОПІЄВСЬКА Ольга

*доктор культурології, професор,
завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СУЧАСНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В ДИСКУРСІ КОНЦЕПЦІЇ RESENTIMENT'У Ф. НІЦШЕ

Реалії сьогодення актуалізували питання ролі і значення культурних практик в їх глобально-локальному вимірі. Це пов'язано з тим, що на всіх рівнях архітекτονіки сучасного світу відбуваються деконструкційні процеси серед яких насилля у різних формах від збройного протистояння, гібридних війн до терористичних актів, неконтрольовані потоки біженців активізація ультра націоналістичних рухів, поява різних релігійних сект з антигуманістичною спрямованістю. А постійне розширення просторового ареалу цих процесів спричиняє докорінну трансформацію системи цінностей й утворює сприятливий ґрунт для «синдрому ressentiment'у» (Е. Балібар), подолати який здатні професійно розроблені й ефективно реалізовані культурні практики.

Як відомо, поняття ressentiment (з фр.- *обурення, злопам'ятність, озлоблення, заздрість, ненависть*) вводить в науковий обіг Ф. Ніцше у праці «До генеалогії моралі». Мислитель повертається до нього у явному чи латентному вигляді, здійснюючи тематизацію волі до влади, розробляючи концепцію надлюдини і осмислюючи проблему людської волі, визначаючи сутність добра і зла та розглядаючи інші філософські проблеми в таких роботах як «Антихрист», «По той бік добра і зла», «Так говорив Заратустра». Це є свідченням того, що у філософії Ніцше ressentiment є однією з опорних точок, центральною ідеєю, що зв'язує всі інші концепти. Ressentiment Ф. Ніцше розуміє як особливий психічний стан людини, яка з певних причин уникає прямої відповіді чи реакції на те, що її зачіпає, натомість видає свою злість за пошук справедливості або таїться, пролонговуючи свою помсту до слухних часів. Що в свою чергу призводить до формування почуття ворожості до іншої людини, яка постає причиною всіх невдач й уособленням зла для іншої [1].

Переосмислення ніцшеанської концепції ressentiment'у у різних аспектах в подальшому здійснюють такі європейські мислителі як М. Шелер, М. Хайдеггер, Ж. Дельоз, П. Слотердайк, Б. Гройс, С. Шаап та ін.

Останнім часом ressentiment починає використовуватися на міждисциплінарному рівні у культурології, соціології, політології, соціальній комунікації, крос-культурних і лінгвістичних розвідках, оскільки дозволяє з'ясувати причини зіткнення інтересів на міжособовому та суспільному рівнях та пояснює виникнення різних соціальних, й етносоціальних конфліктів.

Поняття практика, багата палітра всіх його смислових відтінків останнім часом також перетворюється на одну із основних категорій антропології, філософії, історії, соціології, політології, культурології, лінгвістики та ін. («повсякденні практики», «неформальні практики», «практики розваг», «практики

обміну», «тілесні практики», «перформативні практики» тощо) для створення різних ментальних конструкцій і картини світу та пояснення особливостей буття людини і механізмів її взаємодії між собою. Різні автори говорять про практики дослідження і впровадження, практики наукової дискусії, практики рішення суперечок, практики економічної діяльності, практики політичної участі тощо.

Але головне полягає в тому, що культурна практика як предметно-практична діяльність спрямована на створення та поширення культурних продуктів і благ, а тому в сутності своїй пов'язана зі сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, мислиться, репрезентується й реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смыслового горизонту [2, с. 20]. В такому ракурсі головне завдання, соціальна місія культурних практик полягає не лише у подоланні *ressentiment`у*, а й створенні нових цінностей, вільних від останнього.

Сфера культури впродовж останніх років переживає болючі трансформації внаслідок яких відбувається дезорієнтація масової свідомості, деградація суспільної моралі, поглиблюються процеси девальвації громадських і сімейних цінностей, а соціальне лицемірство набуває нечуваних розмірів. Не може не турбувати посилення серед вразливих верств населення, особливо молоді, відчуття незахищеності та безперспективності їхнього життя. Більш того, саме молодь складає основу радикальних полюсів політичних рухів і саме вона в найбільш радикальній формі відстоює право на відплату.

Важкі економічні умови штовхають людей до пошуку більш надійних джерел свого існування, аніж ті, що їх надає суспільство, виникає спокуса знехтувати моральними нормами, щоб досягти більш реальних благ. Відчуження громадян від будь-якої форми впливу на реальність, розчарування в інституціях, відчуття неефективності їх функціонування обумовлюють соціальну аномію й призводять до відмови від дотримання інституційних норм та процедур на всіх рівнях функціонування соціуму. А для пересічного громадянина інституційна криза постає як тотальна перверсія функцій органів державної влади, особливо правоохоронних, руйнування сфери охорони здоров'я та освіти. Такий стан українського суспільства є найбільш благодатним ґрунтом для розквіту і поширення різних форм ресентименту, що постають із усвідомлення власного безсилля.

Якщо такі настрої будуть поширюватися й надалі, то матимемо внутрішньо конфліктогенне суспільство, що здатне вибухнути в будь-який момент. Вітчизняні науковці Авксентьев А. А., Самброс А. С. підкреслюють, що використання високого політичного потенціалу «ресентименту», «гра на ресентименті» слугує інструментом реалізації локальних інтересів окремих груп й тим самим не тільки приносить кон'юнктуру вигоду тим чи іншим групам інтересів, але стає реальною загрозою для існування українського суспільства і державності [3]. Тому важливо формувати умови толерації різних систем цінностей, але для цього немає іншого шляху, як усебічний розвиток культури. Зокрема, саме відсутність політичної культури призводить до шалених баталій у стінах парламенту, до непроступливості політичних лідерів, неспроможності їх до компромісних рішень, що часто призводить до відсутності будь-яких рішень узагалі.

Ressentiment, на що звертають увагу і вітчизняні науковці, є проявом граничної жалості до себе, безпорадності, а відтак і комплексу віктимності, що характерний для українців на ментальному рівні, як і комплекс меншовартості. А людина, головною інтенцією власного життя якої стає жалість до самої себе, замість прагнення власної самореалізації, переживає «екзистенціальний ресентимент» (М. Шеллер) – відчуття невдоволення і нещастя, заздрість, ревності, злостивість, ворожість стосовно інших, більш успішних людей, як у професійному, творчому відношенні, так і щасливих в особистому та сімейному житті. Що знаходить вияв в різних ситуаціях повсякденного життя й призводить до численних конфліктів, які засвідчують наявність ре сентименту у вимірі міжособистих відносин.

Сучасний голландський філософ, політик, дослідник проблем тоталітарного суспільства і філософії Ф. Ніцше Сібе Шаап (Sybe Schaap) в своїх працях доводить, що ресентимент у суспільних настроях європейців існує як «всезагальний настрій», а у роботі *«Мстива Отрута. Ріст невдоволення»* називає його ядром, що охоплює всіх. І тому необхідно констатувати наявність цієї проблеми і прагнути її вирішити [4].

Тобто, у ХХІ ст., незважаючи на постулювання принципів демократії і побудову в західній цивілізації правової держави, *ressentiment* продовжує залишатися рушійною силою процесів, які призводять до зіткнення людей на різних рівнях відносин: міжособистісному і міжгруповому, міжнаціональному і міждержавному. Йдеться про те, що в самій структурі соціальності закладений потужний заряд *ressentiment* у, з яким суспільство повинне рахуватися. Це особливо стосується України, оскільки інформаційна війна як складова «гібридної війни», поширення у ЗМІ та Інтернет-просторі «hatespeech», «мови ненависті» внаслідок відсутності ефективної інформаційної політики сприяє поділу суспільства на своїх і чужих, що сприяє зростанню ненависті і ворожості як прояву ресентименту.

З. Баумана, розробник концепції «плинного суспільства», атрибутивними характеристиками якого є «плинна реальність», «плинна любов», «плинний страх» і відповідно «плинна культура» в одній із своїх останніх робіт обґрунтовує і плинність зла в такому світі: «Протягом останніх років зло набувало й надалі так само набуватиме здатності і властивостей рідини» [5, с. 33]. Мислитель вважає, що найбільша небезпека подібного зла, його спокуслива сила таїться в його онтологічній вкоріненості в сучасному світі: «Зло закладене в наш спільний спосіб буття-в-цьому-світі, який ми разом населяємо. Знищення зла, якщо таке взагалі можливо, вимагає не більше й не менше як ґрунтового переосмислення та радикальної перебудови цього способу життя» [6, с. 72].

Подібна радикальна перебудова можлива, на нашу думку, за умови розробки і впровадження у «буття-в-цьому-українському світі» різних культурних практик. Їх осмислення в контексті модифікації і трансформації традиційних компонентів культури та появи її нових вимірів в різних сферах суспільного буття потребує таких наукових підходів, які б враховували основні тренди соціальних змін, їх різну темпоральність в окремих локалах, гетерогенність попри потужну тенденцію до гомогенізації. Крім того, культурна диверсифікація як основа гетерогенності, обумовлює підвищення значущості символічних, а не раціонально-інструментальних конотацій, актуалізує моральний імператив, що ґрунтується на традиційних цінностях, і перш за все релігійних.

Однією з таких практик є вітчизняний проект «Resentment», задуманий і розроблений куратором Мариною Щербенко й представлений у Щербенко Арт Центрі та адаптований до презентації на ArtVilnius'15, фестивалі «Ukraine – scenelibre», Париж, 2015 та інших заходах вітчизняного та європейського рівня. Цей проект спрямований на подолання ресентименту, породженого збройним конфліктом на Сході України, засобами мистецтва. На думку його авторів, творча рефлексія художників, представлена у їх творах, здатна спровокувати реакцію глядача та спрямувати їх на роздуми про глибинні проблеми людського буття й усвідомлення необхідності заради майбутнього формувати в собі «людське, занадто людське».

Література

1. Ницше Ф. К генеалогии морали. Полемическое сочинение / пер. с нем. // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 2. С. 407–524.
2. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.) : автореф. дис. ...д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 35 с.
3. Авксентьев А.А., Самброс А. С. *Политический потенциал ресентимента в украинском контексте* // Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2012. Вип. 46. С. 148–155.
4. Сібе Шаап. *Мстива Отрута. Ріст невдоволення. К.: Жупанського. 2015, 221 с.*
5. Бауман З., Донкіс Л. *Плинне зло. Життя без альтернатив. К. : Дух і літера, 2017. 216 с.*

КУНДЕРЕВИЧ Олена

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії

Київського національного університету культури і мистецтв

ПРИНЦИП ГАРМОНІЇ В ФІЛОСОФІЇ ТА МУЗИЦІ

Одним з найважливіших принципів існування і динаміки життя є закон гармонії. Існує більше ніж п'ятсот визначень цього поняття. Гармонія здається нам настільки відчутною, навіть на дотик, що ми її постійно шукаємо.

Синонімами гармонії в певній мірі є поняття: рівновага, впорядкованість, збалансованість, пропорційність, співвідношення, згода, взаєморозуміння і т.д.

Принцип світової гармонії відомий з давніх часів: принцип Ін-Ян в Давньому Китаї, принцип серединного шляху в Давній Індії, гармонія як єдність в багатоманітності у Аристотеля. В сучасній філософській енциклопедії в статті „гармонія» описується античне вчення про музичне звучання планет, так звану „гармонію сфер» [1, 483]. В давньому піфагореїзмі гармонія сфер слугувала „доказом» сакральної числової природи світу і мала глибокий етичний, естетичний та есхатологічний смисл, оскільки „душа» теж мислилась як „гармонія», що є ізоморфною гармонії космосу. Земна ліра була точним „відображенням» небесної ліри, гра на ній – залучення до гармонії Всесвіту. Музика робила в душі катарсис і була медициною духу.

В суфізмі, наприклад, гармонія - це джерело прояву, причина існування, посередник між Богом і людиною. Усі життєві досягнення без почуття гармонії марні. Гармонія необхідна людині для утримання рівноваги в житті. Згідно суфізму, існують три аспекти гармонії: вічний, універсальний і індивідуальний. Вічна гармонія - це гармонія свідомості. Оскільки вона сама по собі вічна, всі речі і істоти живуть і рухаються в ній, і все ж вона залишається далекою, незмінною і спокійною. Існує два аспекти індивідуальної гармонії: гармонія між тілом і душею, і гармонія між особистостями.

Суфії вважали, що гармонії життя можна вивчитися таким же чином, як і гармонії музики. Вухом має бути натренованим розрізняти як тон, так і слово, приховане усередині значення, і дізнаватися з сенсу слів і тону голосу, чи є це істинне слово або фальшива нота, розрізняти між сарказмом і щирістю, відрізняти скромність від смирення, посмішку від усмішки і т.д. Для слуху суфія кожне сказане слово схоже на ноту, яка істинна, якщо є гармонійною, і помилкова, якщо є негармонійною. Вивчаючи життя, суфій вчиться і практикується у природної гармонії. Він встановлює гармонію з собою, з іншими, із всесвітом і з нескінченним. Ніжність, м'якість, повага, смиренність, скромність, самовідданість, совісність, терпимість і всепрощення суфій вважає атрибутами, що створюють гармонію як всередині душі самої людини, так і в душі іншої. Зарозумілість, гнів, порок, прихильність, жадібність і ревності є шістьма основними джерелами дисгармонії. «Все в цьому світі притягує щось до себе. Віровідступництво притягує невірних, а великодушність - того, хто слідує праведному наставництву» [2, 208].

Безумовно, поняття гармонії існувало у всіх давніх культурах, але саме слово є грецьким. В перекладі з грецької „armonia” – зв’язаність, співмірність частин, установка культури, орієнтація. У Гомера зустрічається також вживання слова „гармонія» в значенні „згоди», „договору» та мирного „спів-буття». Якщо ж згадати грецьку міфологію, то Гармонія є дочкою Ареса і Афродіти.

У Платона - «гармонія» не тільки найчастіше вживане слово, але і один з улюблених предметів його міркувань. Наприклад, у творі «Бенкет» [3], де один з персонажів - Ериксимах виводить гармонію, природно, з музики, говорить, що гармонія виникає зі звуків, які завдяки музичному мистецтву «прилагоджуються» один до одного. Є у Платона й інше трактування гармонії, як деякої метафори, яка згодом буде використовуватися в різних контекстах. Гармонійна згода у Платона, згода між людьми, встановлює любов і однотайність.

Первісний етимологічний сенс слова «гармонія» залишається в Античності недоторканим, незважаючи на абстрактно-філософський розвиток поняття. У Аристотеля гармонія є ніщо інше, як активне і безперервно функціонуюче сплетіння чуттєво-матеріальних речей. Це сплетіння утворює собою єдину і цільну органічно-життєву субстанцію, тобто гармонійне ціле, що не тільки мислилося, а й переживалось як дещо необхідне.

У Г.В. Лейбніца [4] в монадології вводиться поняття «встановлена гармонія»: «*harmonia praestabilita*» Йдеться про те, що згідно з гармонією, всі тіла у Всесвіті «співчують» один одному і «все дихає взаємною згодою». Це говорить про те, що навіть в математиці у зв’язку з гармонією з’являються визначення скоріше поетичні, ніж логічні. Таким чином, гармонія являє собою загальне поняття, метафору, яка не вкладається в рамки строгих визначень.

Нове буття, перед яким стоїть філософія культури і новий спосіб міркування про буття, що розробляється нею, дає можливість по-новому подивитися і на проблему істини та гармонії. Якщо філософія *cogito* (картезіанська філософія) розмірковувала про істину в науці, то перед філософією культури постає питання про істину в культурі. В першому випадку мова йде про істинне знання про світ, що знаходиться «поза» знанням, «поза» суб’єктом *cogito*, в другому випадку – про істинність культурних значень (зразків, норм, цінностей), які протистоять не якомусь світові поза культурою, а людині, що знаходиться в самій культурі. Істинність культурних явищ залежить не від того, чи співвідносяться вони з чимось, що існує «поза» ними (істина: *adatquatio rei et intellectus* – відповідність речі й думки), а від того, чи будуть вони стверджуватися в дійсності.

В розпалі світової кризи для всіх є важливим питання про порушення порядку, неможливості знайти порозуміння. Згідно закону гармонії, дисонанс як пошук нових форм потребує переходу в консонанс, тобто приведення до згоди. Якщо цього не відбувається, ми чуємо какофонію. Розплата суспільства за не чутливість до „гармонійного співзвуччя реальності» – криза. Але саме вона проявляє істинні цінності. Дисгармонія так само потрібна для розуміння гармонії, як і гармонія для оцінки дисгармонії. Коли виникає щось, в чому немає опозиції – життя завмирає і виникає чиста есхатологія.

Ф.Достоевський дуже вдало писав про проекти соціальної гармонії. Він не визнає будь-якої розчленованої згоди, яка дає загальні приписи для кожної люди-

ни. Письменник доводить, що будь-який проект суспільної згоди нашоюхується на реалії більш глибинного порядку, що пов'язані з самою природою людини, зі свободою вибору.

Двоїста природа людини вказує на те, що в ній має бути і праведне, і гріхове (гармонійне-дисгармонійне). Важливим є характер їх співвідношення. Гармонійний стан особистості передбачає наявність деякого рівня суперечливості, що стимулює саморозвиток і смак до життя.

Список використаної літератури

1. Новая философская энциклопедия в 4 т. Т. 1. – М.: Мысль, 2000. – С. 483.
2. Джелал ад-Дин Руми. Сокровища воспоминаний / Р. Дж. Руми Сокровища воспоминаний. М.: София, 2002. – С. 208.
3. Платон. Собрание соч. в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993 – 528 с.
4. Лейбниц Г.В. / Г.В. Лейбниц. Собрание соч. в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1982 – 636 с.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ МУЗЕЙНИХ ВИСТАВКАХ

Синтез мистецтв називають головним принципом сучасного мистецтва і розрізняють такі його форми, як синкретизм, підкорення, симбіоз, зняття, концентрацію, трансляційне сполучення [1, с.143]. Корінням цей принцип сягає давніх часів, він особливо виявлявся в архітектурних комплексах, в оздобах храмів тощо. Нині особливо яскравим втіленням синтезу мистецтв є різноманітні музейні виставки, які подекуди поєднують, здавалось би, непокєднуване, - і саме цим приваблюють широку публіку. Один з найвідоміших музейних кураторів сьогодення Жан-Юбер Мартен зазначає, що для нього «завжди було важливо подолати всі ті категорії і штампи, які існували і в історії мистецтва, і в справі створення виставок. Я розумів, що найцікавіше - все перемішувати і брати, наприклад, речі з зоологічного музею і показувати їх поруч з предметами з художнього музею. Подолання кордонів додає особливого шарму виставкам. Але пройшло досить багато років, перш ніж мені було дозволено перевести це все з теорії в практику» [2]. Кількість відвідувачів виставок Юбера свідчить, що цей шарм приваблює публіку.

Інші відомі куратори сучасності також шукають нових шляхів інтерпретації історії мистецтва. Наприклад, Карлос Дж. Наварро із музею Прадо у Мадриді вважає, що відповідальність кураторів полягає в тому, щоб зустрічати відвідувачів музеїв новими, незнайомими питаннями, а також «показати їм реалії, яких вони не знають, які схвилюють їхню уяву, і принесуть задоволення»[3].

Синтез різноманітних мистецтв використав Сильван Кордьер із Музею образотворчого мистецтва Монреалю, організовуючи виставку «Наполеон: мистецтво та життя при дворі в Імперському палаці», в якій він детально відтворив побут Наполеона за допомогою імерсивних проєкцій, які доповнювали предмети мистецтва, gobelени, живопис та меблі. «Я належу до покоління кураторів європейського мистецтва, які повинні переосмислити традиційні шляхи відображення та інтерпретації мистецтва», сказав Кордьер, підкреслюючи підвищення обізнаності та знань сучасних і незахідних мистецтв. Врешті-решт, він пояснив: «ми хочемо відобразити цю різноманітність публіки та надихнути її на краще розуміння мистецтва»[3]. Отож, виставка нині легко перетворюється на перформанс чи спектакль.

Не може не радувати те, що українські музеї та куратори намагаються йти в ногу з часом, реалізуючи великі та малі мистецькі проєкти. Масштабність, глибина і різнобічність підходів деяких із них ніяк не поступається закордонним і насправді захоплює. Йде мова, зокрема, про проєкт Павла Гудімова «Тіні забутих предків» та «Енеїду» - працю колективу кураторів. У Львові одним із яскравих втілень синтезу мистецтв була тематична виставка «Гуцульське Різдво» у Національному музеї. Експозиційний простір було організовано у тематичні розділи: «Різдво», «Газда», «Коляда», «Газдиня», «Йордан». У кожному з них були представлені твори гуцульського народного мистецтва: гончарства, декоративного

різьблення, мосяжництва, обробки шкіри, а також вибрані зразки гуцульської вишивки, ткацтва, одягу й прикрас, що відображають побут та звичаєву культуру цього етносу. Обраний спосіб розкриття теми був доступним і цікавим навіть для малих дітей. Це важливо, оскільки відвідини музеїв у дитинстві плекають дорослих відвідувачів, закладають основи естетичного смаку. З метою залучення дітей музеї організовують різні майстеркласи та квести. Юлія Литвинець, директор Національного художнього музею у Києві зазначає, що через організацію різнопланових подій колектив намагається вийти за межі класичного музею образотворчого мистецтва [4].

На прикладі музейних виставок бачимо, що синтез мистецтв спонукає як кураторів, так і глядачів шукати нових смислів, нових інтерпретацій у підходах як до старого, так і до сучасного мистецтва, - і це чудово, бо з'являється надія, що думаючі люди досягнуть безперспективності насилля, переосмислять помилки минулого та змінюватимуть цей світ у кращий бік.

Література

1. Естетика: Навч. посіб. / М. П. Колесніков, О. В. Колеснікова, В.О. Лозовой та ін.; За ред. В.О. Лозового. – К.: Юрінком Інтер, 2003. – 208 с.
2. Мартен Жан-Юбер. Самое интересное – это все перемешивать // Режим доступу: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5402/>
3. 20 кураторів – адептів сучасного підходу до історії мистецтва // Режим доступу: <http://www.cedra.kiev.ua/2018/08/03/20-kuratoriv-adeptiv-suchasnogo-pidhodu-do-istoriyi-mistetstva/>
4. Як сучасні музейні виставки перетворюються на спектаклі і перформанси? – Юлія Литвинець // Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=-SV4zlpRGEI>

МАЗЕПА Тереса

доктор мистецтвознавства, доцент кафедри диригування
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка
Музичний факультет Жешівського університету (Польща)

ПРЕМ'ЄРИ ОПЕР Р. ВАГНЕРА У ЛЬВОВІ В ПЕРІОД 1872-1939 РР.

Справжні оперні традиції формувалися у Львові доволі довгий період часу. Свої ж початки ці традиції беруть з кінця XVIII ст., коли у Львові у 1776 році був створений постійний «імператорсько-королівський привілейований» театр, перше німецькомовний, а від 1795 німецько-польський. Майже із самого початку своєї діяльності театр мав у своєму репертуарі не лише драматичні, але й також музичні твори: опери, комедіо-опери, зінгшпілі тощо. На жаль, майже із самого початку функціонування на сцені львівського театру двох колективів - привілейованого, німецького і польського (1795-99 роки, 1809-1872 роки) для польської сцени позначилися негативні тенденції, котрі знайшли особливе відображення у підборі музичного репертуару. Аж до 1872 року цісарський привілей, надавав перевагу німецькій сцені над польською. Німецький театр частіше виставляв опери, оперетки, зінгшпілі з відповідним музичним (виконавчим) і постановочним оформленням, польська ж сцена демонструвала не надто високу артистичну виконавчу майстерність.

Складна ситуація польської сцени у Львові змінилася лише у 1872 році, коли ліквідовано німецьку сцену у Львові. Польський колектив отримав привілейовану позицію. Створено три окремі сцени: драматичну, оперну і опереткову. У репертуарі оперної трупи з'являються твори Ж. Бізе, Ш. Гуно, Дж. Верді, Пю Масканьї, Б. Сметани, П. Чайковського, В. Желенського тощо. Дякуючи збільшенню колективу оперного оркестру та ангажементу добрих виконавців – також опери Р. Вагнера.

Прем'єра першої опери Р. Вагнера у Львові - «**Лоенгрін**а» відбулась у 1877 році, започатковуючи довгі роки традиції музики цього композитора в цьому місті, виконання якої не обмежувалося лише до оперної сцени але й стало постійною позицією концертного репертуару. Як писала «Львівська Газета» („Gazeta Lwowska») прем'єра «Лоенгрін»а «для ширших кіл тутешньої публіки стала *en premiere* в повному значенні цього слова». Від часу своєї першої постановки, «Лоенгрін»а на постійно увійшов до оперного репертуару львівського театру ставши вагнерівським хітом, який виконували найчастіше. Навіть якщо в сезон виставляли водночас дві- три опери Вагнера, в цьому «**Лоенгрін**а», то саме вона користалася найбільшим інтересом у публіки і мала найбільшу кількість вистав. Це також одна із небагатьох опер Р.Вагнера, яка виставлялася у Львові, що утрималася в оперному репертуарі театру до 1939 р.

У 1897 році в театрі графа Скарбка вперше виставлено «Тангейзера». У головних партіях виступали відомі співаки: А. Бандровський і Е. Штрассерн. Прем'єра опери Р. Вагнера «Рієнці», постановка якої відзначилась великим успіхом.

Від 1900 року у Львові почав існувати Міський театр (Великий театр – тепер *Львівський* національний академічний театр *опери* та балету імені Соло-

мії Крушельницької). Керівництво львівської сцени на шість років перейняв Т.Павліковський (1900-1906). Ці шість років принесли місту більше оперних постановок, не лише Р.Вагнера, але й інших композиторів, ніж п'ятдесят вісім років існування театру Скарбка. У 1902 році відбулася прем'єра «Летючого голландця», під диригентською паличкою нового диригента Спетріни. І що цікаво, поруч із провідною солісткою майже всі партії співали солісти постійного оперного львівського колективу. Ця прем'єра опери Р. Вагнера, перша за дирекції Т. Павліковського здобула величезний успіх.

У 1903 році із моменту ангажування нового диригента опери Брунетто, дирекція театру розпочала проби до опери «Валькірія» з тетралогії «Перстень Нібелунгів» в польській мовній версії, в перекладі Т. Маліновського. Це було оголошенням про постановку в майбутньому цілої тетралогії на львівській сцені. Прем'єра «Валькірії» відбулася 6.11.1903 року за участі провідних польських співаків. Постановка, сценографія та костюми були створені згідно зі зразками вагнерівської сцени в Байройт. «Валькірія» стала разом із «Лоенгріном» однією з опер Р.Вагнера, яка у Львові ставилася найчастіше.

Продовжуючи зусилля Т. Павліковського, нова дирекція Міського театру приступила до реалізації слідуючої прем'єри, другої частини тетралогії - у 1907 році (21.11) відбулася львівська прем'єра «Зігфріда» в польському перекладі А. і з ним у головній партії, і яку було оцінено «як гідну першорядної сцени, яку поставлено згідно вказівок з Байройта». В 1908 році (24.11) Львів побачив прем'єру опери «Золото Рейну» (пролог тетралогії). «Сутінки богів» продемонстровано в 1911 (28.01). Постановка тетралогії була величезним заходом Л. Хеллера, яка вимагала не тільки великих зусиль з боку дирекції, а також зі сторони виконавців, солістів, оркестру і хору.

До 1914 року оперна львівська сцена і її керівництво зробили незвичайну річ - протягом зaledве кільканадцяти років у Львові було поставлено і вийшло до постійного оперного репертуару вісім з п'ятнадцяти опер Р. Вагнера. Реалізація такого амбіційного проекту як постановка тетралогії вирізняла львівську оперу не тільки на місцевій арені, але також і на загальноєвропейській. Тим більш, що виконавцями вагнерівських партій були такі видатні польські співаки як А.Бандровський, який підтримував цей проект своїм авторитетом і мистецькою позицією, Я. Королевич-Вайдова, Т. Аркльова, Х. Гембажевська та інші. На жаль, золотий оперний період у Львові тривав лише до 1914 року. Пізніше, від квітня 1925 року опера проходила організаційну кризу, яка закінчилась у 1933 році закриттям опери. До того часу були спроби утримувати в оперному репертуарі «Лоенгріна» і «Тангейзера», поставлено навіть «Парсіфаль», але це вже не були вистави такого високого артистичного рівня як попередньо.

ВАГНЕРИЗМ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ: ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У європейській та світовій історіографії загальноприйнятим є поділ досліджень творчого доробку Р. Вагнера, думок про нього на три частини. Перша – це характеристика його композиторського доробку; друга – аналіз його ідейно-світоглядних настанов; третя – з'ясування найрізноманітніших аспектів такого явища як вагнеризм. Композитора Вагнера характеризують як одного з найдосконаліших професіоналів ХІХ ст., генія музики та майстра музичної гармонії. Водночас оцінка власне ідейної, зокрема публіцистичної спадщини Р. Вагнера представлена надзвичайно широким спектром суджень: від екзальтованого захоплення величиною німецького генія до акцентування на його внутрішніх протиріччях і зрештою до демонстрації відвертого ідейного протистояння з поглядами Р. Вагнера. Окремі численні дослідження присвячені культурологічним, соціопсихологічним характеристикам вагнеризму. Такий поділ очевидно є штучним і дуже умовним. Адже без музики Вагнера, без світу його образів та символів, без його містицизму та почуттєвості не могла з'явитися потужна «вагнероманія», зрештою таке культурне явище як вагнеризм.

Ф. Ніцше був одним з перших, хто одночасно і творив, і інтерпретував міф вагнеризму (здається Ніцше і був творцем терміну «Wagnerite»). Ніцше пройшов шлях від щирого захоплення Вагнером до означення вагнеризму як певного типу хвороби, проводячи аналогію з дією наркотику чи гіпнозу, як нездорового культу, створеного на основі чужеродних саг, відкритого шовінізму та язичницького християнства. Чимало сучасників, як і пізніших дослідників твердили, що мистецька магія Вагнера чаїла небезпеку для душ його поціновувачів. Вважають, що Вагнер був серед тих, хто свідомо чи інтуїтивно займався програмуванням свідомості слухачів через образи, звуки, мелодику, колір у своїх операх, був одним з перших маніпуляторів масовою свідомістю. Вагнеризм як явище культури з тривалою історією пережив кілька етапів, одягав на себе різні «шати», поставав у різних іпостасях.

- Творчість Вагнера є складовою частиною німецького романтизму, зокрема його пізнього варіанту. Феномен німецького пізнього (один з термінологічних варіантів – реакційного) романтизму мав одне з найпосплідовніших втілень у ідейно-світоглядній позиції композитора.
- Серед сучасників Вагнера, зокрема серед європейського декадентського суспільства останніх десятиліть ХІХ ст. було модним бути серед шанувальників Вагнера. Це майже блискавичне охоплення вагнеризмом Німеччини, Франції, Італії та Іспанії перекинулось на Російську імперію та США було за висловом Ніцше «зловживання музикою з метою містичною та напіврелігійною».
- Феномен вагнеризму полягав ще й у тому, що його прихильники наділяли маестро рисами, які властиві були їм як митцям. Це і Ш. Бодлер, і ціла

плеяда декадентів, символістів, сюрреалістів та абстракціоністів. У творчості геніального Вагнера вони вбачали риси-настрої-образи співзвучні своїм власним. Поети, філософи, художники та архітектори чули Вагнера кожен по своєму. Це могли бути вагнерівські сюжети, буквально запозичені (стіни Найшванштайну, палацу Людвіка Баварського прикрашають сцени з опер композитора, а в Барселоні Антоніо Гауді побудував органний зал, який уподібнив до храму Грааля з опери «Парцифаль»). Існує дуже влучне зауваження культурологів – вагнеризм процвітає на віддалі від музики – в літературі, філософії, малярстві, зрештою на віддалі від музики самого Вагнера. Ця музика лише привід для фантазій, сюжетний мотив, можливість творення нових сенсів.

- Загальновідомим і залайоженим є твердження про те, що Вагнер був нахненником нацистських маршів і взагалі був культовою фігурою в ідеології Третього рейху. Доречно згадати відомий вислів Девіда Бові про те, що Гітлер був першою рок-зіркою тому, що був духовно осяяним спадкоємцем Вагнера. Характерним міркуванням є таке: опери Вагнера вже на час свого створення були готові до святкування ще ненародженого німецького імперського та тоталітарного мистецтва.
- Вагнеризм у постмодерністичній парадигмі очевидний та багатолікий. Алюзії з творчістю Вагнера є у мегапопулярних пригодах Гаррі Поттера, у кінотрилогії на основі книги Р. Р. Толкіна «Володар перснів», у телесеріалі у жанрі фентезі «Гра престолів», в україномовному романі та його екранізації «Сторожова застава». Ці приклади можна продовжувати.

Сучасний кітч активно паразитує на вагнерівських образах. Частиною нинішнього вагнеризму є туристичний фестивальний бренд, що сформувався на вагнерівській темі. Алюзії з Вагнером повсюди. Як приклад можна згадати, що «політ валькірій» є одним з найпопулярніших мотивів мобільних телефонів. Існує навіть постійно діюча виставка «Кітч&Кабінет курйозів», де демонструють любовний напій Ізольди, булочки Парцифалю, яблука Ерди, шинку Вотана.

Вагнеризм інтерпретований як політичний принцип, звернення до вагнерівських методик управління масовою та індивідуальною свідомістю відчутне у сучасних політичних та соціальних технологіях.

Мотиви героїчного минулого, одвічних Еросу і Танатосу, піднесення та падіння людського духу є осердям творчості геніального Р. Вагнера, водночас універсальними та вічними. Інтерпретації цих мотивів є безконечними, але захоплюють, переконують лише майстерні, талановиті, власне геніальні, – такі, які властиві Р. Вагнерові.

ДЕКАРТ – НІЦШЕ – ГАЙДЕГГЕР (В ПОШУКАХ ІНВАРІАНТІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ)

Наша нинішня епоха, як і попередні, шукає свої відповіді на запит епохи стосовно смислових орієнтирів. Найбільш виразно її проблематичність увиразнюється в вигляді двох конкуруючих варіантів відповіді, а саме - або піддатися спокусі універсалізації скепсису та нігілізму стосовно попередніх надбань (унаочненням якої є філософія постмодернізму), або ж визнати їх непересічну значущість та можливість змістовного діалогу з великими попередниками. Осмислюючи тенденції філософування впродовж останніх кількох десятиліть, варто відзначити поступове посилення інтересу до другого варіанту відповіді. Але на шляху його конструктивної розробки дослідників підстерігають спокуси наївно-оптимістичного тлумачення філософських проблем в вигляді сцієнтизму та технократизму. Шукаючи форми їх подолання, доцільно приділити окрему увагу спадщині Мартіна Гайдеггера.

Аналізуючи своєрідність тлумачення філософських проблем в наші дні, слушно відзначити, по-перше, посилений інтерес до феномену людини та, по-друге, тісно пов'язаною з нею метафізики як першої філософії, по-третє, тенденцію все більш уважного ставлення до своїх попередників. Репрезентативним прикладом є позиція згадуваного вище фундатора німецького екзистенціалізму, котрий дистанціюється від лінійної історії думки та прагне розбудовувати свою концепцію філософії як діалог з великими мислителями минулого. Серед тих, чия творчість являє собою найбільш значимі віхи на шляху філософського осмислення людської природи, Гайдеггер виокремлює Рене Декарта та Фрідріха Ніцше. Експлікуючи сучасне звучання проблеми інваріантів європейської філософської антропології, вважаю за доцільне послідовно зосередити увагу на таких двох рівнях її тлумачення. Перший – схематично окреслити стереотипи стосовно форм присутності тем антропології та метафізики у Декарта, Ніцше та Гайдеггера. Другий – акцентувати увагу на тих нових перспективах в тлумаченні антропології та метафізики, котрі надає сучасний рівень історико-філософської науки.

Декарт – репрезентативна постать філософії Нового часу, котра є втіленням духу Нового часу як епохи наукової революції. Усвідомлюючи власну ситуацію як незавершену революцію Коперника, він вбачає власне покликання в пошуку відповіді на виклик часу та змістовній розробці нового тлумачення людини. Його філософська революція постає як укорінена в означеній науковій революції та зосереджена на її осмислення та інтерпретації. Наслідком такого бачення прийнято вважати всезагальні, знеособлені моменти людської природи, до яких прийнято відносити укорінене в особистому досвіді *cogito*. Наголошуючи на універсальності сумніву в спадщині Декарта, його філософську революцію оцінюють як радикаль-

ну, а *cogito* тлумачать як абсолютне начало нового бачення світу, тобто як вихідний пункт філософії та міру всіх речей. Похідними від нього є редукований до механіки образ світу, орієнтований на наслідування математики універсальний метод пізнання, редукція людської природи до її раціональної компоненти, витіснення проблем Бога, релігії та віри на задній план тощо. Визнання правомірності експансії методології природознавства на тлумачення людини приводить до неможливості досягнути її свободи та ускладнює задачу розбудови нової етики як змістовної відповіді на виклик епохи. Одним з результатів є поширене уявлення про намір мислителя обмежитися окресленням недосконалої та тимчасової етики. А оскільки факт присутності релігійних компонентів у світогляді прийнято пояснювати перехідним характером епохи, то вважається за можливе нехтування оригінальністю та глибиною доказу існування Бога у філософській спадщині Декарта. Метафізика мислителя тлумачиться як незалежна від попередніх епох, повністю детермінована контекстом наукової революції та редукується до вчення про дегуманізовані та деперсоналізовані начала світобудови, тобто матеріальну та духовну субстанції. Усталені стереотипи пов'язують позицію Декарта по питанню про покликання людини з вичерпним пізнанням та радикальним перетворенням природи.

Ніцше - яскрава постать європейської філософії XIX віку, котра є відображенням епохи кризи культури та вирізняється інтенсивними шуканнями нових відповідей на одвічні світоглядно-філософські питання. Пов'язуючи чинники занепаду європейської культури з втіленням запиту Нового часу на розбудову наукової картини світу, він кваліфікує цей вплив як один з ключових чинників кризи. Більш глибокою передумовою прояснення мотивів ставлення Ніцше до Декарта є увага до способу бачення ним феномену культури та її основних компонентів. Конкретизуючи своє бачення, він послідовно зосереджує увагу на, по-перше, окресленні та інтерпретації аполлонічного та діонісійського начала, по-друге, відмовляється від притаманного попередникам оптимізму стосовно універсальності методології природничих наук та, по-третє, обстоює ідею про мистецтво як автентичну форму осмислення культури. Критично оцінюючи детермінуючий вплив науки та раціоналізму на європейську культуру, Ніцше однозначно пов'язує занепад культури зі спотворенням людської природи, до наслідків якого належать руйнація вищих цінностей в формі нігілізму та втрата духовних та смислових орієнтирів, означена як смерть Бога.

Ніцше твердо переконаний в тому, що людина є альфа та омега культури, а тому саме у способі її існування укорінені як сучасна криза, так і шляхи її подолання. Концентрована форма виразу його позиції стосовно форм подолання кризового стану – теорія надлюдини, котра в умовах смерті Бога стає доленосним чинником сучасної історії. При позірному знайомстві з історією філософії прийнято акцентувати протилежність позицій, а саме – спадщина Ніцше, в якій на першому плані знаходиться нераціональна воля як антитеза раціоналізму Декарта. До числа найбільш явних відмінностей їх позицій належить тлумачення останнім метафізики як вчення про деперсоналізоване ірраціональне начало - волю до влади (могутності). Як бачимо, усталені стереотипи стосовно вчень Декарта та Ніцше унеможливають задачу виявлення інваріантних вимірів антропології в європейській філософії, оскільки їх спільним моментом є зосередженість на деперсоналізованих вимірах людини та світу, неприйнятним для філософії XX віку.

А тому принципово інший варіант відповіді на означене питання шукає Мартін Гайдеггер - автор фундаментальної онтології. Оцінюючи нинішній стан філософії як прояву техноморфного світосприйняття, він вбачає свою основну задачу в розробці альтернативи в вигляді метафізики нового типу. В ході реалізації означеної задачі Гайдеггер виходить з існування значного евристичного та конструктивного потенціалу у вченнях попередніх мислителів. Одна з форм його оприявлення - сторінки «Європейського нігілізму», де йдеться про змістовну спадкоємність вчень Декарта та Ніцше у вигляді започаткування та завершення революції Нового часу. Наголошуючи на неістотності тих двохсот п'ятдесяти років, котрі є вагомим аргументом для історіографічного підходу, Гайдеггер вбачає своє покликання в змістовному розвитку започаткованої Декартом та підтриманої Ніцше тенденцію антропологізації європейського філософування. Наскільки ж успішними є пошуки фундатором екзистенціалізму сучасного варіанту відповіді на інваріантні проблеми філософії?

Прояснення цього питання передбачає окрему увагу до питання про автентичність технократичної метафізики як методології тлумачення історії філософії. Відзначаючи її детермінуючий вплив, Гайдеггер обстоює тезу про основний мотив філософування Нового часу як прагнення повного контролю над планетою, а експлікуючи чинники становлення антропологічного вчення Ніцше, наголошує на укоріненості ідеї надлюдини у високих вимогах до людини в епоху інтенсивного розвитку техніки.

Акцентуючи проблематичність техноморфного тлумачення спадщини Декарта Гайдеггером, варто привернути увагу до важливості уважного ставлення до текстів великого француза. Йдеться про знаменитий пасаж з «Дискурсії про метод» про спроможність людини за допомогою знань набути статусу пана природи. Справа в тому, що правомірність його технократичного тлумачення можлива лише за умови нехтування сполучником «нібито» (*comme*). Переконливим свідченням справедливості означеної тези є приклад спотвореного перекладу означеного пасажу «Дискурсії» в російськомовних перекладах тексту Гайдеггера «Європейський нігілізм», де цей сполучник приноситься в жертву перекладачами задля підтримання незаперечного авторитету видатного німецького мислителя XX століття.

Осмислюючи безпосередньо позицію самого Гайдеггера стосовно можливих варіантів конструктивного подолання технократичної метафізики, варто згадати про заявлений ним індивідуально-особистісний вимір начала фундаментальної онтології. На мою думку, нинішнє переосмислення спадщини видатного мислителя XX століття має враховувати глибоку укоріненість його позиції в способі тлумачення Нового часу, де вихідним пунктом філософування є антропоцентризм. Йдеться про спотворення справжньої позиції великого француза, тобто про перебільшення ролі *cogito*, що унеможливорює тематизацію та осмислення сполученості людської природи та Бога. Змістовно означена вада пов'язана з застарілим стереотипом щодо наївності та простоти позиції французького мислителя, котрий уможливило для автора фундаментальної онтології зображення переходу від середньовіччя до Нового часу як заміну віри знаннями людини. При цьому роль Бога максимально звужується та зводиться до гаранта істинності знань.

Для Гайдеггера як глибокого знавця історії філософії була аксіоматичною неспроможність вчення Ніцше запропонувати ті світоглядно-філософські орієнтири, котрі дозволять вийти за вузькі межі техноморфної рецепції. В якості істотної перешкоди, котра має бути подолана в першу чергу, перед ним постає припущення про центральну роль людини у Всесвіті. Спадщина Декарта і Ніцше відрізняються тут лише формами втілення уявлень про абсолютність людини. А оскільки поза увагою Гайдеггера залишаються форми акцентування французьким мислителем меж сумніву та мислення, то для нього пошук нових, більш сучасних форм бачення сполученості людської природи та Бога відбувається не стільки в формі спадкоємності, скільки в формі виходу за межі відомих філософських вчень. Відповідаючи на питання про форми подолання, Гайдеггер наголошував на необхідності більш скромного місця для людини у світобудові. Йдеться про його відомий афоризм – «ми маємо бути готові до пришествя Бога». Уважне ставлення до його текстів засвідчує – він не бачив у попередній традиції філософування тих споріднених підходів та постановок проблем, котрі могли б бути згадані як інваріантні прояви.

Нижче пропонується перелік тих аспектів спадщин Декарта та Ніцше, котрі дозволяють дещо інакше тлумачити ті ідеї та художні образи, котрі покликані підкреслити унікальність та феноменальність філософських шукань Гайдеггера. До числа інваріантних проявів антропології обох згадуваних мислителів належать в першу чергу використання образів дитинства та дорослого життя та інтенсивне шукання форм переходу від дитинства до дорослого життя. Також слушно згадати визнання ключової значущості самості в ході самопізнання та власно досвіду, тобто до випробовування себе та своїх можливостей в процесі реального життя.

Уважне та неупереджене звертання до текстів французького мислителя засвідчує істотність для нього вольової компоненти людської природи. Декарт неодноразово (від ранніх записів до останніх опублікованих творів) наголошував на її домінуючій ролі в природі людини, оскільки саме з нею пов'язана реалізація найважливішої задачі філософування – вдосконалення людської природи. Форма її реалізації – культивування звички та навиків як форми зміни базової настанови волі.

До числа тих новітніх розробок, котрі дозволяють пролити нове світло на форми прояви інваріантних вимірів людської природи у текстах Декарта, Ніцше та Гайдеггера, незаперечно належить ідея парадигмальної значущості мистецтва для раннього Декарта.

МАРИНЮК Віктор
кандидат філософських наук,
доцент кафедри теорії та історії культури
Львівського національного університету імені Івана Франка

СУЧАСНИЙ МУЗИЧНИЙ ДИСКУРС В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНУ

Сучасний музичний дискурс кваліфікується нами, як форма синкретичного синтезу на основі поєднання музичних, аудіо-візуальних дискурсів з словесно-риторичним супроводом. Функцією його є презентація та інтерпретація закладених в музичному творі смислів, програмування інтерактивного діалогу в системі автор-виконавець, слухачі.

Необхідність вирішення проблеми іноваційно-жанрового формотворення в диктується наступними причинами: абівалентним впливом на розвиток музичної творчості постмодерністської культури, яка є закономірним виявом антропологічної кризи та інформаційно-комунікативної революції. Падінням ролі в психіці людини в умовах тотальної аудіовізуалізації, комп'ютеризації, ролі логічного мислення яке привело до повернення до архаїчного правопівкульного візуального мислення, що вилилось в домінуванні аудіовізуальної культури. Посилюючи інформаційну ємкість вона разом з тим несе загрозу «кліпової» свідомості, так званої „блим культури» з її фрагментарністю, хаотичністю, ситуативністю. Перевага чуттєвого над раціональним привело до деінтелектуалізації музичного сприйняття, надмірного його отілеснення, до терапії дією в протилежність терапії слова.

Художня стратегія в ситуації постмодернізму виражається в двох протилежних тенденціях. З одного боку, комерціалізації концертного життя, аполагетики розваг і кітчу, нарцисизму, ескапізму, домінуванні в музичному сприйнятті чуттєвого над раціональним. З іншого альтернативного боку потягом до відродження компенсаторно-рятівних начал, реабілітації в музичній творчості таких понять, як рефлексія, розмисел, інтуїція, надінтерпретація звернення до публіцистичного слова, слова поетичного, рефлексії чуттєвого.

Рух музичної культури в напрямку нового синкретизму, синтезу, аудіовізуальних і вербально-розмовних дискурсів в концертній діяльності відкриває шлях до гармонічного поєднання право-півкульного (наочно-образного образу), і ліво-півкульного логіко-понятійного мислення. Зокрема це дозволяє вирішити наступні проблеми:

1. Подолати кліпове сприйняття музичної композиції з його фрагментарністю, хаотичністю, ефектом просторово-часової ідейної близькодії, за рахунок інтелектуалізації музичного твору через есеїстичний коментар, інтерпретацією виконавцем-автором, осягнення його і популяризацію як знакову подію на основі принципу часової смислової далекодії.

2. Забезпечення концептуальності, логіки, розвитку, концертного дійства на основі драматургії, аудіо, і розмовно есеїстичних текстів, змістовне розподілення їх компонентів по горизонталі (процесуальний розвиток матеріалу) та їх смис-

лову концептуалізацію (інтерпретація по вертикалі) досягнення зороакустичного котрапункту візуальних та сценічних кластерів музичної композиції.

3. Програмування внутрішнього і зовнішнього діалогу в системі, автор-виконавець-глядач, осягнення смислового потенціалу твору, його прочитання варіантної інтерпретації, добудови у відповідності з запитам публіки, духом часу, історією написання, з залученням знакових біографічних мотивацій. В стильовому плані сучасний музичний дискурс це – символ свободи і відповідно з цією змістовою конотацією, його місцем і функцією в даному культурному просторі і визначається специфіка діалогу. Це і відтворення духу епохи, глибинної презентації авторської концепції (домальовування того, що не вмістилося в композиції, омовлення прихованого в музичному тексті).

4. Забезпечення інтерактивного зв'язку публіки, автора, виконавців через організацію запитальності, програмування креативно творчої провокації, звернення, заклику, словесно-шокової терапії, мозкової атаки, використання позавербальних засобів впливу.

Література

1. Откидач В.М. Рок-музика як соціокультурне явище: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 / В.М. Откидач ; Харк. держ. акад. культури. — Х., 2008.
2. Живоглядова Д. Ю. Стратегії ЮНЕСКО в розвитку міжнародного культурного співробітництва / Д. Ю. Живоглядова // Культура і сучасність. - 2017. - № 1. - С. 109-116. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2017_1_22.

ПРОБЛЕМА МУЗИКИ У ФІЛОСОФІЇ Ф. НІЦШЕ

Будь-яка тема, пов'язана з філософією Фрідріха Ніцше, як видається, виводить нас на проблеми моралі. Ця моральна обумовленість поглядів Ніцше не носить характеру запрограмованої філософської системи. Швидше можна говорити про наповненість філософії Ніцше: майже завжди, коли мова йде про мистецтво, художню творчість, естетику, в справу вступають моральні категорії. І навпаки, роздуми зі сфери морального неминуче призводять до роздумів про «дух музики», мистецтва в цілому, естетичної об'єктивації дійсності.

Ставлення до філософствування в стилі Ніцше в нашій свідомості часто складається як відношення до філософствування вторинного, художнього, тобто не системного. Звідси і критика Ніцше як несистемного філософа та ще й іммораліста.

При цьому ми випускаємо з розгляду, принаймні, три обставини, які дозволяють розглядати філософію Ніцше як новий тип системності.

По-перше, глибокий перетин моральних, релігійних та естетичних суджень.

По-друге, те, що Ніцше дійсно склав своєю творчістю майже ідеальний прогноз тієї ситуації, яку реально пережило ХХ століття.

По-третє, те, що філософія Ніцше пронизана музичними мотивами, його філософія «звучить» у музичному просторі. І якщо розуміти під музичною творчістю ту онтологічну сферу людського духу, суміжними з якою можуть бути тільки філософія і метафізика, то думка Ніцше постає в іншому світлі. Недооцінка того, що Ніцше — ідеальне втілення філософа-музиканта, саме в цьому просторі «прописує» свій дискурс моралі, - призводить до того, що не актуалізуються найважливіші елементи його творчого почерку, далекого від класичної системності і близького до того типу роздумів, які притаманні філософії ХХ століття. Представляється, що справжнє розв'язання проблеми моралі у Ніцше не відбувається тому, що ми намагаємося дослідити іманентні проблеми Ніцшеанського запитування, підходячи до них з тих же позицій, з яких протягом століть підходили (і підходять до сьогодні) до моральної проблематики її класики, які не помічають за змістом вибудованих етичних категорій справжній дух того, що робить мову (і філософію), за М. Хайдеггером «будинком людського буття».

Моральний простір філософії Ніцше необхідно проруховувати з позицій певних знакових параметрів, семіотичних кодів культури. Ідея «семіотики» моральних суджень, що згадана Ніцше в його праці «Генеалогія моралі», набуває при такому підході цілком зрозуміле розшифрування, оскільки ідея семіотики як генеалогії моралі не виступає у Ніцше ієрархічною категоріальною конструкцією «гегелівського» типу. Скоріше, мова може йти про новий етап пошуку формули категоричного імперативу, але пошуку, який відбувається на зовсім іншому тлі історичного буття філософії і культури.

Разом з тим, мораль у Ніцше виконує і функцію означуваного. Ті ж основні фактори (релігія, музика, ідея культурної смерті) позначають простір моралі. Особливо важливим виявляється тут сфера музичного: неможливо зрозуміти загадку роздумів Ніцше, якщо ми хоча б на хвилину забудемо про музично-поетичну природу його творчості.

Виходячи з вищесказаного, видається, що таємницю моралі за Ніцше приховують у собі три поля визначення культурного простору. Такими полями можна вважати, по-перше, простір естетико-музичного у творчості Ніцше і його послідовників — інтерпретаторів; по-друге, інверсії формули Ніцше ідеї «Бог мертвий» в культурі XX століття; по-третє, простір нігілізму в призмі постмодерністських концепцій кінця XX століття.

Використовуючи аналогію з новозавітною темою Достоевського і вітчизняних дослідників його поеми про Великого інквізитора (спокуса Христа в пустелі), ці три сфери філософського досвіду Ніцше можна визначити як дива, таємниці та авторитету. Де під дивом мається на увазі музичний аналіз Ніцше; під таємницею — загадка слів «Бог мертвий»; під авторитетом — проблема влади та нігілізму. Підкреслимо, що в такому розгляді проблема дива музичного запитування є головною. Семіотичний простір морального аналізу найбільшою мірою і розкривається в музичному запитуванні Ніцше.

У «Генеалогії моралі» Ніцше висловлює таку думку. «Людина, - пише він, - це незалежне мистецтво», яке стоїть осібно від усіх інших мистецтв, не пропонує, подібно до останніх, зліпки з феноменального (в кантівському розумінні) світу, а говорить мовою самого буття, лунає «безпосередньо з безодні». Музикант в цьому сенсі — оракул, жрець «в собі» речей, власного буття, якийсь провідник потойбічного. Музика потребує «мети...» А в роботі «Про музику і слово» Ніцше зауважує... сама воля є предмет музики, але не її джерело; саме воля, як вона розуміється в найбільшій своїй загальності, як сама первісна форма явища, за допомогою якої тільки і розуміється всяке становлення».

Мистецтво музично-філософського запитування не було абсолютним винаходом Ніцше. Ця ж проблема була проаналізована, наприклад, у філософській спадщині Шопенгауера.

Слухати Ніцше як музиканта — не музикознавця навіть, і не мораліста — зовсім незвично для нас, сучасників. Незважаючи на те, що Ніцше являє собою майже унікальний випадок в історії філософії, коли великий філософ є ще й композитором. Музика Ніцше — вже не метафорична, а цілком реальна, написана, в основному, для голосу і фортепіано, знаходиться десь за межами нашого сприйняття, хоча ми знаємо і про «танцюючу зірку гармонії», і про вагнерівських штудіях Ніцше, і про загальні настрої мислення філософа-музиканта.

Коріння цієї проблеми, що полягає в недооцінці музичної основи творчості Ніцше, як видається, закладене в «зламі листа», який відбувається в європейській філософії і культурі на рубежі XIX і XX століть, але відбивається на нас і сьогодні. Адже його філософія і творчість в цілому включає в себе простір музики як неодмінну складову.

Література

1. Заховаева А.Г. Мистецтво та його гуманізуючим роль (соціально-філософський підхід). М., 2001.
2. Музика, що філософія. Збірник матеріалів конференції. СПб.: Санкт-Петербурзьке філософське суспільство, 2003.
3. Ницше Ф. Афоризмы и изречения /Пер. С нем.: Худож. Обл. М.В. Драко.-Мн: ООО «Попурри», 1997. 688с.
4. Ніцше Ф. Твори в 2-х томах. М.: Думка, 1990.
5. Ніцше Ф. Вибрані твори: У 2 т. Т.2 М., 1990.
6. Хазрат Інайят Хан. Містицизм звуку. Збірник. М.: Сфера, 2003. - 336с.

МОЛЧАНОВА Тетяна

*професор, доктор мистецтвознавства,
зав.кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка*

МУЗИКА ЯК СПОСІБ ФОРМУВАННЯ ФІЛОСОФСЬКОГО ПРОСТОРУ В ТВОРЧОСТІ ФРІДРІХА-ВІЛЬГЕЛЬМА НІЦШЕ

*«Без музики життя було б помилкою...»
(з листа Георгу Брандесу. Ніцца. 27.03.1888)*

Фрідріх Ніцше – представник складної переламної епохи XIX-XX ст. : з одного боку постає ідейним спадкоємцем класичної філософії, з іншого – мислителем-індивідуумом, який прагнув впливати на філософію майбутнього, не визнавав суспільних цінностей, бачив себе «пустельником» філософії, бажаючи вийти з «пустелі» на кшталт пророка, сповістивши нову еру – еру надлюдини.

Та суперечливий філософ і неоднозначна особистість Ніцше впродовж життя виявляв зацікавленість написанням музики, яка становила частину його віку, була поштовхом до філософських роздумів, до дій і нових звершень. Його філософія живилася музичним досвідом, а музика наповнювалася філософським змістом. До того ж Ніцше вважав, що його музика допомагає уникнути непорозуміння у його основних філософських постулатах.

Питання щодо філософських основ музики є водночас і простим, і складним. Складним, оскільки і філософія, і музика є специфічними формами прояву людського «Его». Простим саме через специфіку як філософії, так і музики: якщо розуміти філософію як концентрат культурної самосвідомості, то вона вбирає в себе також і музику (як одну з форм прояву цієї самосвідомості). Та як композитор Ніцше є майже невідомим. Дослідників більше цікавили його неоднозначні філософсько-етичні погляди, гостра критика релігії, культури та моралі, дружба з Ріхардом Вагнером, їх інтелектуальна єдність, яка згодом переросла у неприязнь і постійну дискусію з боку більш незалежного Ніцше.

Спробуємо відкрити його як композитора камерного жанру, де музика виступає у ролі «універсальної метафори, що застосовується для коментаря, ілюстрації і навіть пояснення всіх явищ. Все подібно музиці і може знайти у ній свою реалізацію: закономірності розвитку будь-якої системи, системи моральних цінностей, національні погляди» [Цит.за: 6, с.6]. Адже будь-який витвір мистецтва завжди сприймається як втілення індивідуальності автора, його світогляду, як унікальне творіння суб'єктивної творчості. Сутнісні «взаємини» філософії та музики простежується на різних рівнях аналізу. Подібний зв'язок надає можливості співвіднести філософію з музикою, побачити у творах композитора не лише втілення суб'єктивних емоцій, а й відображення філософських концепцій, що постають концентратом умонастроїв тієї епохи.

Мета статті: розглянути камерно-вокальні композиції Ніцше як форму становлення власних філософських поглядів на музику, її буття і сенс творчого про-

цесу, зробити спробу окреслити роль музики у спадку мислителя та визначити паралелі між світом і музикою як метафорами його філософії.

Виклад основного матеріалу. Ніцше став музикантом ще до того, як звернувся до філософії. Початкову музичну освіту отримав у свого батька, який служив пастором і був лютеранцем. Саме у школі виявилися художні схильності хлопця. Писати музику він почав у 12-річному віці, щоправда не отримавши належної фахової освіти. Одразу взявся за написання творів великої форми (симфоній, сонат). Згодом зрозумів, що має спробувати свої сили в інших музичних жанрах – камерних. Отож ними стали пісня, фортепіанна мініатюра, хорові твори. У віці 17 років Ніцше серйозно мріяв стати музикантом, адже володів фортепіано, музикував у колі друзів (з якими створив товариство «Німеччина»), захоплюючи всіх своїм вмінням імпровізувати, виконуючі власні композиції. У 25 років він став професором Базельського університету, де потоваришував з професором теології Ф. Овербеком, який теж був непоганим музикантом. Вдвох вони часто грали разом фортепіанні дуети. Саме це стало поштовхом до написання Ніцше таких музичних композицій як: Вступ, Фантазія та Presto для фортепіанного дуету.

Загалом у творчому доробку Ф.Ніцше-композитора 73 твори, які ви написав, ще будучи здоровим. Як відомо, вже у 30-річному віці філософ майже осліп, його зморювали головні болі та безсоння. Більшість з цих композицій створені для фортепіано solo або для гри у 4 руки. Також у його доробку: Квінтет для чотирьох голосів з фортепіано, твори для хору а cappella і супроводом, меса, ораторія, Фантазія для скрипки та фортепіано, крім того – 17 пісень для голосу та фортепіано. Можна стверджувати, що у багатьох творах простежується його сформований композиторський стиль – емоційно стриманий Романтизм, в якому відчутний вплив музики Бароко. Та особливо він виявляється у його піснях. Адже однією з пріоритетних жанрових орієнтацій доби Романтизму, яка була втіленням соціокультурної ситуації цієї епохи, стала саме царина камерної вокальної та інструментальної музики з фортепіано – жанрів, які створюють вдячний ґрунт для концептуально місткого, інтимного втілення внутрішнього світу людини, його емоцій та почуттів. Завжди історично складалося, що саме камерна галузь творчості композиторів поставала своєрідною лабораторією суб'єктивних спостережень, концентрації філософських роздумів, картин природи, емоційної мінливості внутрішнього світу людини. Відповідно, у той історичний період досить поширеним було камерне музикування – таке виконавство було частиною життя багатьох родин, музика звучала що не у кожному міському будинку.

Очевидно, що і свої камерно-вокальні твори (пісні) Ніцше намагався пропагувати серед своїх колег у власному виконанні. Його пісні, без сумніву, пов'язані з традицією німецької пісні від Ф. Шуберта до Г. Вольфа. Одну з пісень Ніцше написав на власний текст, а ще одна створена на текст «Заклинання» О. Пушкіна у перекладі німецького поета Т. Опітца. Водночас більша частина текстів належить угорському поетові-романтику Ш.Петефі, німецьким поетам: А. фон Шаміссо, Ф. Рюккерт, А. Х. фон Фаллерслебену. Текстам обраних Ніцше поетів властиві чіткі віршовані конструкції, ясний виклад думок, глибина образності поетичного тексту. У піснях на тексти Петефі діапазон настроїв простягається від зародження кохання, через його піднесення – до втрати коханої та зречення почуттів. Зокрема, у

пісні «Безкінечність» («Unendlich», сл. Ш. Петефі) втілено зародження кохання та його розквіт. А у шедеврї вокальної мініатюри – найкоротшій з усіх пісень Ніцше «Зів'яла» («Verwelkt», сл. Ш. Петефі) смерть коханої уподібнюється зів'ялій квітці, а втрата коханої асоціюється зі змерзанням душі. Гнучке мелодичне фразування та виразна артикуляція ілюструють незворотність втрати.

У період навчання у Боннському Університеті під впливом випадкового знайомства з Г.Дітерсом (до слова, автором найкращої біографії Й. Брамса), Ф.Ніцше почав серйозно вивчати творчість Р. Шумана. Ця зацікавленість не згасла навіть після його перевodu до Ляйпцігського Університету. Отож вплив музики цього композитора, а надто у пізніх піснях Ф.Ніцше відчувається, зокрема, у зворушливому «Епілозі» [«Nachspiel»], в якому звучить тема зречення кохання: адже кохання – це ілюзія земного світу, зціленням від нього постає самотність, лише природа може надати людині спокою, а душі – гармонії. Чи у пісні-баладі «Шторм» («Ungewitter», сл. А. фон Шаміссо), де широко розкладені гармонічні арпеджіо у партії лівої руки, використання яскравих динамічних контрастів ілюструють наближення шторму, асоціюючись з внутрішніми переживаннями.

Задушевною щирістю, ясністю мелодичних ліній постає пісня «За часів юності» («Aus der jugendzeit», сл. Ф. Рюккерта), в якому органічно поєднуються поетичне слово і музичний виклад. З останніх пісень Ф.Ніцше назвемо пісню «Як голівки квітів, що тягнуться догори» («Wie sich Rebenranken schwingen», сл. А. Х. фон Фаллерслебена), написану у 1863 році.

Як відомо, Ф. Ніцше був і поетом. І навіть одну зі своїх камерно-вокальних мініатюр створив на власний поетичний текст. Йдеться про пісню «Юна рибалка» («Die junge fischerin»), написану перед від'їздом Ніцше до Ляйпцигу. У ній відтворена стихія неспокоїного моря, зростаюче відчуття неспокою та жаху.

Не дається спрогнозувати, ким би став Ф. Ніцше, якщо б не припинив свої заняття створенням музики у 29-річному віці, коли почав сильно хворіти, був пригнічений «осудливим відгуком одного з провідних музикантів того часу, Г. фон Бюлова, на свій фортепіанний твір „Манфред роздумує» (1872); якби його не бентежив Вагнер, який висміяв чотириручну п'єсу „Відгомін новорічної ночі» (1871), присвячену Козимі Ліст і уперше виконану нею ж і диригентом Г. Ріхтером. Після публікації у 1872 році філолого-філософського трактату „Народження трагедії з духу музики» кар'єра піаніста-імпрровізатора і композитора Ніцше добігає свого кінця» [Цит. за: 3].

Питання залишається відкритим. Водночас аналіз камерно-вокальної лірики Ф. Ніцше дозволяє стверджувати тезу про його достатню композиторську обдарованість, а надто у цьому музичному жанрі. Безперечно, його твори не були такими яскравими, як композиції Р.Шумана чи Л.ван Бетховена. Водночас така особистість як Ніцше не міг не спробувати себе у музиці, яка стала для нього частиною життя, поштовхом до філософських роздумів, до дій і нових звершень. Як зазначала одна з відомих виконавиць музики Ніцше словацька піаністка Е. Летнянова: «Без цієї музики наші уявлення про Фрідріха Ніцше були б неповними» [Цит. за: 3].

Висновки. Камерно-вокальна спадщина Ніцше характеризується зверненням до найкращих зразків романтичної поезії, увагою до інтонування тексту з прагненням втілити усі його нюанси та багатомірність. Його пісні постають зразком стислої форми камерно-вокальної мініатюри, образної концентрації музичного

тексту, продуманою фортепіанною партією у кожній камерно-вокальній композиції, в якій відтворюється образно-психологічний підтекст кожної пісні. Про це, до слова, пише і М. Аркад'єв, зазначаючи: «У його творах проявилось декілька тенденцій, які можна вважати передбаченням майбутнього. Я б обмежив ці тенденції двома проявами: перше умовно, з обмовками, можна назвати „кинематографічністю», друге, з не меншими обмовками – передбаченням сучасного „сакрального мінімалізму»»[1, с.94]. Емоційна атмосфера вірша втілена в інструментальному супроводі за допомогою несподіваних гармоній, яскравого динамічного та агогічного нюансування, через що вокальна і фортепіанна партії знаходяться у непорушній єдності.. Важливу роль відіграють й інтерлюдії.

Значення Ніцше-композитора для світової музичної культури важко переоцінити. Він належав до тих митців, які були переконані у прерогативі власними силами творити закони свого мистецтва, «не рахуючись з думкою „натовпу», слухачів і критиків» [Цит. за: 6, с.47]. Знайомство з Ніцше-композитором і його творами дозволяє нам ясніше пізнати та зрозуміти естетичні принципи філософа та його філософію музики. До того ж вагомим свідченням життєдайності музичних творів музикального філософа постає відредаговане видання його композиторської спадщини, видане в Німеччині у 1975 році.

Література

1. Аркадьев М. Трагедия Ницше и музыкальный идол: комментарий к музыке и проблеме// «Пушкин», №3, 2010, С.94-97.
2. Аствацатуров А. Г. Какую музыку любил и сочинял Ницше //Вестник Санкт-Петербургского университета, Вып. 1. Сер. 17. 2015. С.100-110.
3. Летнянова Э. Какую музыку писал Фридрих Ницше [Електронний ресурс]. URL :<http://www.nietzsche.ru/works/music/letnanova/>
4. Ницше Ф. О музыке и слове // Философская проза. Стихотворения. Минск: ООО «Попурри», 2000. 544 с.
5. Ницше Ф. Письма / сост. и пер. И. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2007. 400 с.
6. Хахалин А.С. Взгляды Ницше на музыку как верификация его философии. М. : Институт Высшей нервной деятельности и нейрофизиологии РАН, 2004. 51 с.

МОРАВЕЦЬКИЙ Остап

викладач кафедри філософії та економіки

Львівського національного медичного

університету імені Данила Галицького

ОСНОВНІ ЕТАПИ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ ТА КОРОТКА ХАРАКТЕРИСТИКА ЙОГО ФІЛОСОФІЇ

Фрідріх Ніцше (1844 - 1900) – німецький мислитель, який дав пролог до нової культурно-філософської орієнтації та заклав фундамент «філософії життя». В творчості та долі Ніцше драматично відбився кризовий характер перехідної епохи кінця XIX століття. В ній основними ознаками стали тотальна втрата віри в розум, розчарування та песимізм.

В філософській еволюції Ніцше можна виділити такі основні етапи:

1. Романтизм молодого Ніцше, коли він повністю знаходиться під впливом ідей Шопенгауера та Вагнера;

2. Етап позитивізму, пов'язаний з розчаруванням у Вагнері. В цей час увагу Ніцше привертають «позитивні» науки – природознавство, математика, хімія, історія, економіка;

3. Період зрілого Ніцше (тобто власне кажучи ніцшеанський) проникнутий пафосною ідеєю «волі до влади».

У свою чергу, творчість зрілого Ніцше з точки зору топіки і порядку проблем, що він розглядав може бути представлена таким чином:

а) Створення вчення шляхом розробки культурно-етичного ідеалу в вигляді ідеї про «надлюдину» і про «вічне повернення»;

б) Вчення, що виразилося в ідею «переоцінки всіх цінностей».

Головною роботою раннього Ніцше є його перша книга під назвою «Народження трагедії, або еллінство та песимізм» (1872). Вона продемонструвала філологічний професіоналізм найвищого класу, ерудицію та майстерність роботи з класичними джерелами молодого автора. Проте філологічні досягнення автора варто розглядати лише як ідеальний засіб, за допомогою якого він йде від тлумачення класичних текстів до герменевтики сучасної йому епохи. Зовнішньою канвою роботи стає протилежність аполлонівського (як оптимістичного, радісного та прекрасного) та діонісійського (як трагічно-оргіастичного та оп'яняючого) начал. Через цю протилежність прослідковується вся історія людства, в тому числі й сучасної для Ніцше Німеччини. Хоча в книзі є й інший ракурс – це проблема науки, розуму (який вже тут, у цій ранній роботі, розглядається як небезпечна, така що підриває життя сила). Тільки мистецтво, яке на ранніх етапах розвитку людської цивілізації грало, за Ніцше, першочергову у порівнянні з наукою роль в житті суспільства, являється повнокровним втіленням та проявом справжнього життя, стихійним, нічим не детермінованим, крім волі та інстинктів художника, процесом. Звідси сакраментальна фраза Ніцше, яка стала своєрідним девізом його раннього естетизму – «тільки як естетичний феномен буття і світ виправдані у вічності». Щож стосується сучасної культури з її орієнтацією на науку (витоки якої він прослідко-

вує починаючи з Сократа), вона виявилася ворожою щодо життя, так як спиралася на штучний розум, що все схематизує. Такий розум є чужим інстинктивному в своїй основі життю [1, с.17]. Виходячи з такого розуміння генезису культури, Ніцше будує всю свою подальшу культурологію. В цьому сенсі «Народження трагедії» можна було б без перебільшення назвати своєрідним ключем до розшифрування всієї його подальшої творчості – цього «замаху на два тисячоліття протиприродності та людської ганьби». Праця завершується надією філософа на відродження трагічного віку з його діонісійським мистецтвом, що стало своєрідним символом самого життя. Крім всього іншого у цьому творі Ніцше формулює головну проблему всього його життя та філософії, яка знайде згодом найбільш повне втілення в роботі «Так говорив Заратустра...» - як, яким чином створити таку культуру, підкоряючись якій людина могла б облагородити свій внутрішній світ і виховати себе саму. Але поки, на даному етапі його творчості ця проблема формулюється ним в поетично-символічній вимозі «відродження трагедії», ідеї трагічного пізнання і трагічної людини, що втілюють, за Ніцше, надлишок життя. Невизнання цієї роботи, крах ідеалів, різке загострення хвороби – все це змусить його відмовитися від надії «коли-небудь облагородити людство». Ніцше відмовляється від ролі месії та віддає всі свої сили вивченню наук про людину («Людське, занадто людське» 1874; «Ранкова зоря» 1881). Пройде декілька років перед тим як Ніцше знову вирішить «повернути людям ясність духу, простоту та величність» [2, с.139] і сформулює головну позитивну задачу своєї філософії. Він бачив її в утвердженні верховної цінності культурного вдосконалення людини, в результаті якого повинен з'явитися новий тип людини, що зможе значно переважати сучасних людей за своїми морально-інтелектуальними якостями. В ролі такого культурно-етичного ідеалу Ніцше висуває оспіваний в естетичній формі та укладений в художньо завершену конструкцію образ надлюдини. Як правило свій ідеал Ніцше підводить не до окремої людської особи, а до людського виду в цілому, вбудовуючи його в біологічну оболонку і розглядаючи як зоологічний тип, на щабель вищий аніж *Homo sapiens*. Така людина майбутнього повинна була досягатися, за Ніцше, шляхом удосконалення, строгого відбору і свідомого виховування нової породи людей. Як будь-який ідеал, надлюдина Ніцше виникає в якості антипода сучасній культурній людині, «від нечистого дихання якої» [3, с.28] філософ просто задихався. Його надлюдина – це передусім творець, наділений сильною та стрімкою волею, творець самого себе як автономної та вільної особистості.

Ряд зовнішніх обставин, і передусім різке неприйняття першої книги «Так говорив Заратустра» (1883), в якій Ніцше сформулював всі якості свого ідеалу, переконали мислителя в абсолютній марності його намірів ошчасливити людей. Звідси зовсім інша тональність другої книги «Заратустри» і всіх робіт після неї, в яких Ніцше найсерйознішим чином переосмислює свою ідею («Ессе Номо», «Антихрист»). Так поступово в романтичному ідеалі людини майбутнього на перший план висувається культ сильної особистості, яка з крайньою жорстокістю долає всі моральні норми сучасного для Ніцше суспільства.

На шляху до творення нових цінностей Ніцше зіткнувся з могутнім супротивником в обличчі усієї моралі сучасної йому епохи. Тому він вирішує «радикальним сумнівом в цінностях подолати всі оцінки, щоб очистити дорогу». Так

починається велика війна Ніцше за звільнення людей від влади духів та соціальних авторитетів, що увійшла в історію культури під лозунгом «переоцінки бувших до цього часу цінностей». Ця боротьба зробила Ніцше одним з найбільш яскравих співців «європейського нігілізму», який став не просто справою всього його життя, але й його особистою долею. Всі роботи написані ним після «Заратустри», являють собою таку «переоцінку», хоча найбільший інтерес у цьому ряді викликають два його значних твори, в яких ревізія минулого дивовижно переплітається з передбаченнями майбутнього – «По той бік добра і зла. Прелюдія до філософії майбутнього» та «До генеалогії моралі».

Література

1. Зелинский Ф. Ницше и античность / Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. Москва: Изд. МГУ, 1994.
2. Ницше Ф. Сочинения: В 2т. Москва: Азбука-классика, 2000.
3. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Київ: Знання, 1993.

НОВАКОВИЧ Мирослава

кандидат мистецтвознавства,

*доцент кафедри музичної медієвістики та україністики
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*

ВІЗІОНЕРСТВО РІХАРДА ВАГНЕРА

Однією із засадничих рис поетики візіонеризму є візуалізація буття. На думку Мартіна Гайдеггера, «буття-у-світі» повинне бути спочатку зроблене «видним» в аспекті структурного моменту «світ». Теодор Адорно стверджує, що саме структура мистецтва відповідає структурі внутрішнього світу людини, як простору її уявлень, і бере безпосередню участь у процесі їх сублімації. А це дає підставу роздумувати над візійною природою творчості загалом і музичної зокрема.

Музичний візіонеризм – явище неоднозначне. З одного боку, – це візія світу, відображення засобами музики самого процесу буття. Не випадково Р. Вагнер, А. Шопенгауер та Ф. Ніцше вважали, що єдино адекватною музиці є лише ідея світу. З іншого – візіонеризм є проявом модерністського мислення та одним із художніх напрямків у мистецтві першої половини ХХ століття.

Поняття візіонеризму безпосередньо пов'язане з психологічним актом творчого процесу, який вміщує не тільки раціонально-чуттєві, але й містичні способи пізнання, пов'язані з пріоритетом медитативних форм мислення: екстаз, осяяння (інсайт), інтуїція, одкровення. У мемуарах та автобіографіях композиторів можна знайти чимало прикладів, коли окремі музичні твори повністю чи частково привиділись їх авторам у сні або ж просто з'явилися як настирлива нічна візія.

Візіонеризм, як напрям у мистецтві, датується першою половиною ХХ століття. Однак це явище у більшій мірі смислотворче, аніж стилетворче, оскільки породжує смисли і безпосередньо пов'язується з такими поняттями, як міфологізм та катастрофізм, які є проявами візіонеризму. Адже візії – це бачення і передбачення, зроджені передчуттям художника. Але не варто вміщувати візіонеризм у строго регламентовані часові межі, оскільки можна зафіксувати приклади яскравого візіонерського мислення і в композиторів ХІХ і другої половини ХХ століть. Підтвердженням цього є творчість Р. Вагнера, якого можна вважати одним з найбільших візіонерів за всю історію розвитку музичного мистецтва. Композитор не випадково звернувся до міфу, позаяк вагнерівський міф – це пошук і втілення «узагальненої людяності». Тому вагнерівський герой, який «виявляє у собі всю сутність природи і світу», – насамперед міфологічний герой. А сам міф для Вагнера став детермінуючим засобом пізнати глибоку істину буття. Звідси – найпереконливішим для мистця є художній твір на міфологічну тему, оскільки він «образ універсального життя», а його герої своїми подвигами і своєю логічно виправданою смертю відображають доцільність усього світопорядку і зливаються з ним.

Якщо слово «візія» – це бачення і передбачення, то естетика Вагнера, за визначенням О. Лосєва, «бездонно трагічна», а катастрофічний героїзм «Персня Нібелунгів» є свідченням того, що мистецтво «ніби хоче своїми заклинаннями відвернути катастрофу, намалювавши її картину». Хоч увесь парадокс полягає у тому,

що хоча метафоричний вагнерівський міф і мислиться, «як дійсна субстанція життя і буття», однак крізь нього виразно проглядає християнський спосіб мислення і християнська есхатологія. Адже ідея самозречення проходить через усю творчість Вагнера, починаючи від опер 40-х років – і завершуючи «Парсіфалем».

Лінійна концепція тетралогії від перших тактів вступу із «Золота Рейну», що символізують Божественну творчу силу в акті створення Всесвіту, – і закінчуючи сценою земної пожежі, яка переходить у пожежу небесну (спалення Валгалли), – це зміфологізований творчий переспів Біблії, візія трагічної історії земного буття з його нинішнім станом фатальної дисгармонії: краси і жаху, життя і смерті, торжества і горя.

У християнському богослов'ї вода тлумачиться як життя, початок усього, а значить – Слово, одвічне і за своєю сутністю подібне до Бога. Отже, води Рейну, які символізують процес творення світу, – це одвічний Логос-Бог. Тому не випадково, що протягом усього вступу (а це 136 тактів) звучить лише один акорд – мі-бемоль-мажорний тризвук – як «символ царювання» (за А. Швайцером). Його досконало консонантна природа свідчить сама за себе і є втіленням Божої досконалості. Під цим оглядом стає зрозумілішою думка Вагнера, яку він висловив у статті «Про застосування музики до драми». Композитор стверджував, що в інструментальному вступі до «Золота Рейну» він не міг відійти від тоніки саме тому, що у нього для цього не було жодних підстав. Адже 136 тактів – це утвердження мажорного тризвуку – як акорду Божественного царювання, тектонічної основи усієї світобудови.

Переконаливо констатуючи головну ідею вступу, композитор використовує металогічну фігуру висхідної градації (лат. *gradatio* – поступове підсилення) – як один із найяскравіших проявів поетичної стилістики в музиці та синтаксичний засіб увиразнення мовлення. Ця фігура проявляється насамперед у поступовому наростанні смислового та емоційного значення мі-бемоль-мажорного тризвуку, що знаходить своє адекватне вираження і в поступовому голосовому та ритмічному ущільненні звукового тексту.

Ще одна не менш важлива особливість вступу: вибір Вагнером тональності Мі-бемоль мажор як свого роду «теми вищого порядку». Символічним є і те, що у 137 такті вступу до «Золота Рейну» тризвук Мі-бемоль мажору змінюється Ля-бемоль мажором, який, у свою чергу, продовжує звучати ще 11 тактів. Він також вважається сакральною тональністю, семантично близькою до Мі-бемоль мажору, а деколи виступає його заміником.

Саме у такому символічному ключі трактують згадані тональності і ті композитори, які деякий час знаходились під впливом творчої постаті Вагнера, – Ріхард Штраус та Арнольд Шенберг. У вступному розділі симфонічної поеми Штрауса «Так говорив Заратустра» візія «слова», яке наділене надприродною силою, знову ж таки виражається за допомогою теми, що формується з почергового взяття трубами звуків тризвука, але у цьому випадку – сакрального До мажору. Поема починається октавним звуком до у низькому регістрі (*caelestis*). На це до послідовно накладаються звуки натурального звукоряду, спочатку інтервал квінти (*animalis*), далі – кварта (*spritalis*), що викликає алузії до «Золота Рейну».

Ще один яскравий приклад метафоричного тлумачення тризвука демонструє А. Шенберг в ораторії «Пісні Гурре». Твір закінчується торжеством До мажорного тризвука, який символізує собою сонце, день, Божу присутність.

Під цим оглядом більш зрозумілою стає думка, яку у свій час висловив Т. Адорно в праці «Естетична теорія». Йдеться про те, що у XX ст. тризвук, на відміну від дисонансу, сприймається як фальш і банальність. У цьому висловлюванні є своя логіка. Бо коли фразою Ніцше «Бог помер» Європа відмовилась від усіх тих цінностей, що стали основою її культури і християнської традиції, то закономірно, що співзвуччя з його семантикою консонансу, гармонії «духовного», «душевного» та «небесного» як символу «споглядання Бога», набуде всіх ознак «фальші» з точки зору авангардного мистецтва, яке Стравінський метафорично назве первородним гріхом.

НОВОЖЕНЕЦЬ-ГАВРИЛІВ Галина
кандидат наук, доцент кафедри графічного дизайну
Львівської національної академії мистецтв

ІРРАЦІОНАЛІСТИЧНІ ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

На зламі XIX-XX ст. європейська філософська думка розвиває суб'єктивістські та ірраціоналістичні концепції, які мають свій вплив на літературу, музику та образотворче мистецтво. Зокрема «філософія життя» в теріях А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Берксона, В. Дільтея викликає резонанс в суспільному житті та мистецтві Західної Європи. Популярними стають ідеї «надлюдини» розвинені Ф. Ніцше у творах «Весела наука», «Так сказав Заратустра». Їх підхоплюють суспільні діячі, філософи, письменники.

Скажімо в Україну філософія Ф. Ніцше проникає із художнім словом, для прикладу – із прозою О. Кобилянської. Носіями ніцшеанських ідей «надлюдини» стають герої її творів «Аристократка», «Царівна», «Людина», «Вальс меланхолійний». Її герої будь-що прагнуть стати «цілою людиною», «небуденною людиною», досягнути свого духовного «полудня». О. Кобилянська для творення портретів своїх літературних героїв навіть використовує окремі афоризми Ніцше. В мистецтві ідеї «надлюдини» знаходять своє відображення в портретному жанрі: живописі О. Новаківського, скульптурі С. Литвиненка та М. Паращука.

ОВЧАРЕНКО Наталія

*аспірант кафедри теорії культури та філософії науки
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*

ФІЛОСОФІЯ МУЗИКИ: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ ТА РОЛЬ МЕТАФОРИ

Музика, за визначенням В. Вольнова, - це цілісність звуків, що викликають переживання [1]. Яким чином музика може викликати переживання, у той час як переживання не можуть викликати інші звуки (наприклад, гуркіт автомобілю, шум хвиль океану або лай собаки)? Ми не повністю можемо погодитися з даним визначенням, тому що будь-який звук, на нашу думку, викликає переживання, але музика викликає глибокі переживання. Наприклад, голосний гуркіт автомобілю може викликати почуття страху, особливо, коли гуркіт стає голоснішим; шум хвиль океану викликає почуття умиротворення, спокою; лай собаки може насторожити, занепокоїти. Таким чином, дані звуки викликають переживання, але примітивні, котрі, у свою чергу, викликають рефлексії на рівні виживання. Музика відрізняється від інших розрізнених звуків тим, що в ній існують закони поєднання звуків, музичної гармонії, певна структура та закономірності поєднання звуків. Дані закономірності спираються на математичні закони, тому, оскільки математика – абстрактна наука, можна зробити висновок, що зачатки абстрактного мислення почали формуватися у людини саме тоді, коли вона почала складати музику. Більш того, за даною гіпотезою, при складанні музичних творів давня людина активізувала інтуїтивний спосіб пізнання.

Звук – це хвиля, що розповсюджується за допомогою коливання. Звуки, що сприймає людина, можна розділити на природні та штучні. Головними характеристиками музичного звуку виступають висота, а також тривалість звуку (що виражається у ритмі). Варто підкреслити, що як висота, так і тривалість звуку спираються саме на математичні закони: висота ноти вираховується за допомогою різниці у частотах, тривалість – різниці у часі. Музику можна позиціонувати як один із різновидів комунікації за допомогою звуку, котрий є зручним саме для людини. Оскільки швидкість розповсюдження звуку у воді менша, ніж у повітрі, можна припустити, що для інших тварин комунікація за допомогою звуку була б менш продуктивною (риби не видають ніяких звуків), ніж інші способи комунікації, отримання інформації про оточуючий світ (рухи; запахи – акула чує запах крові за багато кілометрів). Якщо не дотримуватися правил складання музичного твору або не відчувати гармонію інтуїтивно, замість мистецтва вийде какофонія, хаос, що не несе у собі змісту.

На думку С. Лангер, музика є не мовою, а символічною системою. Вона є універсальним символом життєвих процесів (фізичних або інтелектуальних), наприклад: зростання, спаду, мрій. Дійсно, якщо взяти до уваги існування мажорних та мінорних тональностей, то можна співставити їх з веселим або сумним настроєм людини. Кожен інтервал звуків виражає певний стан переживання емоції: наприклад, секунда – інтервал різних, дратівливих звуків, кварта – завжди зву-

чить урочисто, її часто використовують у гімнах. Погодимося також з В. М. Розіним у тому, що музика не передає почуття композитора або виконавця [2], тому що кожен слухач розуміє музику по-своєму і може побачити у музичному творі навіть те, чого не закладав автор.

Безумовно, музика потрібна для виховання поколінь і необхідна як учбова дисципліна, оскільки впливає на емоційний стан та змушує думати. Але цікаво зазначити, що процес навчання музиці будується переважно на нерациональних способах. Наприклад, коли викладач навчає студента на вокалу, тобто тоді, коли студент сам є «інструментом», на якому грає, зі сторони викладача можуть прозвучати метафори: «уяви, що усередині тебе натягнута нитка»; «співай потилицею»; «натягни піднебіння, як купол». Таким чином, навчання музичному мистецтву будується на використанні метафор, що робить процес навчання більш продуктивним.

Музика часто веде до рішення екзистенційних проблем, допомагає людині відкрити нове розуміння світу, отож виникає питання, чи дійсно музика передає лише емоції або певні душевні стани. У такому разі вона провокує думку, виховує та навчає, отже думка не існує від самого початку у словах.

Музику, як і будь-який інший вид мистецтва, можна розглядати як символічну систему, при цьому вона відрізняється від інших його видів тим, що сконцентрована на одному способі сприйняття людини – слухові, та завдяки звукам формуються образи. Цікаво зазначити, що метафоричне мислення зароджується у людини не з самого народження. Відомо, що маленькі діти не спроможні розуміти метафори, вони розуміють їх буквально, але пізніше з певного віку вони починають усвідомлювати значення метафор. Це відбувається саме у момент зародження та формування особистості дитини, коли вона навчається будувати світ навколо себе та розуміти себе як особливий світ [2]. Саме у цей момент свого розвитку дитина починає розуміти метафори.

Музичний твір існує у часі – саме ця риса відрізняє музичне мистецтво від інших видів мистецтва. Оскільки дійсність існує і у просторі, і у часі, музичне мистецтво максимально наближене до реальності (на відміну від інших видів мистецтва, наприклад, художнього, де картина не змінюється у часі). М. Каган зазначає, що музичне ціле формує не музична «матерія», а виразні засоби (у тому числі метафора), у рамках котрих матерія діє.

Щодо музичної матерії, музичний звук не несе у собі зайвих асоціацій, як, наприклад, слово, що може мати різні значення, до того ж, звукова матерія добре організована (підпорядковується математичним законам).

У завершення зазначимо, що митець, що творить мистецтво, у тому числі музичне, знаходиться за рамками будь-якої моральності та у творчому процесі змушений відмовитись від частини своєї особистості, і саме у такому стані він спроможний створити витвір мистецтва.

Література

1. Вольнов В. Феномен музыки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.v-volnov.narod.ru/SmallWorks/PhenomenonOfMusic.htm>
2. Розин В. М. Философия музыки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=31529

ОЛІЙНИК Стефанія

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри історії музики та кафедри композиції

Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка

НАПРЯМКИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ РІХАРДА ВАГНЕРА У ЛЬВОВІ

Захоплюючою сторінкою музичного життя Львова є популярність творчості німецького композитора Ріхарда Вагнера (1813-1883) і постановка на львівській сцені більшої частини його музичних драм («Рієнці», «Летючий голландець», «Тангойзер», «Лоєнгрін», усієї тетралогії «Перстень Нібелунга»). Історію львівських постановок опер Вагнера, більшість з яких було здійснено впродовж середини XIX – початку XX ст., висвітлено у працях дослідників Любові Кияновської¹⁹, Оксани Паламарчук²⁰, Тереси Мазепи²¹, Анни Випих-Гавронської²². Розгляд етапів та особливостей рецепції творчості композитора львівськими музичними колами здійснена у наших статтях «Рецепція творчості Ріхарда Вагнера в музичній культурі Львова»²³ та «Творчість Ріхарда Вагнера у працях польських і львівських музикознавців кінця XIX – початку XX століть»²⁴.

Інтерес місцевих мешканців до творчості композитора інспірував до написання музикознавчих та публіцистичних текстів, перекладів, які можна окреслити кількома напрямками:

1) переклади опер, адже виконання більшості опер композитора на львівській сцені були здійснені переважно польською мовою. Виняток становить перша постановка у Львові, а саме опери «Тангойзер» в 1867 р. (ще за життя композитора), яка була здійснена мовою оригіналу силами австрійської трупи театру Скарбка²⁵. Після ліквідації 1872 р. австро-німецького театру нові постановки музичних драм Вагнера реалізувала вже польська трупа. Тогочасні переклади польською мовою музичних драм композитора здійснили: львівський оперний співак, відомий виконавець вагнерівських драм – Александер Бандровський-Сас (Bandrowski-Sas), який переклав «Рієнці», усі частини «Персня Нібелунга», «Нюрнберзькі мейстерзінгери»; вперше «Лоєнгріна» переклав львівський поет Аурелій Урбанський (Urbański), а «Летючого голландця» і «Валькірію» – філолог і перекладач Теодор

¹⁹ Кияновська Л. Опері Вагнера на львівській сцені. Українська музика : науковий часопис. Львів, 2013. Число 2 (8). С. 66–74.

²⁰ Паламарчук О. Твори Ріхарда Вагнера на львівській сцені. Просценіум : театрознавчий журнал. Львів, 2003. № 3 (7). С. 11–15.

²¹ Mazepa T. *Opery R. Wagnera we Lwowie i ich wykonawcy*. Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Wrocław, 1997. Nr.70. S. 107-117.

²² Wypych-Gawrońska A. *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*. Kraków : Universitas, 1999. 407 s.

²³ Олійник С. Рецепція творчості Ріхарда Вагнера в музичній культурі Львова. Наукові збірки ЛНМА ім. М.В.Лисенка. Випуск 35: Музикознавчі студії. Львів, 2015. С.102-112.

²⁴ Олійник С. Творчість Ріхарда Вагнера у працях польських і львівських музикознавців кінця XIX – початку XX століть. Часопис Національної музичної академії імені П.І.Чайковського: Науковий журнал. Київ, 2018. Випуск 1 (38). С.73-85.

²⁵ Нині – Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької.

Мяновський (Mianowski). Остання в історії Львівської опери постановка музичної драми Вагнера була здійснена вже українською мовою, а саме – опера «Тангойзер» поставлена у 1977 р. у перекладі Бориса Тена (справжнє ім'я – Микола Хомичевський);

2) статті та рецензії у Львівській пресі як і польських (Л. Грудера (Gruder), Марбура (Marburg, справжнє ім'я не встановлено) у газеті «Wiadomości artystyczne»), так і українських дослідників (В. Барвінського, А. Рудницького, В. Левицького, Б. Кудрика, М. Островерхи, М. Волошина, надруковані в часописах «Діло», «Новий час», «Дзвони», «Мета»);

3) видання перекладів праць Ріхарда Вагнера. Збереглися примірники праць видані у Львові на початку ХХ століття: «Мистецтво і революція» у польському перекладі Й. Месніла²⁶ (Mesnił) (1904) та «Опера і драма» в перекладі М. Дінстля (1907)²⁷.

4) музикознавчі дослідження та монографії про композитора. Це, зокрема, праці Леона Пінінського (Piniński) «O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o Parsifalu Wagnera» (Про сучасну оперу і значення Ріхарда Вагнера, а також про Парсіфаль Вагнера)²⁸, видана 1883 р. – у рік смерті композитора та «Parsifal Wagnera po latach trzydziestu» (Парсіфаль Вагнера по тридцяти роках)²⁹, видана у 1914 р. до 30-річниці по смерті композитора; А. Бандровського-Саса, який у 1907 р. видав невеликий довідник кишенькового формату «Pierścień Nibelunga – trylogia z prologiem R. Wagnera. Rozbiór tematyczny z analizą motywów przewodnich ilustrowaną przykładami» (Перстень Нібелунга – трилогія з прологом Р. Вагнера. Тематичний розбір з аналізом головних лейтмотивів ілюстрований прикладами)³⁰; того ж року була видана праця Маріана Дінстля «Ryszard Wagner a Polska» (Ріхард Вагнер і Польща); одна з перших польських монографій про Вагнера належала перу Здзіслава Яна Яхімецького (Jachimecki) – «Ryszard Wagner» (Ріхард Вагнер) (1911)³¹, видана у видавництвах Львова і Варшави, друкувалася у Кракові, а розповсюджувалася «Товариством вчителів вищих шкіл у Львові». В період радянської влади дослідження про Вагнера у Львові не видавалися, а ось на нинішньому етапі розвідки присвячені композиторові є у низки львівських дослідників (О. Паламарчук, Л. Кияновська, Т.Мазепа, С. Олійник, М. Новакович, Б. Котюк).

Більшість ґрунтовних об'ємних видань, вихід у світ яких припадав переважно на той час, коли опери Вагнера постійно входили до репертуару львівських

²⁶ Wagner R. Sztuka i rewolucja. Przełożył z niem. z przedm. J.Mensil'a. Lwów : Pol. T-wo Nakładowe, 1904. 65 s.

²⁷ Wagner R. Opera i dramat. Przełożył z niem. i zaopatrzył wstępem M. Dienstl. Cz. I. Opera a istota muzyki. Lwów ; Warszawa : H. Altenberg ; E.Wende i sp., 1907. 155 s.

²⁸ Piniński L. O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o Parsifalu Wagnera. Lwów : W. Łoziński, 1883. 108 s.

²⁹ Pininski L. Parsifal Wagnera po latach trzydziestu. Lwów : Główny skład w księgarni H. Altenberga, 1914. 50 s.

³⁰ Bandrowski A. Pierścień Nibelunga – trylogia z prologiem R. Wagnera. Rozbiór tematyczny z analizą motywów przewodnich ilustrowaną przykładami. Lwów : Nakładem Księgarni Polskiej B. Połonieckiego, 1907. 119 s.

³¹ Jachimecki Z. Ryszard Wagner. Warszawa : E. Wende, Lwów : H. Altenberg : Wwo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie, 1911. 290 s.

театрів, мали на меті піднести розуміння суспільства творчості митця, особливостей оперної реформи, новаторства його музичної мови.

У 2019 році Львівський національний академічний театр опери та балету імені С.Крушельницької готує прем'єру, першу постановку твору Вагнера у Львові за період Незалежності України – оперу «Лоенгрін». У зв'язку з цим нагальною потребою, на нашу думку, є створення публіцистичних та інформативних текстів, які б підготували нинішнє покоління слухачів до цієї унікальної події.

«ВІДСУТНІСТЬ ВОКАЛУ, ЯК ІНСПІРАЦІЯ КАТЕГОРІЇ «СМЕРТІ АВТОРА» В КОНТЕКСТІ МУЗИКИ «POST-ROCK»

Сучасні процеси у музиці виглядають схожими на розвиток у мистецькому просторі. Адже з початком ХХ ст. з'являється надзвичайно багато різноманітних напрямків і зрештою виникає проблема, їхньої концептуалізації. Опираючись на дослідницькі стратегії французьких мислителів М. Фуко та Р. Барта, в даній публікації буде спроба проаналізувати деякі сучасні напрямки у музиці, зокрема Пост – рок та елементи такі як Ембієнт, Електронна музика, Транс. Особливістю яких є тотальна відсутність соліста або він там відіграє фактично роль звуку. Для Мішеля Фуко письмо це поле гри знаків, сенсів, що перманентно «розривають» межі цього поля назовні. Тим самим потрапляють у ситуацію необмеженого простору жодними ідеологічними диктуваннями. Відтак суб'єкт мовлення стає відсутнім. Не менш важливою у розумінні поставленої тут проблеми, є ідея Ролана Барта про «смерть автора». Головно розуміння дослідником, явища письма, для Барта письмо це та область невизначеності, неоднорідності, ухиляння де перестають діяти «сліди нашої суб'єктивності». Зникає насамперед тілесна тотожність того хто пише. Якщо провести аналогію з простором тексту у простір існування музики, то складно не помітити схожість функціонування взаємодії письма, тексту, читача, автора із взаємопроникненням музичного твору і слухача у контексті Пост – року чи Трансу, як напрямків у музиці. У дослідженнях Р. Барта читач набуває здатності співтворця з автором. Не тільки насолоджуватись текстом, але і творити сенси, відшуковувати і конструювати їх. Таким самим чином, діє і композитор музики Пост – року, адже відсутність «диктату» соліста, стирає рамки, між власне музичною композицією та слухачем. Наявність акту промовляння солістом є певною мірою нав'язуванням сенсів, культурних моделей рамок. Відтак слухач/читач «сплавляються» з письмом/музичним твором де фактично народжується читач/слухач. Вільно інтерпретуючи, читач/слухач необмежений вербальністю і пере – творює музичний твір, актуалізує його для себе. Музика Пост – року дає можливість суб'єктивності відшукати у композиції саме ті сенси які важливі йому то створювати нові.

Література

1. Барт Р. Смерть автора / пер. с фр. С.Н. Зенкина // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994.
2. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 598-613.
3. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе /под ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1987. С. 264-312.

ОСАДЦЯ Ольга

*кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу ЛННБ України
імені Василя Стефаника*

WAGNERIANA У ФОНДАХ ЛННБ УКРАЇНИ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Світова література про Ріхарда Вагнера обширна, різнохарактерна, і по обсягу може змагатися хіба що з бетховенською. Зокрема, бібліографія праць про композитора, зібрана й видана Н. Остерляйном (Nicolaus Johannes Oesterlein (1841–1898) у 1882-1895 рр. нараховує 4 томи; наскільки кількісно цей каталог збільшився на сьогодні, можемо лише припустити³².

У фондах ЛННБ України ім. В. Стефаника музична Wagneriana - ця умовно вибрана тематична колекція - охоплює понад 150 книг, з них понад 80 видань від початку ХХ ст. до Другої світової війни, кілька десятків нотних видань, в їх числі й прижиттєвих. Походить ця література переважно з приватних збірок таких відомих українських музикантів як Модест Менцінський, Володимир Дюмет-Садовський, Йосиф Кишакевич; частина літератури останніх десятиліть комплектувалась в загальному руслі надходжень до бібліотечних фондів. Водночас із сумом мусимо констатувати, що нова література західноєвропейських авторів, присвячена Р. Вагнеру, в бібліотеці відсутня з певних об'єктивних причин.

Книжкова частина колекції в своїй більшості представлена німецькомовними виданнями і це не дивно, адже від 80-х рр. ХІХ ст. Вагнер стає однією з центральних фігур в німецькому музикознавстві; кількісно менше є літератури іншими мовами – українською, російською, польською від початку ХХ ст. до сучасних видань.

Тематика книжкової Wagnerianу є дуже широкою, часто виходить далеко за рамки власне музикознавчої проблематики. Вагнер цікавить дослідників і критиків як філософ і як поет, як драматург і як суспільний діяч з певними політичними поглядами. Про це свідчать назви таких праць, як «Richard Wagner und Bayreuth» Оскара Біє, «Wagner und Nietzsche» Елізабет Фюрстер-Ніцше, «Richard Wagner und die Frauen» Юліуша Каппа, «Richard Wagner als Mensch» Ганса Вебера та інші³³.

Творчість Вагнера досліджується також в ряді відомих узагальнюючих праць, присвячених історії музики, серед яких виділимо книги Гуго Рімана, Пауля Беккера, Пауля Франка, Карла Шторка³⁴.

³² Oesterlein Nikolaus. Katalog einer Richard-Wagner-Bibliothek. Nach den vollegenden Originalien systematisch-chronologisch geordnetes und mit Citaten und Anmerkungen versehens authentisches Nachschlagebuch durch die gesammte Wagner-Literatur. 4 vols. Leipzig: Breit&Härtel, 1882-1895; reprinted Wiesbaden: M. Sändig, 1970.

³³ Oscar Bie. Richard Wagner und Bayreuth. 84 Bilder eingeleitet von... Zurich, 1931. 16 s.; E. Forster-Nietzsche. Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft. Munchen, 1921. 289 s.; Wagner-Probleme und Studien. 2. Aufl. Wien, S.a. 183 s.; J. Kapp. Richard Wagner und die Frauen. Eine erotische Biographie. Berlin, 1912. 266 s.; H. Lichtenberger. Richard Wagner der Dichter und Denker... Leipzig, 1899. 572 s.; Ludwig Nohl. Das moderne Musikdrama...-Wien, 1884. 268 s.; Wagner-Anekdoten. Auf den besten Quellen... Leipzig, 1908. 128 s.; Hans Weber. Richard Wagner als Mensch... Regensburg, 1913. 79 s.

³⁴ Paul Bekker. Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen. Stuttgart, 1926. 237 s.; L. Nohl. Allgemeine Musikgeschichte... Leipzig, S.a. 320 s.; Hugo Riemann. Abriss der Musikgeschichte. Bd. 1-2. Berlin, S.a.; Karl Stork. Geschichte der Musik. Stuttgart, 1904. 848 s.

Серед монографічних книг серйозної уваги заслуговує 6-томна праця німецького музикознавця і філолога Карла Глазенаппа. Видана в 1894-1911 рр, вона і до сьогодні зберігає своє значення найбільш повного і найбільш точного документально-біографічного дослідження, хоч і не позбавлене надмірних «байройтських пристрасей»³⁵. Глазенапп широко використав листування та щоденники композитора, з повнотою висвітлив літературну сторону вагнерівських опер. Принагідно відзначу, що у фондає зберігається 2-томове видання щоденників композитора, здійснене у Лондоні в 1911 р.³⁶

Доповненням до біографії Глазенаппа служать монографічні праці Гвідо Адлера, Юліуша Каппа, Франца Мункера, Анжело Ноймана та ін.³⁷. Велику користь принесли путівники різних авторів по окремих операх, що детально подають музикознавчий аналіз, вияснюють лейтмотивну систему опер Вагнера³⁸. Значну частину книжкової збірки охоплюють оперні лібретто, що видавались до прем'єр чи постановок, серед них є і львівські видання.

В ряді музикознавчих праць 20-30-х рр. ХХ ст., написаних німецькими критиками, проявилась і певна політична тенденційність. В німецьких міфологічних драмах Вагнера вони проглядають ідею світового панування Німеччини, а в його героїчних образах – проповідь мілітаризму. Показові в цьому відношенні статті Артура Зайдля в 3-х томнику «*Neue Wagneriana*»³⁹, монографії письменника Хаустона Чемберлена⁴⁰, пов'язаного з правлячими колами мілітаристської Німеччини. Зокрема, Зайдль назвав Байройтський театр «пам'ятником перемоги Німеччини у франко-прусській війні», а самого Вагнера – художником, покликаним утвердити духовну зверхність німецького народу над чужинцями». Водночас спільною позитивною рисою більшості досліджень було усвідомлення цінності документальних джерел і пам'яток епохи для утвердження наукового рівня праць. Тому видання документальних джерел стосовно Вагнера – листування, щоденники, іконографічні матеріали – це окремий розділ книжкової *Wagneriany*⁴¹.

Публікації літературної спадщини Вагнера становлять окрему сторінку книжкової колекції, що охоплюють праці різноманітні за змістом – автобіогра-

³⁵ Carl Glasenapp. Das Leben Richard Wagners in sechs Buchern...Leipzig, 1899-1911.

³⁶ Wagner Richard. My life. London : C and C, 1911. V. 1-2.

³⁷ Guido Adler. Richard Wagner. Vorlesungen...Leipzig, 1904. XI,I,372 s.; A.U.Baath. Wagners sagor. Bd.1-4. Stockholm,1903-1908; P.Becker. Wagner. Das Leben im Werke. Stuttgart,1924. XI,2,588 s.; Bernhard Diebold. Der Fall Wagner. Eine Revision. Frankfurt a/Mein, S.a.46 s.;R.Fromme. Richard Wagner. Betrachtungen ueber sein Drama und ueber das Mythische in seinem Schauen und Schaffen. Leipzig,1912. 122 s.;

³⁸ A.Bandrowski. Rozbiór tematzcynz R.Wagnera trzlogii y prologiem p.t. Pierścień Nibelunga...Lwów,1907. +119 s.;E. Hemmes. Richard Wagners „Parsifal»...Meinz,1914. 59 s.; Albert Parsona. Parsifal. Der Weg zu Christus durch die Kunst...Berlin,1898. 212 s.

³⁹ Arthur Seidl. Neue Wagneriana. Gesammelte Aufsätze und Studien von...Bd. 1-3. Regensburg, 1914.

⁴⁰ Steward Houston Chamberlain. Richard Wagner. 3 Aufl. Munchen, 1904. 526 s.; Steward Houston Chamberlain. Richard Wagner der Deutsche als Kunstler,Denker und Politiker. Mit einem Vorwort von P.Pretzsch. Leipzig, s.a. 140 s.

⁴¹ J.Kapp. Richard Wagner.Sein Leben, sein Werk, seine Welt in 260 Bildern. Berlin,1933. 160 s.; Angelo Neumann. Erinnerungen an Richard Wagner. Leipzig, 1907. 341 s.; R.Wagner. Bayreuther Briefe von... (1871-1883). Berlin, 1907. 339 s.; R.Wagner. Briefe an Hans Richter. Berlin,1924. 177 s.; Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Bd.1-2. Leipzig, 1900.

фічні, музично-критичні, естетико-філософські, політичні – які мають велику пізнавальну цінність і становлять значний інтерес для музичної науки і культури. В Німеччині його літературні твори почали виходити ще за життя композитора – в 1871 р. Найбільш повна збірка – в 16-ти томах – появилася в 1912-1914 роках за редакцією вже згаданого вище Юліуша Каппа.

Увагу привертає переклад з французької мови праці французького музиколога німецького походження Едуарда Шюре «Рихард Вагнер и его музыкальная драма», виданий в Москві, ймовірно, на початку ХХ ст. У фондах бібліотеки зберігається, окрім російського, польський та німецький переклади цієї книги, що свідчить про її популярність свого часу⁴². Перелік подібних видань продовжується і в наступні роки, зокрема в середині ХХ ст. із визначніших перекладних праць, присвячених Вагнеру, особливий інтерес викликає дослідження Єдварда Курта «Романтична гармонія і її криза в «Трістані та Ізольді» Вагнера». Переклад російською мовою вийшов в 1975 році, майже 55 років після друкування оригіналу. У 1983 р. у відзначення століття від смерті Вагнера у Ляйпцігу відбувся Міжнародний Вагнерівський колоквиум, який дав новий поштовх для дослідницької Wagneriany.

Друга частина бібліотечної «Wagneriany» – нотна - найбільш повно представлена у ретроспективній приватній колекції Модеста Менцинського. Це клавіри всіх опер Вагнера по декілька різних видань одного твору. В нотному тексті окремих з них збереглися численні виконавські помітки рукою Модеста Менцинського і не дивно, адже цей видатний оперний співак з великим успіхом виконував вокальні партії майже всіх опер композитора.

Загалом Wagneriana із фондів бібліотеки є цікавою й різноманітною за тематикою; представлена працями відомих західноєвропейських музикологів, не втратила своєї наукової вартості й заслуговує на широке ознайомлення і дослідження.

⁴² Шюрэ Эд. Рихард Вагнер и его музыкальная драма. СПб; М...[1909].; Ed. Schure. Dramat muzyczny. Ryszard Wagner.Jego twórczość i ideały. Warszawa, 1904. 345 s.; Ed. Schure. Erinnerungen an Richard Wagner an...Leipzig, 1900. 56 s.

ФІЛОСОФИ СУЧАСНОСТІ, ЩО ЗМІНИЛИ СУСПІЛЬНУ ДУМКУ.

Одним із тих філософів, що змінили сучасну суспільну думку є Фрідріх Ніцше.

Ф. Ніцше – великий філософ сучасності вважав, що світ нескінченний, що не має сенсу та мети, що пізнання світу – неможливе, що світ – сумісна боротьба між різними волями-прагненнями, які борються за владу (воля-прагнення до життя, неусвідомлена (несвідома) воля-прагнення, воля-прагнення окремої людини (індивидуума), воля-прагнення до влади).

Мета його філософії – допомога в пристосуванні до зовнішнього світу та можливість реалізації кожного зокрема, хоча час - нескінченний і на події чекає вічне повернення-повторення.

У книзі «Антихрист», що є вступом до його головної і незавершеної книги «Жадання влади» Ф. Ніцше розвинув концепцію надлюдини: «Християнство стало на бік усіх недолугих, нищих і безпорадних, створило ідеал, який суперечив потужним інстинктам виживання, загидило навіть розум духовно сильніших натур, оголосивши гріховними і облудними найвищі духовні вартості і прозвавши їх спокусами». І ще: «Велич людини в тому, що вона є мостом, а не ціллю; і любові в ній гідне лише те, що вона є переходом і знищенням. Я люблю того, хто не вміє жити інакше, окрім як в ім'я власної загибелі, тому що він іде через міст».

Ф. Ніцше був прихильником анархізму, бажав знищити державу як таку. Говорячи про падіння держави в майбутньому, притримувався думки, що мало імовірності того, що після падіння держави наступить хаос і скоріш за все з'явиться установа досконаліша за державу. З різними варіаціями Ф. Ніцше повторює основну ідею своєї аристократичної концепції: висока культура і розвиток вищих видів людей потребує рабства, підневільної праці великої кількості людей для визволення панівного класу від фізичної праці і потреби боротьби за власне існування.

ПОЛТАВЦЕВА Ольга Николаевна
кандидат философских наук,
доцент кафедры теоретической и практической философии
имени Й.Б. Щада философского факультета
Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина

ПОСТМУЗЫКА: ИНОЕ СУЩЕСТВОВАНИЕ – ИНЫЕ РЕФЛЕКСИИ

«A viable understanding of culture requires an understanding of its articulation through music just as much as a viable understanding of music requires an understanding of its place in culture» [12, p.34]

(«Жизнеспособное понимание культуры требует понимания ее артикуляции через музыку в той же мере, в какой жизнеспособное понимание музыки требует понимания ее места в культуре»)

John Shepherd and Peter Wicke

Необходимость философского осмысления музыкальной картины современного мира. Разгадать музыку, ее «устройство» и предназначение, раскрыть тайну ее бытия, прозреть генеалогию и феноменологию ее сущего – задача, которая на всех исторических этапах существования музыки была актуальной как для философов, так и для узкоспециализированных ученых. Сегодня же глобальный характер метаморфозы, произошедшей с музыкой за последние несколько десятилетий, его трансформационная сила и скорость требуют, в первую очередь, обобщений философского уровня. Предлагаемый нами философский взгляд направлен на феноменальный аудиальный мир, исследование его истоков и способов функционирования. Именно феноменологическая оптика даст, на наш взгляд, возможность собрать множественные музыкальные циркуляции в единую культурную картину времени, выделить культурные маркеры, задающие и создающие ее контекст. Далее, в рамках этой оптики мы укажем на (1) необратимые «повороты» в истории аудиальных трансформаций прошлого и нынешнего столетий, (2) обозначим критические точки последствий этих поворотов, (3) покажем, как новый концертно-медийный электронно-кибернетический контекст привел к появлению новых полей аналитического дискурса о музыке.

Погружение музыки в техно и медиасферу. Во второй половине 20 века пятистолетняя история классической музыки от Палестрины, Г.Ф. Генделя и И.С. Баха до нововенцев и И. Стравинского закончила эпоху своего (моно)акустического существования. Наступило время «деэстетизации» (Ф. Анкерсмит), «разыскуствления» (Т. Адорно), «разложения искусств» (Ги Дебор). И музыка не стала исключением: на место ранее обособленных музыкальных топосов классики, фольклора и трактирной песни пришла «музыкальная цивилизация» (П. Вайль и А.Генис) [см.3, с.84-90], смешавшая музыкальные жанры, стили, исторические периоды и субкультуры. Без всяких противоречий в безразмерном звуковом котле планеты стали вращаться, сливаясь друг с другом, опера и джазовый сейшн, симфония и шансон, фортепианный концерт и рекламный саунд-трек (поющий голосом Д. Хворостовского арию Тореора из оперы Ж. Бизе "Кармен" в сюжете о конфетах).

Всего несколько эволюционно-технологических шагов потребовалось для осуществления метаморфозы захвата, технической переработки и диффузии музыкальных пространств. Теодор Адорно в конце 60-х, Норман Лебрехт в конце 90-х, Стив Уитт в середине 2010-х прослеживали этот процесс с противоположных аналитических и оценочных позиций. Оставив пока вопрос об истинности их оценок в стороне, обратимся к фактологии изменений. Итак, все началось с изобретения радио и грамзаписи.

Индустрия массового производства товаров и услуг, изначально чуждая эксклюзивному, уникально-индивидуализированному способу бытия музыкального произведения, индустрия, более двух с половиной столетий противостоявшая единичному композиторскому гению, со времени распространения массового радиовещания (в 30-е годы 20ст.) сначала исподволь, а затем все буквальные стала растворять и массивифицировать стилистические эксклюзивы классических произведений. В ответ на запросы радиослушателей многократно транслируя ограниченное количество одних и тех же записей, радиовещание постепенно создало из классической музыки выхолощенный набор «популярной классики», ненавязчиво перемешивая ее в круглосуточных эфирах с музыкой масс. Как следствие произошло 2 вещи: (1) длящееся по сей день обесценивание классического музыкального наследия (его ренессанс, пишет Лебрехт, возможен только при условии «разрушения системы звезд и восстановления здоровой экономики» [7, с.16], что выглядит явно утопично, особенно после чтения его книги), и (2) глобальный сдвиг в музыкальном восприятии (во время расцвета Интернет-музыки он интенсифицировался до возможного предела).

«Демократичность радио, – писал Т. Адорно в «Культурной индустрии» – всех превращает в слушателей» [1, с.12]. Действительно, слушателем стал каждый, и этому слушателю больше не нужно было смотреть на играющего музыканта, волею технологий оказавшегося «за скобками» аудиовещания. Из устоявшегося во времена Баха (и благодаря Баху [см. 7, с.49]) формата концертной сцены радиотехнология, а за ней и все последующие (виниловые пластинки, CD-диски, формат mp3) элиминировали телесный исток художественного акта «творения творения» (М. Хайдеггер). Взамен изъятых оркестра (ансамбля/певца/аккомпаниатора) трансляция оставила только одно из четырех музыкально-феноменальных сценических измерений, – звучащее время, пожертвовав до времен экранно-виртуальной ТВ- и Интернет-«реставрации» пространственным укоренением живой музыки. Искусственным образом отделившись от музыканта, автономное музыкальное время многократно размножилось. Музыкальная топология поменялась в одночасье и навсегда, обнаружив тенденцию к тотальному проникновению. Появление проигрывателей (патефонов, граммофонов и стационарных стерео-систем) еще больше расширило тенденцию перенесения «подобий оригиналов» в труднодоступные места и ситуации [2, с.23], «освободив» слушание музыки от рамок заданного эфирного времени. Но полностью «свободной», – согласно метафоре Уитта, музыка тогда еще не стала, – долгое время домашнее прослушивание имело ограниченный набор и доступ. «Освобождение», доставившее всю записанную музыку мира в каждый персональный компьютер, произошло в 10-х гг 21 века (став результатом 20-тилетней маркетингово-технологической

«войны» между пиратскими сетями и музыкальными корпорациями, – первые незаконно добывали и распространяли музыкальный контент, вторые его создавали и легально им владели [см. 4]).

И. Кант в «Критике способности суждения» писал, что музыке «не хватает вежливости, поскольку она <...> распространяет свое влияние дальше, чем требуется (на соседей), и таким образом как бы навязывает себя...» [6, с.348] Сегодня этот упрек выглядит преувеличенным: ведь относится он к весьма локальному, распространенному во время жизни философа салонному музицированию (небольшого, в основном струнного (то есть, негромкого) состава). Настоящего апогея «невежливости» музыка достигла в конце 80-х – нач.90-х 20 ст., когда появились ее портативные носители. К домашней фонотеке и эфиру радио/TV прибавилась музыка произвольной уличной локализации. Эта инновация помимо появления «музыкальных агрессоров, <...> несущих только одно качество – громкость [3, с. 85]», привела к закреплению нового способа функционирования музыки – функционирования в качестве фона. Кибер-переворот последних двух десятилетий превратил эту функцию в главную, сравнив музыкальный фон со световым, цветовым и температурным, – все они потребляются, все являются плодами дизайнерских усилий и относятся к области индивидуального/группового комфорта, все репрезентируют «reflexive regulation of everyday life» (рфлексивное регулирование повседневности) [11, с. 21]) ...

Музыкальный пост-art. Постмузыка, явившаяся результатом стремительной эволюции культурной индустрии, оказалась неизвестным миром с неизвестными возможностями, миром с «преображенной морфологией» [5, с.11] и неоднозначным потенциалом. Оттолкнувшись от прошлого, в котором музыка еще была искусством, мы можем констатировать следующие «переломные» реалии.

(1) Никогда ранее академическая музыка не оказывалась в индифферентном ряду множества иных «равноправных» музыкальных циркуляций, никогда не теряла элитного культурного статуса, никогда не использовала столь «низкий» интертекстуальный контекст как способ выживания;

(2) никогда ранее место композитора(исполнителя) не оказывалось столь зависимым от бизнес-решений антрепренеров, музыкальных редакторов и топ-менеджеров музыкальных корпораций; (3) но вместе с тем никогда еще в информационном поле не звучало так много музыки;

(4) никогда в истории музыка не вмещала такого количества звуков, – от микрохроматики О. Мессияна и микроструктур К. Штокхаузена до микшированных звуков «несуществующих» электронных инструментов, от невообразимых тутти десятков хоров и оркестров праздничных шоу до «тишины» кашляющего, ерзающего на креслах, дышащего и впускающего звуки улицы слушательского зала в «4,33» Дж. Кейджа, и околоречевого шепота/скандирования и гремящих вертолетов у П. Гласса;

(5) никогда еще музыка не была тотальным аккомпанементом жизни каждого, никогда раньше никто не составлял личное каждодневное музыкальное меню для релаксации, телефонных элингтонов, будильников, дверных звонков, ситуаций приема гостей или ванны;

(6) никогда еще навязчивость музыки не воспринималась столь естественно...
Новые тематизации.

Фридрих Ницше был последним мыслителем, который «застал» музыку в качестве искусства и писал о ней и музыкальной трагедии (греческой и вагнерианской) как об искусстве. Первым мыслителем, давшим критическую оценку уже не искусству, а «культурной индустрии» музыки был Теодор Адорно (ему же принадлежит и авторство термина «культурная индустрия»).

Сегодняшнее расширение музыкальной рефлексии рождает такие направления и проекты, которые не могли появиться еще 35-40 лет назад, не говоря уже о временах «Рождения трагедии...» и «Казуса Вагнера». Тематизируются музыка и кибер-технологии [4], музыка и сексуальность, музыка и высвобождение желания (в исследованиях рока, джаза, соула), музыка и непристойность (в исследованиях рэпа и хип-хопа, – см., например, список рубрик 40-й ежегодной конференции по хип-хоп-культуре в Альбукерке [13]), музыка и маркетинговые стратегии «изготовления» звезд (в исследованиях поп-культуры (например, [9])). Исследования фоновой музыки интерпретируют ее «социальную силу», показывая как «работает» аудиодизайн на повышение привлекательности и эффективности бизнеса. Не менее прикладной характер носит и новый подход к музыкальной семантике (сосуществующий с традиционными музыковедческими): он исключительно утилитарен, опирается на эксперимент и статистические данные, его цель – понять, могут ли музыкальные спектры значений при воздействии на сознание слушателя/реципиента регулировать его поведение; и если могут, то как [11, с.19].

Учитывая планетарный масштаб и радикальный характер музыкальных трансформаций, не удивительно, что нынешнее слово о музыке стало другим. К нему трудно подобрать общий знаменатель. Но одной особенностью сегодняшние тексты схожи. Если бы они каким-то чудом оказались на рабочих столах Ф. Ницше и Т. Адорно, нет сомнений, что реакция мыслителей была бы исполнена критики (во всех ее философских смыслах). И эта рентгеновская острота взгляда, и бесстрашие философского молота, это бескомпромиссное срывание масок ради обнажения истины – было бы, пожалуй, единственным дефицитным сегодня «ресурсом»⁴³ иных прочтений иной музыкальной реальности.

Литература

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс / Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер; [Пер. с нем. Т. Зборовская], – М.: Ад Мргинем Пресс, 2016. – 104с. – (Minima)
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его художественной воспроизводимости (избранные эссе) / В. Беньямин [Пер. с нем. С.А. Ромашко], – М. Медиум, 1996. – 240с.

⁴³ У Д. Хэзмондалша есть созвучная нашей мысль о неоправданном «оптимизме» в современных социологических подходах к изучению музыки [10, с.65]; К. Негус и М. Пикеринг отслеживая ту же тенденцию, замечают, что критический концепт «культурная индустрия» приобрел сегодня множественное число («культурные индустрии») и потерял критичность, все более используя в качестве дескриптивного [8, с.101], объект же внимания ученых сместился с творчества художника на творчество самих «культурных индустрий» [там же с.102].

3. Вайль П., Генис А. Американа / П. Вайль, А. Генис. – М.: СП "Слово", 1991. – 319с.
4. Вітт Ст. Як музика стала вільною. Цифрова революція та перемога піратства / Стівен Вітт, [Пер. з англ. Ю. Семенов], – К.: Наш формат, 360 с.
5. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм (сборник) / Паскаль Гилен – Ад Маргинем Пресс, 2015 — 288с. (Garage Pro)
6. Кант И. Критика способности суждения. /Кант И. Сочинения в шести томах. Т.5. / Иммануил Кант – М.: Мысль, 1966. – с. 161- 530.
7. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Н. Лебрехт, [Пер с англ. Е. Богатыренко], – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. – 588с.
8. Негус К., Пикеринг М. Креативность. Коммуникация и культурные ценности / К. Негус, М. Пикеринг; [пер. с англ. О.В. Свинченко], – Х.: Гуманитарный центр, 2011. – 300с.
9. Сибрук Дж. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры / Дж. Сибрук; [пер. с англ. В.Козлов], – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс и Центрасовременной культуры «Гараж», 2012. – 240с.
10. Хэзмондалш Д. Музыка. Почему она так важна для нас / Д. Хэзмондалш; [пер. с англ. И. Олива], – Х.: Гуманитарный центр, 2014. – 235с.
11. DeNora T. Music in Everyday Life / Tia DeNora. – Cambridge University Press, 2005. – xi, 181p.
12. DeNora T. After Adorno Rethinking Music Sociology Life / Tia DeNora. – Cambridge University Press, 2003. – xi, 176p.
13. <https://call-for-papers.sas.upenn.edu/cfp/2018/08/04/rap-and-hip-hop-culture-cfp>

НІЦШЕ І МОРАЛЬ

Для багатьох Ніцше і мораль виглядає доволі химерним сполученням. Через викличність і складність його поглядів - або, можливо, тому що вони виявилися надто складними, – інтелектуальний доробок Ніцше до останнього часу не був частиною традиційних курсів етики і не так часто ставав об'єктом уваги дослідників моралі. Тим, хто запитує про природу Добра, він має мало що сказати, хіба окрім того, що вони ставлять неправильне питання. Він антиреаліст щодо проблеми цінностей, іншими словами, для Ніцше не існує моральних фактів, і в природі немає нічого, що є цінністю саме по собі. Згідно поглядів цього мислителя, говорити про добро чи зло, це говорити про людські ілюзії, про брехні, згідно з якими ми вважаємо за потрібне жити. Ніцше стверджує, що людині потрібно доповнити реальність ідеальним світом свого власного авторства. Тобто ми змушені нашою біологічною природою бачити світ через моральні лінзи, судити про нього з точки зору добра і зла, хоча світ не є таким сам по собі.

Розмірковуючи про погляди великого німецького мислителя на проблему моралі, потрібно зауважити, що перш за все, як і Спіноза перед ним, Ніцше є натуралістом і детерміністом. Люди не мають привілеїв над іншими тваринами – швидше, подібно до них, ми є частиною "причинної мережі, яка складається з цілого всесвіту". Де інші мислителі говорять про свободу людської волі, Ніцше стверджує, що воля є а ні вільною, а ні не вільною, але сильною або слабкою. Ця теза виступає наріжним каменем позиції філософа, адже якщо насправді існує свобода волі, тоді людина з необхідністю є моральною істотою. Але якщо ж людина здійснює закладений у неї природою потяг до влади, то класичний моральний контекст особи зникає. Вона опиняється «по ту сторону добра і зла». Деякі сучасні дослідники, зокрема Саймон Блекберн, визначають його як першого філософа, який намагався асимілювати дарвінізм. Генеалогія моралі Ніцше - це вчення з «психології тварин», яке вивчає, за висловом самого мислителя, «фізіологію та еволюційну історію організмів і понять». У низці інших центральних творів Ніцше описує науку як інструмент, що відкриває доступ до того, що він розглядає як "справжній світ природи" - тоді як наші релігійні, моральні та естетичні почуття належать лише до поверхні речей. Через нашу потребу бачити Всесвіт, таким, що існує заради людських істот, ми витворюємо позірний, явлений нам світ, який для Ніцше - це "ціннісно узаasadнений світ омани". Наскільки ми можемо жити по чистій «правді», а не в «омані», це вже інше питання: дуже часто Ніцше вихваляє цінність мистецтва як того, що захищає нас від прямого зіткнення з реальністю. Він підбадьорює нас відважитися бути поверховими.

Але тим не менш, основним наміром його творів є позбавити нас наших ілюзій - не в останню чергу фундаментальної ілюзії того, що ми - раціональні

створіння. До прикладу, Ніцше заперечує, що ми можемо раціонально, розсудливо поводитись у спосіб, пропонований такими філософами, як Кант. Кант бачить нас здатним діяти, ґрунтуючись на розумі. Будучи детерміністом, і дотримуючись власної точки зору на людську природу, Ніцше не має нічого спільного з таким підходом. Ми здебільшого не діємо свідомо і розсудливо: радше він говорить нам: більша частина діяльності нашого духу залишається неусвідомленою і невідчутною. Недавні експериментальні відкриття в психології більшою мірою підтримують Ніцше, ніж Канта. Тези Ніцше загалом підтверджуються. Здебільшого ми не є раціональними: уявлення про те, що ми вибираємо наші дії з виходячи з безсторонніх, безпристрасних розважань, видається кантіанським міфом. Виглядає на те, що немає загальної відповідності між нашими поглядами та віруваннями і нашими діями - по суті, ми кажемо одне, а робимо інше. Замість того, щоб діяти з певних міркувань, ми схильні спершу діяти, а потім винаходимо причини. У термінах філософа, тіло діє, а розум потім помилково визначає цю дію відповідно до своїх власних систем обґрунтування. Загалом кажучи, Ніцше просто в захопленні від того, що показує нам, як ми обманюємо себе.

Згідно Ніцше ми діємо як інші тварини, передусім відповідно наших інстинктів. На противагу цьому, дар розуму є пізнім доповненням до цих інстинктів, і порівняно - малоефективним. Ніцше представляє наше «Я» фрагментованим: кожен з нас є місцем боротьби конкуруючих біологічних потягів без певної загальної системи контролю. Фройд - читач і шанувальник Ніцше - схоже представляє людину як своєрідне поле битви між Его, Суперего та Ід. Один з провідних сучасних дослідників проблеми свідомості, Деніел Деннетт, спираючись на висновки нейронаук, ще більш радикально приводить нас до уявлення про "пандемоніум" психіки людини, де «Я» походить з того, що він називає "численними чернетками" (multiple drafts) реальності, свого роду "вигадок". Його "вигадане Я" (fictional self), за визнанням самого Деннета, дуже сильно нагадує погляди Ніцше. Але навіть "вигадана" самосвідомість все-таки є вибором самого себе, а не просто пасивним сприйняттям досвіду. Таким чином, у творах Ніцше існує виразна напруженість між його деконструкцією моралі та його готовністю наказувати нам, як ми повинні жити. Виразний «натуралізм» у поясненні природи Всесвіту і природи людини суперечить його пафосу стосовно шляхетності духу надлюдини, він не виглядає просто результатом неусвідомленої взаємодії інстинктів. Саме «біологізм» був якраз тією рисою вчення Ніцше, яку критикував Гайдеггер.

Ніцше має тенденцію відкидати та змінювати теми і залишати нам завдання з'ясовувати, як вони співвідносяться. Дослідникам ідей мислителя доводиться «зв'язувати» вільні кінці його думки і «змушувати» його сказати те, що він повинен був сказати, якщо б він був послідовним у розгортанні своїх ідей. Ніцше сьогодні так само цікавий та актуальний у царині досліджень моралі, як і півтора століття тому, можливо навіть актуальніший. Руйнуючи усталені тисячоліттями метафізичні системи мислення, спонукаючи до «переоцінки всіх цінностей», він вчив бути вільним, не закріпаченим жодним авторитетом чи впливом традиції. Але передусім – інтелектуально чесним, шляхетним і відповідальним. Та чи ко-

ристуємось простором свободи, здобутим такими лицарями духу як Ніцше, належно? Навряд чи на це питання можна відповісти ствердно. Свободу думки ми використовуємо не для глибинного пошуку правди, а для нічим не обмеженого жонглювання поняттями і смислами заради насолоди самим жонглюванням, вивираючи залишки здорового глузду і гранично дезорієнтуючи всіх довкола. Роблячи так, ми насправді суперечимо духу думки Ніцше. То що ж, на порозі переоцінка всіх цінностей сучасності?

РОЩЕНКО Олена

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури*

РОЗГОРНУТЕ МАГІЧНЕ ІМ'Я У ДРАМАТУРГІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ОПЕРНОГО МІФУ Р. ВАГНЕРА (ОНОМАТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ)

Актуальність наукової проблематики «опера і міф», а в її руслі – вивчення специфіки національного оперного міфу сприяли формуванню такого наукового напрямку у структурі сучасного музикознавства, як міфооперологія, що базується на взаємодії здобутків міфології і оперології. Міфооперологія виходить з єдності міфо- та оперотворчості, потребує опори на систему таких наукових методів, як онтологічний, міфолого-семантичний (міфосемантичний) та оноματοлогічний. Якщо перший з них призначений для вивчення первинних праоснов оперного цілого, обумовлених архетипами міфологічного походження, другий націлений на визначення структури і сутності значеннєвих структур міфоепічного походження та особливостей їх композиторського походження, то третій передбачає дослідження буття і становлення імен (онім) героїв, розгорнення магічної природи яких формує оперний міф та визначає доленосні етапи його драматургії. Оноματοлогічний метод аналізу міфооперологічного твору, обумовлений виявом змістообразів, що містяться в імені як знаку-символу особистісного типу, направлений на розгляд процесу народження і становлення музично-словесного твору як розгорнення магічного імені героя, функціонування оніми як усвідомленої форми особистості, втіленої у художнім образі, усвідомлення енергеми як символічного моменту в імені, його інтонаційного втілення. Надане О. Ф. Лосєвим визначення міфу як «розгорнутого магічного імені» (у праці «Діалектика імені») віднайшло втілення у німецькій оперній міфології, створеної композитором-поетом Р. Вагнером.

У вагнерівських оперних міфах розгорнення магічних імен визначає розвиток музичної драматургії. Оперний міф, утворюваний байройтським генієм навколо відомого імені або системи відомих імен, постає як процес іменотворчості: оніма набуває значення центру змістоутворення. Навколо імені героя будується національний оперний міф Р. Вагнера; етапами віднайдення, втрати, або заміни оніми на іншу обумовлена драматургія взірців композиторської оперотворчості по законам міфотворчості. У спадку Р. Вагнера **opera as drama** тотожна **opera as myth**, дорівнює **opera as name**.

Назви вагнерівських музичних драм являють собою сакральні апелятиви («Валькірія», «Нюрнберзькі майстерзінгери»), імена власні («Лоенгрін», «Тангейзер», «Тристан і Ізольда», «Зігфрід», «Парсифаль»), сакральні предмети («Летючий голандець», «Перстень нібелунга», «Золото Рейна»), навколо розгорнення яких композитор вибудовує оперний міф. Назви-імена вагнерівських музичних драм постають як згорнуті міфи, розгорнення яких відбувається завдяки набуття ними повноти, проходженню «по усьому колу змістів» (Я. Голосовкер) у часі-про-

сторі оперного цілого, додовання до центротворюючих онім супутніх ім сакральних апелятивів. Вагнерівські оперні імена концепційні: через них проходить точка перетину змістовних ниток художньої концепції; це – вузол, ядро музичного образу.

У вагнерівських оперних міфах імена загальні мають значення емблем, згорнутих онім як здібних до розгорнення еквівалентів певних сторін внутрішньої сутності героя, прихованих у надрах імені власного. Їх зміна відображує перетворення у внутрішній структурі особистості; сцени іменування обумовлені переломними етапами у драматургії опери, у долі героя. Ім'я як звуковий, згорнутий аналог особистості володіє високим ступенем узагальнення. Особистість героя в опері Р. Вагнера формується, завдяки її відповідності певному іменному типу; психотип героя закріплюється в імені. Сутність являється за допомогою проголошення імені, нерідко обминаючи матеріальне оформлення (імена, що діють, здатні впливати на інші особистісні форми, завдяки властивій їм дивовижній силі). Важлива роль апофатії у розгорненні імені: одне ім'я заперечує інше в наслідок зміни іпостасі героя. Переродження героя обумовлює «стирання» (апофатію) попередньої оніми-функції. Підсумковий сенс магічного розгонутого імені проявляється у результаті поєднання усіх його форм; власна оніма у драмах Р. Вагнера постає як іменна синтагма.

У наслідок фонемно-семемної єдності імені і її звукового оформлення у музичній драмі Р. Вагнера реалізується гносеологічна функція оніми. Оскільки конструювання імен в оперних міфах Р. Вагнера націлено на відображення внутрішньої структури образів, виникає властиве міфу ототожнення імені і його матеріального оформлення (носія імені). Реалізується іконічна функція імені, а само ім'я постає як закодований міфосюжет.

Іменотворчим процесам оперної міфології Р. Вагнера властива така закономірність, як співпадіння проголошення оніми героя або її апофатії, заміни сакральним апелятивом, з кульмінацією в оперній драматургії. Остаточна самоідентифікація проклятого героя «Летючого голандця» із легендарним носієм сакрального апелятиву приходить на сцену розповіді Володаря морського дикого полювання (прообразу Вотана), у предфінальній кульмінації музичної драми, напередодні довгоочікуваної спокути. У «Лоенгріні», дія якого основана на таємниці *opima-saga*, заміна сакрального апелятиву лицаря власним ім'ям відбувається після здійснення доленосного подвигу заради справедливості і постає як розв'язка оперного міфу.

Становлення імені у оперному міфі «Tannhäuser» має партитурний характер. Оніми Ісус, Maria, Elisabeth, Tannhäuser, Venus, оточені численними апелятивами, утворюють іменотворче «коло», в якому відбувається формування оперного міфу, одухотворене християнською ідеєю боротьби Неба і пекла за душу Грішника. Завдяки принципу граматичної гри ім'ям (операції розчленування і розкидання імен), уможливується вияв уміщень в *opima* ідеї як першообразу; прийом телескопажу (анатомізація імен, приховування їх як цілісностей і утворюючих їх фрагментів у складі інших слів); семантизація імені. Принцип граматичної гри іменем полягає у введенні до музично-поетичного тексту на основі прийомів алітерації та асонантності взаємопов'язаних із власною онімою апелятивів, які втілюють окремі сторони особистості героя. Граматична гра ім'ям основана на внутрішній римі, що виникає на основі звукової спорідненості імені власного і

слова-знака, повністю або частково в оніму власну уведеного. Утворюючи навколо імені алітераційне оточення, Р. Вагнер здійснює його етимологізацію, проявляє прихований зміст, що кристалізується у процесі становлення магічного імені (приміром: *Wild – Holda; Holda – Holle*). У наслідок граматичної «гри» ім'я набуває значення лозунга сенсу. У процесі кодування і розкодування імен граматична гра постає як аналітичне дослідження оніми як носія змісту в *opera as name*. Вагнерівські герої набувають значення персоніфікації ідей, які, завдяки алітерації і/або асонантності, закодовані як імена загальні у складі власних імен.

Tannhäuser, що володіє іменем-функцією Співака як ономатета сутностей, надаючи їм ім'я, нібито «виймає» їх з небуття. У «Tannhäuser» магія імен обумовлена логікою дива: звукове відтворення імен власних сприяє вертикальному вибудуванню особистісних планів (Тангейзер – Марія; Тангейзер – Слізавета; Тангейзер – Венера-Holda), впливає на інтонаційно-драматургічний процес оформлення музично-поетичного цілого як іменної партитури. Завдяки взаємодії особистісних планів у поліфонії іменного чотирьохголосся (Venus-Holda – Heinrich Tannhäuser – Elisabeth – Maria) розвиток оперної драматургії відбувається під знаком дива.

В імені *Tannhäuser* зашифрована духовна сутність героя – Співака-Грішника, Дикого Художника, Оповідача диких сказаній. У назві опери («Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg») прихована подвійна природа героя, пізнання якої уможливилось у результаті проникнення у сутність граматичної гри іменем: внутрішня рима виявляє приховані в імені власному змісти, які оголюють природу особистості. Варіаційне оперування стійким набором літер («s», «ä», «n», «e», «g») засвідчує наявність фонемно-семемного стрижня. Алітерації і асонанси висвітлюють змістовну першооснову імені власного героя, в яку включений апелятив «Sänger» (за умови заміни «h» в імені Tannhäuser на «g»). Інше приховане магічне ім'я, втаємничене у назві опери – апелятив Sünder. Його кодування ґрунтоване на повторенні літер «s», «ü» («u»), «n», «d», «e», «g»), уведених до назви опери і їх входженні до імені власного героя (за умов заміни «t» на «d» і «u» на «ü»). Імена-сенси (Sänger і Sünder) узагальнюють суперечливість пораненої душі. Закодовані згорнуті апелятиви тяжіють до перетворення на ім'я власне. Ім'я власне як «велике» утримує «малі» імена (апелятиви) героя. Якщо іменна організація героя як носія імені *Tannhäuser* регулюється апофатією апелятивів Sänger і Sünder, то його іменна організація як володаря імені *Heinrich* обумовлена розгорненням апелятивів Heil і Herz. Розгорнення магічного імені відбувається на основі взаємообумовленості невимовних і сценічних імен власних – носіїв згорнутих міфосюжетів. Розгорнуте магічне ім'я героя постає як синтагма, підсумовуючи виражені в онімах метаморфози особистості.

ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ МУЗИКИ ВАГНЕРА НА ПСИХІКУ ЛЮДИНИ

Коли шанувальники класичної музики і, навіть, професійні музиканти говорять про музику Ріхарда Вагнера, то відгуки виявляються з одного боку несподіваними, з іншого — доволі подібними. Так усі згадують що Вагнер був великим реформатором свого часу, що його музика дуже цікава за структурою, що вона складна для виконання, що до своїх інноваційних довгих опер-трилогій на казково-міфічні сюжети Вагнер сам писав лібрето і що вони з невідомих причин (імовірно через складність для виконання) так і не увійшли до сонму популярних постановок світових оперних театрів. І всі зазвичай завершують тим, що, якщо одверто, то не дуже добре обізнані з цією музикою. Знають здебільшого тільки те, що довідалися під час лекцій. Дивно чому всі не обізнані з такою важливою, з точки зору інноваційного розвитку, музикою. Хтось для того, щоб перевести розмову згадує відомий вислів Артуро Тосканіні про те, що перед Вагнером як композитором він знімає капелюха, а перед ним же як перед людиною одягає кілька капелюхів. Хтось пригадує, що у Львові дуже помпезно проходила прем'єра однієї із опер Вагнера, поставлена запрошеним режисером, але більшість навіть не пригадує яка, хоча знають, що всі ходили і хвалили. Дивне випадіння пам'яті. Дуже нагадує феномен витіснення спогадів про період едипальної фази розвитку у кожної людини за Зігмундом Фройдом.

Коли ж намагаєшся все таки випитати якісь особисті переживання з приводу музики Вагнера, то переважно чуєш щось теж доволі типове по суті й одночасно своєрідне. Так один відомий західний диригент у приватній бесіді сказав: «Як на мене, то вона занадто німецька». Молодий, але талановитий український скрипач довго не міг добрати слів і ніби виправдовуючись переконував, що там є багато дуже цікавих для нього моментів, але забагато якогось пафосного шуму. Одна старша за нього піаністка і класична вокалістка говорили, що їм забагато якоїсь напруженості у музиці Вагнера, натомість бракує певної мелодики, що могла б запам'ятатися. Тому усі вони особисто не є особливими прихильниками цієї музики.

Тобто з одного боку серед фахових музикантів та просто шанувальників класичної музики Вагнера прийнято хвалити за якісь загально визнані досягнення, з іншого — відчуються необізнаність і певна невимовність та неоднозначність її сприйняття. Крім того, якщо аналізувати емоційно-забарвлені відповіді, то відчувається певна нелегалізована чи витіснена емоційна заангажованість. Яка, можливо, і є причиною своєрідної психологічної «втєчі» від того, щоб з цією музикою перебувати у контакті.

З іншого боку відомий психолог-практик Станіслав Гроф у розділі про психотерапевтичні можливості музики зазначаючи, що поряд із контрольованим диханням музика й інші форми звукових технологій використовувалися як потужний за-

сіб змінення свідомості. І що з незапам'ятних часів монотонний спів і барабанний бій використовувалися шаманами у різних кінцях світу. Нагадує, що багато незалежних культур незалежно одна від одної створили ритмічні малюнки, котрі в лабораторних експериментах ще другої половини минулого століття виявили здатність помітно впливати на фізіологічну активність мозку, що відображаються у змінах ЕКГ [1, 2].

Архіви з культурної антропології містять чисельні приклади інструментальної музики, пісень і танців, що викликають транс. У багатьох культурах складна звукова технологія специфічно використовувалась у ритуалах зцілення. В європейській традиції відомі випадки емоційного та психічного оздоровлення відбувалися на зборах екстатичних християнських сект, що також використовували трансові танці, співи і музику. Наприклад південних чорних баптистів, євангелістів п'ятдесятників і Людей Святого Духа. Далі Гроф пише, що відповідні ритуали індіанців навахо, котрі виконуються спеціально навченими співаками можуть бути прирівняні до партитур вагнерівських опер.

Станіслав Гроф, який починав свою кар'єру з наукових експериментів впливу, на той час тільки що синтезованого, ЛСД, психіатричних досліджень систематично використовував музику в програмі психоделічної терапії в Мерілендському центрі (штат Балтимор) та переконався у її величезних психотерапевтичних можливостях. За результатами цих досліджень подібна музика може виконувати ряд різних функцій на фоні стану зміненої свідомості. Вона допомагає мобілізувати колишні емоції і зробити їх доступними для вираження, вона інтенсифікує та поглиблює процес, вона створює значимий контекст переживань. Довготривалий потік подібної музики створює підхоплюючу хвилю, яка допомагає людині пройти через важкі переживання і глухі кути, подолати психічні захисти, віддатися переживанню і увійти у потік. Після заборони ЛСД-терапії Гроф розробив інший спосіб досягати тих самих результатів за допомогою холотропного дихання з метою створення зміненого стану свідомості, та із застосуванням подібної музики для полегшення цього процесу. Основне застереження проти використання музики в психоделічних і холотропних сеансах, з точки зору Грофа, полягає у тому, що вибір музики має сильну структуруючу дію на переживання, навіть якщо ми намагаємось уникати грубого програмування і пристосовувати музику до процесу, що реально спонтанно розвивається у людини. Вказане є особливо справедливим у випадку, коли холотропна терапія проводиться у великій групі. В цьому разі, в кращому випадку можна лише пристосовуватися до переважаючої атмосфери, а не до кожного конкретного учасника.

Гроф стверджує, що, зазвичай, перевага повинна надаватися музиці високого мистецького ґатунку, не надто відомою і такою, що не має конкретного змісту.

Необхідно уникати пісень чи вокальних п'єс, у котрих слова викликають специфічні асоціації чи наводять на певні теми. Якщо вокальні твори все ж таки використовуються, то вони повинні звучати на незнайомій людині мові. З цих же міркувань необхідно уникати пісень чи вокальних п'єс, у котрих слова викликають особливі асоціації чи наводять на певні теми.

Так, на думку Грофа, «Весільний марш» із «Лоенґріна» Вагнера у більшості людей західної культури викликає асоціацію весільної церемонії. Зазвичай, програмування переживань у відповідності до постулатів холотропної терапії необ-

хідно уникати. Але у деяких випадках специфічні асоціації, пов'язані з певною музикою, можуть бути корисними для підтримання певних переживань.

За результатами досліджень цілеспрямоване застосування такої музики полегшує появу специфічних переживань — агресії, емоційного і фізичного болю, сексуальності і чуттєвості, боротьби за біологічне народження, екстатичних злетів океанічної атмосфери перебування в утробі. Напевно це ті переживання, з якими будь-хто не готовий зустрічатися в театральному чи концертному залі. Чи не тому музика Вагнера викликає таку незрозуміло неоднозначну реакцію на підсвідомому рівні.

Асоціації, вважає Гроф, пов'язані з певною музикою, різняться не тільки у різних людей, але й у представників різних культур і різних націй. Так, наприклад, для багатьох європейців похилого віку «Прелюдія» Ліста викликає спогади про другу світову війну, бо ця музика використовувалася нацистами в їх пропаганді та звучала із радіоприймачів у всіх окупованих містах. Коли на семінарах у Бомбеї раптом багато людей дали сильну емоційну реакцію на індійську пісню «Рагупата Раджа Рам», виявилось що вона передавалася по радіо всієї Індії впродовж кількох днів після вбивства Ганді. Не факт, що у сучасних українських слухачів чи виконавців музика Вагнера буде викликати такі самі асоціації як у німецьких за часів Вагнера.[3].

Слен Бонні, музичний терапевт і співробітниця Грофа по мерілендському науково-дослідницькому психіатричному центру, розробила на підставі цих уявлень про терапевтичні можливості музики техніку під назвою «Спрямоване фантазування під музику» [4].

За її методикою використання музики в якості каталізатора глибинних переживань в самодослідженні необхідно засвоїти новий спосіб її слухання та настанову, незвичну для нашої культури. Із розвитком новітніх технологій ми часто слухаємо музику як беззмістовний акустичний фон, на вечірках, в магазинах, робочих місцях, або в межах дисциплінованої й інтелектуалізованої настанови більше підготовленої публіки концертних залів і оперних театрів. З її точки зору, для терапевтичного використання музики більше підходить динамічна і елементарна культура слухання музики на рок-концертах. За винятком того, що ця культура, на думку автора, занадто екстравертована і їй не вистарчає стійкої спрямованості на зосередження всередину себе. У психоделічній же і холотропній терапії необхідно повністю віддатися потоку музики, дозволити їй відгукуватися у всьому тілі, реагувати на неї спонтанним і елементарним чином. В тому числі дозволити собі вияви немислимі у концертному залі, де навіть тихі сльози і тихе покашлювання може стати джерелом незручності. При терапевтичному слуханні музики необхідно дати змогу повному спонтанному вираженню всього, що викликає музика, — в цьому випадку доречно плакати і сміятися, робити гримаси, трясись, рухати стегнами, звиватися всім тілом, допускати будь-які емоційні, голосові, рухові вияви.

Особливо важливо утримуватися від будь-яких внутрішніх оцінок стосовно музики, від спроб впізнати до якої культури вона належить, на що з відомих творів подібна, оцінювати якість виконання, у якій тональності виконується, якої якості апаратура тощо. Така музика стає потужним засобом свідомості і підтримки незвичних станів свідомості, а навіть психотерапії у разі, коли їй дати подіяти на душу і тіло абсолютно спонтанно і елементарно [4].

Якщо згадати, що німецька мова не належить до загально зрозумілих на теренах України, його опери довші від більшості популярних опер, музика його партитур подібна до тої, що провокують спонтанний стан зміненої свідомості, який, у свою чергу, полегшує появу витіснених агресії, сексуальності та больових переживань, а також більше підходить для слухання у спосіб подібний до поведінки на рок-концертах, то не дивно, що більшість людей на підсвідомому рівні уникає відвідувати концерти, на яких вона виконується і реформаторські опери не стали популярними.

Однак, ми з численних прикладів літератури знаємо, що особливо обдаровані письменники випереджують свій час і передбачають майбутнє. Тому можна припустити, що музика Вагнера теж випереджувала свій час і більше підходить до концертів майбутнього, які можуть запозичати інновації сучасних мистецьких виставок з їх інсталяціями і перформансами, бібліотек і музеїв з використанням сучасних технологій. Можливо концерти чи оперні вистави майбутнього будуть проходити з традицією заглиблення у себе, і можливістю повністю віддаватися спонтанним проявам, а по завершенню буде проводитися обговорення, подібне до завершального шерінгу психотерапевтичних груп, що дозволяє інтегрувати новий досвід і піднятися на новий рівень самоусвідомлення. Тоді, можливо, значно більша кількість людей стане прихильниками музики Вагнера. А поки що можна робити це на сеансах індивідуальної та групової психотерапії.

Якщо ж врахувати, що лібрето опер Вагнера написані за казково-міфологічними, що відповідають архетипічним, сюжетами, то можливо їх прослуховування за згаданих умов можуть стати приводом для розвитку нових прийомів юнгіанської психотерапії.

Література

1. Neher A. Fuditory Driving Observed with Scalp Elektrodes in Normal Subjects. *Elektroencephalography and Clinical Neurophysiology* 13: 449, 1961.
2. Neher A. A Physiological Explanation of Unusual Behavior Involving Drims. *Human Biologi* 34:151, 1962.
3. Гроф С. Путешествие в поисках себя — пер с англ. Н. И. Папуш и М.П. Папуша. Второе изд. — М.: Институт трансперсональной психологи, Издательство Института психотерапии, 2001. — 336 с., илл.
4. Bonny H., Savary L. M. *Musik and Your Mind*. Harper and Ro. New York, 1973.

ПСИХОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА ЯК ЄДНІСТЬ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОГО ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО МЕТОДІВ ПІЗНАННЯ

1. Важливість психологічного знання та визнані соціальні позиції психологічних дисциплін не відмінюють суттєвих методологічних перешкод, невирішуваних проблем, що існують на шляху розвитку сучасної психологічної науки, особливо у тих її розділах, котрі пов'язані з вивченням людської поведінки та свідомості. Певна непередбачуваність особистості у життєвих перипетіях, парадоксальність людської екзистенції з давнини приваблювали увагу мислителів і митців, причому саме останнім вдавалося відобразити складність внутрішнього світу – психологічну сутність людини у найбільш повній, переконливій та зрозумілій формі. Саме мистецтво з його системними художньо-знаковими ресурсами стає дзеркалом людської свідомості, звідси й провідником до таємниць людського буття

Досвідом мистецтва та накопиченим ним матеріалом широко користуються впродовж XX століття і філософські теорії, і психологічні практики: координація узагальнюючого філософського підходу з психологічною емпірикою відбувається у напрямі трансперсональної гуманістичної психології, що стає однією з засадничих людинознавчих дисциплін. Однак корінним питанням, що не вирішуються повністю жодною з відомих галузей гуманітарної науки, залишається питання про природу, способи існування, структурні та смислові якості людської свідомості, що потребує також врахування двох своїх історичних форм – общинно-колективної та індивідуально-особистісної. Феномен свідомості утворює один з центральних предметів філософії, психології та мистецтвознавства у зв'язку зі смислотворчою діяльністю людини, що підсилює значення почуттєвої культури, виводить проблему переживання на перший рівень інтердисциплінарних теорій.

2. Психологія мистецтва зароджується на перетині загальногуманітарних та природничих дисциплін, виражає їх взаємну методичну зацікавленість, водночас вказує на нові методологічні можливості мистецтвознавчого пізнання, так само, як і на його нові теоретичні завдання. Імпліцитний період існування даної науково-предметної сфери пов'язаний з еволюцією як мистецтвознавчих дисциплін, так і з розвитком естетичної науки та її взаємодії з психологічними системами. Для нещодавнього експліцитного показовим є, по-перше, включення до змісту філософської естетики; по-друге, множинність авторських тлумачень та спроб побудови теоретичної системи; по-третє, поступове відродження і розміщення на центральному місці наукової поетики Л. Виготського, орієнтація на позиції й поняття Виготського, виражені не лише в «Психології мистецтва», а й в усій сукупності наукових праць. Провідним напрямом психології мистецтва, ініційованим Л. Виготським, залишається сьогодні теорія художніх (естетичних) емоцій в єдності з вченням про катартичні засади художньої форми, узгоджена з магістральною для вченого теорією людської свідомості (у синтезі психології свідомості та психології діяльності).

Найбільш актуальним та науково-методично виваженим щодо сучасного гуманітарного контексту є виокремлення трьох складових частин психології мистецтва: психології свідомості, психології творчого процесу, що включає в себе психологію художньої творчості, психології художнього мислення (з пріоритетною позицією музичного мислення). Психологічна теорія свідомості вимагає, перш за все, визначення критеріїв і способів оцінки людської свідомості, пояснення мови опису психологічних явищ, формування опорних понять, термінів, створення відповідного предмету дискурсивного поля. Вона розвиває напрям символізації – алегоричної екстеріоризації – психологічного змісту людини в його цілісності. Вивчення творчого процесу, в тому числі, його художніх форм, більш за все обумовлено теорією сигніфікації, що входить до вчення Л. Виготського про вищі психічні функції. Психологія творчого процесу, відповідно, спрямована до знакової діяльності людини, виявляючи її залежність від смислових завдань і потреб, причому найбільше від тих, які «вінчають» і завершують всі загальні смислові людські зусилля, представляють людство як єдиний еволюційний організм (від вершинних ноетичних смислів).

Третій компонент психології мистецтва сприяє відкриттю у художній формі закономірностей діяльності свідомості, процесу мислення та переживання, зокрема виявленню особливої ролі музичних осмислень-образів та темпорального процесу музичної комунікації. Цей напрям дозволяє запропонувати типологію музичних форм у контексті емоцінології, розкрити своєрідність інтерпретативних підходів в музиці і до музики, пояснити особливості музичної мови її «само-зростаючим логосом», що вказує на близький зв'язок музичного і несвідомого, тобто на вкоріненість музики в глибинної пам'яті.

3. Магістральним підходом, що поєднує між собою всі напрями психології мистецтв, постає ноетичний в його специфічному психологічному розумінні, але з апеляцією і до феноменологічної філософської концепції (Е. Гусерля, Г. Шпета, О. Лосева). Вищі ноетичні категорії, що визначаються як пам'ять, гра та любов і кореспондують до вищих універсальних смислових інстанцій культури, організують транзитивні поняттєво-методичні взаємодії між розділами психології мистецтва. Ноетичний модус психології свідомості пояснюються тим, що ключовим тут виступає явище і поняття пам'яті, як в колективній, так і в індивідуально-особистісній формах; психологія творчості, погодившись з когнітивним підходом, робить ключовим феномен гри; для художніх концепцій в їх психологічному еквіваленті вираженням комунікативного покликання людини як «покликання до спілкування» (С. Аверінцев) є почуття та стан любові, вищого позитивного резонансу з цілісним світом. Все ноетичні синтагми мають символічні властивості, є єдиними для всіх без винятку сфери життєдіяльності людини, тобто проходять крізь всі сфери, усі історичні стадії розвитку даних сфер, постають найбільш загальними ціннісними універсалами, припускають навіть своє старшинство по відношенню до людської культури (згадаємо: «бог є любов», або, за Й. Хейзінгою, «гра старше культури»).

В контексті ноетичного підходу розвиваються, можуть бути розглянутими теорія самоактуалізації А. Маслоу, теорія «особистісних смислів» О. Леонтьєва, вчинкова психологія В. Роменця; даний шлях веде до формування великої галузі

«психології особистості», що цікавить дослідників своєю креативністю, тобто до свого роду «креативної психології». Крім того, в даному напрямку ключовим стає питання про «мову свідомості» (тобто про способи і форми усвідомлення – раціоналізації), в тому числі, про значення процесу вербалізації, слова як знакової форми, взагалі про семіотичні функції і семантичну будову свідомості, емпатію і катарсис. Головне для даного підходу – визнання активної формуючої ролі індивідуальної особистісної свідомості, яка може «побачити» і оцінити себе тільки шляхом створення окремих, «зовнішніх» предметів-знаків, що стають «штучними знаряддями» свідомості, «психологічними інструментами» (в термінах Л. Виготського).

4. Ноетична концепція свідомості, також виявлення ноетичних проєкцій художнього образу дозволяють розробляти нові шляхи до розв'язання проблеми несвідомого, що визначається ключовою для психології свідомості, тому є фундаментальною і для психології мистецтва. Вона є теоретичною основою і головною методичною передумовою для всіх форм психологічного знання тому, що, словами Л. Виготського, «несвідоме є потенціально-свідоме»; внаслідок цього не втрачає свого значення вельми дискусійна і обмежена психотерапевтичним підходом теорія З. Фрейда. Прочитуємо слова Л. Виготського: «Несвідоме не відокремлене від свідомості якийсь непрохідною стіною. Процеси, що починаються в ньому, часто мають своє продовження в свідомості, і, навпаки, багато чого зі свідомого витісняється нами в підсвідому сферу. Існує постійний, що ні на хвилину не припиняється, живий динамічний зв'язок між обома сферами нашої свідомості. Несвідоме впливає на наші вчинки, виявляється в нашій поведінці, і по цих слідах і проявах ми навчаємося розпізнавати несвідоме і закони, що управляють ним»⁴⁴. Л. Виготський підкреслював, що в повсякденному житті переживання, які ми відчуваємо, почуття, які проникають в нашу свідомість, не є достатньо ясними, визначеними, залишаються фоном для наших дій, вчинків, відносин; ті ж моменти, коли вони виходять на перший план, запам'ятовуються як виняткові, не типові для буденної свідомості; коли ми переживаємо щось настільки сильно, що помічаємо саме переживання, це означає або дуже велику радість, або істотне неприйняття, незгоду, тобто щось надзвичайне: «Емоції – точки нерівноваги в нашій поведінці, коли ми відчуваємо себе придавленими середовищем або торжествуємо над ним»⁴⁵. Художнє сприйняття він розглядає як «вторинний творчий синтез» емоційного змісту свідомості, обумовлений глибокою потребою в трансформації «нижчих видів енергії, нерозтрачених і таких, що не знайшли виходу в нормальній (повсякденній – О. С.) діяльності організму до вищих видів...»⁴⁶

5. В художньому протиборстві емоцій виражається різноспрямованість діяльності свідомості як свого роду «діалог» усвідомлення і несвідомого, в якому кожен з учасників «затягує» на свою територію, на свої рівні, що і викликає «афективне протиріччя». Дане протиріччя набуває катартичного характеру, якщо рух, ініційований обома сферами свідомості, завершується «піднесеним поглибленням» свідомості, тобто переводить зміст несвідомого на мову усвідомленого, а логіку усві-

⁴⁴ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965. С. 94.

⁴⁵ Выготский Л. С. Педагогическая психология. М.: Педагогика, 1991. С. 249

⁴⁶ Выготский Л. С. Педагогическая психология. М.: Педагогика, 1991. С. 281.

домлення збагачує смисловими можливостями несвідомого. Взаємодія матеріалу і форми, як основа художньої емоції, здійснюється, таким чином, як діалог мислення і пам'яті, думки і чуттєвого досвіду, а саме художнє переживання постає «зміненим станом свідомості», але таким, який завжди має позитивний знак.

Знаходячи в несвідомому центральне поняття психології, яке дозволяє заповнити прогалини психічного життя, встановити його причинні зв'язку, Л. Виготський висуває основну, на наш погляд, для його вчення тезу про те, що несвідоме є потенційно-свідоме, отже, несвідоме може бути розглянуто як ініціативне начало свідомості, її «будівельний матеріал» Звідси і підхід Виготського до свідомості як до самостійної сфери буття, що заперечує протиставлення буття і свідомості та стає передвісником теорії інтенціональності (з її ноетичними проекціями).

6. Процес усвідомлення як постійний перехід від чуттєвих запасів несвідомого (глибинної пам'яті) до усвідомлених мисленнєвих форм (раціонального мислення і операціональної пам'яті) виявляється первинним і головним матеріалом музичного мистецтва, і саме воно виступає особливою «мовою свідомості», узгодженою з усіма протиріччями і труднощами останньої, і в цій якості – особливим видом знакової діяльності людини. Так виникає особливе музикознавче (музично-мистецьке) контекстуальне коло розгляду концепції катарсису Виготського, що вимагає і нового погляду на психологію мистецтва як дисципліну, що передбачає включення семіологічного аналізу на всіх своїх предметних рівнях та у всіх видових художніх формах, у тому числі при компаративному обговоренні когнітивних процесів, що відбуваються у мистецтві, відтак експлікують «когнітоми» (термін К. Анохіна) особистісної свідомості, також специфічних способів художнього мислення в їх єдності з текстологічними функціями художньої композиції, які здатні переформовувати когнітивні кола та утворювати нові семантичні осередки свідомості.

Література

1. Виготский Л. Педагогическая психология. Под ред. В.В. Давыдова. М.: Педагогика, 1991. 480 с.
2. Виготский Л. Проблема сознания // Л.С. Виготский Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского, М.: Педагогика, 1982. С.156–167.
3. Виготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

САНОЦЬКА Наталія

*кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії
Національного Університету «Львівська політехніка»*

НІЦШЕ VS ВАГНЕР: ВОЛЯ ДО ТРАГІЧНОГО ПРОТИ РОМАНТИЧНОГО ПЕСИМІЗМУ

Найвагомішим рушієм творчості Фрідріха Ніцше було трагедійно-патетичне відношення до світу, що визначило його філософську концепцію. Досліджуючи грецьку культуру, він відкриває трагічне і відчуває, що його відродження може вирішити «серйозну німецьку проблему», здійснити ренесанс духу через поєднання «патріотичного збудження» і «естетичного розкошування», «мужньої серйозності і веселої гри». На відміну від панівної негативної конотації трагічного, як суперечності страждання і життя, Фрідріх Ніцше у «Народженні трагедії» дає нове тлумачення трагічного як протиборства і примирення двох начал-стремлінь Діонісійного, що повертає до первинної містичної єдності з світом, загрожуючи знищенням і самовідчуженням індивідуального, і Аполлонівського, що символізує формотворче, обмежуюче начало, яке стримує дикі пориви сили природи. «Діоніс – ніби основа, на якій Аполлон вишиває візерунок чарівного видива». (1, с.23). Мудрість досократичних греків, на думку Ф. Ніцше, полягала у тому, що, будучи найближче до джерела життя, до хаосу прабуття (Діоніс), вони протиставляли йому сонячні сили міри та порядку (Аполлон), щоб в самій серцевині єдиногоборства обох сил, створити собі «артистичний ковчег спасіння» – трагічну грецьку досократичну культуру. Мистецтво стає найвищим завданням, метафізичною діяльністю людини, «метафізичною розрадою». Існування світу виправдовується лише як естетичний феномен. Музика як діонісійне мистецтво породжує трагічний міф: герої гинуть, а життя продовжується. Вона проголошує, що все живе має бути готовим до страждання і погибелі, вона розкриває жах індивідуального існування. Але при цьому слухач не має ціпеніти від жаху. Завдяки музиці він зливається прабуттям і стає спраглий життя. Незважаючи на страх і страждання, людина переповнюється радістю причетності до всеєдності.

Однак, грецька трагедія гине під натиском діалектики Сократа. Саме він був першою «теоретичною людиною», що поставила знання на місце життєтворчих поривів і зумовила «евріпідівську» смерть трагедії. А розпад духу музики, який притаманний хору грецької трагедії починається, на переконання Фрідріха Ніцше, з аттичного дифірамба. В ньому слово підкоряє музику. Грецьке мистецтво тратить міфотворчий дух, знижується роль мелосу в побудові розв'язки драм. В трагедії хор давав метафізичну розраду загибелі героїв, в новому жанрі – герой, що пережив страждання, ніби виходить на пенсію і доживає життя у благополуччі.

Музичні драми Ріхарда Вагнера сприймалися Фрідріхом Ніцше через оптику надії на відродження духовного життя як Німеччини, так і європейської культури вцілому. Ренесанс духу він вбачав у трагічному образі вагнерівського Зигфріда, в «метафізичній розраді», що мислилася у формі повернення міфу, його реактивації в музиці Ріхарда Вагнера. Та згодом німецький філософ пише, що надії на

здатність найновішої німецької музики (йдеться очевидно про Вагнера) відкрити і оновити «німецьку сутність» були марними, бо вона є «суцільною романтикою та найбільш негрецькою з усіх можливих мистецьких форм» (2, с.18), ба більше – небезпечною для народу. Композитор не розпізнав у мистецтві щось більше за публічність, під маскою нового Есхіла ховається дизайнер пристрасності і заядлий театрал. У його творах трагедія вмирає вдруге, вироджуючись у песимізм. Реальний Вагнер почав дисонувати з таким бажаним для Ніцше Вагнером. Однак войовничий і запальний розрив із Вагнером – це був лише привід до розриву німецького філософа з самим собою. Треба було покінчити з романтикою в самому собі і це було зроблено дуже рішуче. Наступає новий етап творчості Ніцше, паростки якого несміливо проступають в «Народженні трагедії». Діоніс є життєствердний бог, той для кого життя слід утверджувати, а не виправдовувати чи відкуповувати. Коли наприкінці життя Ніцше роздумує над «Народженням трагедії», то вказує на вплив Шопенгауера та Вагнера в його розумінні утвердження життя як лише розрешення від страждання в лоні універсального, що долає індивіда. Радість Діоніса «Народження трагедії» - це радість звільнення від болю, а також радістю повернення до первісної єдності суцього. А от Діоніс зрілого Ніцше виразно збагнув сенс і вартість своїх власних метаморфоз: він – це бог, для котрого життя не потребує виправдання, для кого життя, властиво, є справедливим. Трагічне означає естетичну форму радості, а не моральне розрешення від болю, страху чи жалю. Це означає, що трагедія безпосередньо радісна. Потрібне справжнє відродження, щоб трагічне звільнити від страху чи жалю горе-слухачів, котрі надавали йому банального сенсу, виснуваного нечистим сумлінням (1, с.31). Герой радісний – це досі вислизало від авторів трагедії. Трагедія – це щира динамічна радість. Ось чому Ніцше відмовляється від концепції драми, яку обстоював у «Народженні трагедії». Драма – це християнський пафос суперечності. Ніцше докоряє Вагнерові саме за спробу зробити музику драматичною, зректися ствердного характеру музики. Завдання Діоніса - зробити нас легкими, навчити нас танцювати, наділити нас інстинктом гри. Сам Діоніс танцює, зазнає метаморфоз, є богом тисячі втіх.

Література

1. Дельоз Жіль. Ніцше і філософія. Львів.: Астролябія, 2010. 348 с.
2. Ніцше Ф. Повне зібрання творів: Критично-наукове видання у 15 томах. Т.1. Народження трагедії; Невчасні міркування. Львів.: Астролябія, 2004. 770 с.

«СВІТЛО І ПОЛУМ'Я» ФІЛОСОФІЇ Ф. НІЦШЕ

Ф. Ніцше найперше стверджує, що маємо прийняти аксіоматичність твердження щодо невинності усього, що є, оскільки невинність зможе позбавити людину звички обвинувачувати та шукати відповідальних і не має значення поза нами чи в нас самих. На думку Ф. Ніцше, дух помсти є генеалогічним початком нашої думки, адже людина давно мислила в термінах злостивості та помсти. Мислитель закликає: «Нехай людина позбудеться помсти – ось міст до найвищих сподівань і веселка після довгої грози» [8, с. 98]. Ніцшеанські філософські помисли закликають людину до свободної дії, вільного від примусу помислу, до утвердження переможної насолоди від життя. Переможна насолода від життя утверджується за умови свободного і абсолютного утвердження волі до влади та усіх її бажань, бо «...ми маємо безперестанно народжувати наші думки з нашої болі і по-материнськи наділяти їх усім, що в нас є: кров, серце, вогонь, веселість, пристрасть, мука, совість, доля, фатум. Жити – це означає для нас перетворювати все, що нас складає, у світло і полум'я...» [8, с. 495].

Ж. Делез розтлумачує, що німецький філософ відмовляється від драми, оскільки «драма – це все ще пафос, християнський пафос суперечності» [3, с. 3]. Саме тому Ф. Ніцше докоряє Вагнерові за спробу зробити музику драматичною, зректися ствердного характеру музики: «Музика позбавлена свого світопрославляючого, ствердного характеру..., зробилася музикою *decadence* і вже перестала бути сопілкою Діоніса» [7, с. 757]. На противагу драмі, на думку Ф. Ніцше, трагедія – це щира динамічна радість, філософ захищає права трагедійної експресії, а саме права радісного і легкого героя, героя-танцівника, героя-гравця, правда, оскаржуючи драматичну трагедійну експресію. Через образ Діоніса у філософію приходять буттєва радість, легкість, рухливість та мобільність, чого так бракувало метафізичній думці. Сміх, іронія, гра, танець розбивають окови важкості, надають легкості буттю, сприяють олюдненню світу. Ф. Ніцше стверджує: «Сміх, вищі люди я проголошую священним. Навчіться в мене сміятися» [6, с. 295], водночас «танець виконує трансмутацію важкого у легке, сміх – трансмутацію муки у радість, гра у кості – трансмутацію нищого у високе» [7, с. 294]; «танець стверджує становлення і буття становлення, сміх, вибухи сміху стверджують множинність і єдине множинного; гра стверджує випадковість й необхідність випадковості» [6, с. 294].

Іронія, на думку Е. Саїда, загалом підриває підвалини імперського смаку. Іронія, сміх сприяють трансформують часу і простору, «розриваючи самопочуття імперської людини та подрібнюючи хронотопу, всередині якого перебуває колоніальний суб'єкт» [9, с. 177]. Е. Саїд зазначає, що Ф. Ніцше «заміняє мистецтвом і його витворами колись можливу синтезу світових імперій» [9, с. 272]. Заради того, щоб звільнити світ від домінантного метафізичного сенсорозуміння, Ф. Ніцше закликає нас розтрошити всесвіт, відвчитися від поваги до всесвіту [7, с. 204]. Вольо-

ве зусилля, дух плюралізму та здатність до метаморфоз сприяють цьому процесу. Отже, переінакшення роботи негативного, втрата ним своєї потенції та якості, Ф. Ніцше, називає точкою трасмутації. Трасмутація перетворює негативне на спосіб буття ствердних потенцій, коли «Ні», позбавлене сили, що перейшло у протилежну якість, само стало ствердним і творчим» [3, с. 290]. Філософ стверджує: «Коли хочете піднятися вгору, покладайтеся на власні ноги! Не дозволяйте себе нести, не сідайте на чужі плечі й голови» [6, с. 289]. Саме тому мислитель закликає подолати людину, яка «сідає на чужі плечі й голови», більше того сама людина повинна зрозуміти, що їй ліпше бути подоланою, ніж «перекоченою». Ж. Делез зазначає, що активне становлення «... можливе тільки через ствердну волю й у межах цієї волі, точнісінько так само, як і реактивне становлення можливе тільки за посередництва волі до ніщо та в її межах» [3, с. 259]. Реактивні сили відвертають людину від творення життя, отже, Ф. Ніцше устами Заратустри наголошує: «Навчіться сміятися з себе!» [7, с. 292], адже ви пропащі, ваша природа калічна [6, с. 288]. Людина, яка не прагне піднятися над своєю людськістю, неспроможна витворювати буттєві смисли, дійсність яких визначає ситуація вибору.

Й. Гесен високо цінує аристократичність думки Ф. Ніцше та погоджується з думками, що «людина – це те, що треба подолати» [2, с. 11], оскільки «земля змаліла і на ній вистрибує остання людина, роблячи усе мізерним...» [2, с. 16]. Отже, бачимо ситуацію «*consensus pientium*» (лат. = згода мудрих умів). Й. Гесен зазначає, що «остання людина», проти якої так пристрасно виступав Ф. Ніцше, заслуговує на зневагу, оскільки це людина, яка втратила ідею «людина» або перебуває в процесі її втрати. Мислитель слушно наголошує на тому, що є багато людей, які не мають коріння, «... живуть поверхневим життям, позбавленим внутрішньої суті та змісту. Вони розчиняються в клопотах та насолодах буднів і зовсім не усвідомлюють власного призначення» [2, с. 20]. М. Гайдегер наголошує, що продумана в ніцшеанському дусі людина – це «людина, яка утверджує надчуттєві ідеали, які вказують їй на те, чому вона має підкорюватися, щоб у здійсненні цих ідеалів здобути життєву ціль» [11, с. 106].

Підсумовуючи, можемо зазначити, що Ф. Ніцше є одним із найперших філософів, які проголосили втрату смислу буття та смерть Бога. А. Камю, розмірковуючи над дискурсом смерті Бога у Ф. Ніцше, зазначає, що: «...наперекір думкам його християнських критиків, Ніцше не виношував задуму вбивства Бога... у його думці, слова «Бог» і «християнський Бог» слугують для позначення надчуттєвого світу взагалі. Бог – найменування сфери ідеї, ідеалів» [5, с. 170]. Ф. Ніцше розуміє усю безвихідь людини початку XX сторіччя, однак в той же час його філософська візія – це радість відкритості буття людини, це можливість стати творцем свого майбуття, це веселість у самому серці розпачу і безнадії, а саме тому нігілізм, але активний, пошуковий, націлений у майбутнє. К. Крокет, аналізуючи творчий спадок Дж. Ваттімо, наголошує: «У своїй праці «Кінець модерності» Ваттімо твердить, що діагноз Ніцше, поставлений європейському нігілізмові, означає, що найвищі оцінки знецінюють себе і що жодна найвища або головна оцінка не може посісти їхнього місця» [1, с. 56, 57]. На думку Ж. Делеза: «Потрібен час, аби смерть Бога нарешті знайшла свою сутність і стала радісною подією. Час для усунення негативного, вигнання реактивного, час ак-

тивного становлення. І цей час якраз і є циклом вічного повернення» [3, с. 290]. Ж. Делез уважає, що усім попереднім метафізичним мисленнєвим конструкціям бракувало легкості та гри, і «самі вони розташовувалися під знаком злостивості, бо їм бракує сенсу ствердження, сенсу естеріорності, невинності й гри» [3, с. 59].

М. Гайдегер, оцінюючи філософську позицію Ф. Ніцше, зазначає, що через заперечення попередніх цінностей та утвердження нових ми ніколи не вийдемо поза межі домінування метафізичного дискурсу, оскільки заново робимо спроби дати людині уявлення про нову, верховну цінність, отже, постулюємо метафізику волі до влади. Своєю чергою Е. Чоран толерує Ніцшеанській філософії, й, аналізуючи філософський доробок філософів, подібних до С. К'єркегора та Ф. Ніцше, заявляє, що їхні філософські істини – «це нутрощі, кров, болі, пороки. Вони просякнуті суб'єктивністю, за кожною з цих істин видно я: будь-що перетворюється на сповідь: в основі кожного найслабшого вигуку – крик плоти; навіть теорія, що видається знеособленою, зраджує свого автора, виказує його таємниці та страждання – кожен трюїзм є лише його маскою – все, і навіть логіка, є приводом для автобіографії; ідеї, заряджені «я», тривога стала критерієм, єдиною реальністю» [10, с. 64].

Ф. Ніцше декларує логіку множинного ствердження та відповідну йому естетику радості. Ж. Делез зазначає, що суперечність у «Народженні трагедією» є суперечністю між первинного єдністю та індивідуацією, між бажанням та видимістю, між життям та стражданням, і саме вона свідчить проти життя, звинувачують життя: життя потребує виправдання, тобто відкуплення від страждання і суперечності [3, с. 22]. Мислитель закликає, що «...варто починати філософувати не лише у смутку, як, напевно, вважають ті, хто виводить філософію з пригніченості, а у щасті, у зрілій мужності, посеред запальної веселості, відважного та звияжного чоловічого віку» [7, с. 675]. Ф. Ніцше демонструє нам, що філософія не повинна заспокоювати людину, не повинна слугувати державі, ні церкві, не обслуговувати жодного з державців, а служити, щоб засмучувати, адже філософія, яка нікого не засмучує, не роз'ятрює душі, вже не філософія, бо така філософія перетворює глупоту на щось осоромне. Отже, філософська думка – це розвінчування, демістифікація метафізичного уявлення про сенс життя, яка пробуджує в людині потяг до творення нового уявлення в іншому смислового полі.

Аналізуючи філософську позицію Ф. Ніцше, можна дійти до висновку, що дійсне відродження філософії та людини зокрема, сприяє тому, що зникне страх та жаль, відчуття тотальної провини та необхідність вічної спокути, і життя набуде властивого йому, а не задекларованого, сенсу. Отже, множинне є гарантом онтологічної свободи людини та сприяє піднесенню свободного духу. З філософією Ф. Ніцше у світ приходять плюральні смисли та знаки, більше того, Ф. Ніцше чималий вклад зробив у становлення концепції множинності буттєвих смислів, які дарують радість буття. Оцінюючи Ніцшеанський доробок варто наголосити, що метафізичний трансцендентний дискурс провини, каяття, спокути та відповідальності подекуди задіюється там, де відбувається жажливе метафізичне «осідання» буття, де розкривається безодня людського страждання, болю та відчаю. Ф. Ніцше дарує нам приклад веселості філософії, проте обрій європейської філософії поступово стає похмурим, і саме ця похмурість є невід'ємною складовою нашого часу та ховається за оманливими «спокусами» (Ж. Бодріяр).

Література

1. Ваттимо Дж. Прозрачное общество [Текст] / Джованни Ваттимо ; [пер с нем. Д. Новикова]. М. : Логос, 2002. 66 с.
2. Гессен Й. СENSE життя [Текст] / Йоганнес Гессен ; [пер. з нім. М. Маурітсона]. К. : Пульсари, 2009. 134 с.
3. Делез Ж. Ніцше і філософія [Текст] / Жіль Делез ; [наук. ред. укр. вид. О. Фешовець ; [пер. з фр. О. Маліновської]. – Л. : Астролябія, 2010. 348 с.
4. Гундорова Т. Модернізм в ситуації «кінця постмодернізму» або дискусія навколо інших модернізмів (слов'янська перспектива) [Текст] / Тамара Гундорова // Науковий збірник Українського Вільного Університету. Мюнхен, 2014. Т. 19. С. 164-180
5. Камю А. Вибрані твори: у 3-х т. Т. 3. [Текст] / Альберт Камю. Х. : Фоліо, 1996. – 629 с.
6. Ніцше Ф. Так казав Заратустра ; Жадання влади [Текст] / Фрідріх Ніцше ; [пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука]. К. : Основи, Дніпро, 1993. 415 с.
7. Ницше Ф. Сочинения: Литературные памятники: в 2-х т. – Т. 1 [Текст] / Фридрих Ницше ; [сост., ред., изд. вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. Г. А. Рачинского]. М. : Мысль, 1990. 829 с.
8. Ницше Ф. Сочинения: Литературные памятники : в 2-х. Т. 2 [Текст] / Фридрих Ницше ; [пер. с нем К. А. Свасьяна ; сост. ред. и авт. ; примеч. К. А. Свасьяна]. М. : Мысль, 1990. 829 с.
9. Саїд Е. Культура і імперіалізм [Текст] / Едвард Саїд ; [пер. з англ.]. – К.: Критика, 2007. 608 с.
10. Сьоран (Еміль Чоран). Допінг духу: есеї [Текст] / Еміль Сьоран (Чоран). К.: Грані-Т, 2011, 184 с. («Deprofundis»).
11. Хайдеггер М. Бытие и время [Текст] / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Биbihина]. Х. : Фолио, 2003. 520 с.

СІМ ОНТОЛОГІЧНИХ ПРИЧИН НАШОЇ ЛЮБОВІ ДО МУЗИКИ, АБО ПРО СВОБОДУ ТА СУБ'ЄКТИВНІСТЬ, ЯКИМИ «КИПИТЬ» ЛЮДСЬКЕ БУТТЯ

1. Ми любимо музику тому, що наш спосіб існування у череватому вірогідності, новизною та невизначеністю світі забезпечується нашою фундаментальною здатністю відповідати «доцільною» новизною на «недоречну» новизну. Тобто, виходячи з того, у якому світі ми еволюціонували і еволюціонуємо, ми просто маємо любити те, що ми самі створюємо або вибираємо «із-самих-себе-для-самих-себе-але-не-тільки-для-себе».

2. Ми любимо музику тому, що ми все створюємо або вибираємо саме із середини нас самих, з глибин нашого власного організму, стверджуючи «це і є ми самі». Тож Я відчуваю щось таке всеосяжне, що охоплює всього мене, яке стає, плоть від плоті, мною самим, що створюється в мені і створює моє власне «буття із середини» мене. Тож музика є проявом нашої фундаментальної здатності «кипіти» нашою власною свободою та нашою власною суб'єктивністю із середини себе. Тобто із середини «крихітного» просторово-часового континуума безмежного всесвіту, континуума, обмеженого моєю власною шкірою. «Кипіти» із середини нашого власного «косного» фізичного тіла, тим не менш здатного накопичувати за посередництвом своєї власної суб'єктивності свій власний досвід. «Кипіти» та виплескувати із власних глибин самого себе цей майбутній всесвіт (Соловйов О., 2007; Soloviov O., 2015).

3. Ми любимо музику ще й тому, що наш мозок сформований еволюцією таким чином, що його лімбічна область реалізує нашу спроможність оцінювати будь-що зовнішнє із середини нас, тобто оцінювати суб'єктивно, оцінювати як те, що є для нас «приємне чи неприємне, добре чи недобре, задовільне чи незадовільне, good or bad, pleasure or displeasure, «хорошо или плохо, «негативно или позитивно». До того ж, майже усі коркові поля нашого мозку (у тому числі і слухові) структуровані як континууми фізично незалежних один від одного нейронних функціональних колонок-модулів (Mayntcasle V., 1978). Ці коркові поля і є тими континуумами, на яких наша суб'єктивність вибирає та комбінує бажане, тобто формує психічні, образні моделі бажаного майбутнього. Такі колонки-модулі відповідають за реалізацію в психіці елементарних психічних одиниць – qualia, що відображають в ній елементарні та найбільш узагальнені відображення світу (наприклад, елементарні звуки). І саме на цьому континуумі нейронних можливостей (КНМ) наша суб'єктивність як фундатор наших бажань, як оператор переробки інформації в нейронних мережах нашого мозку, як «свідок нашого буття із середини нас», як, в кінці кінців, те, з чого складається наше «людське Я», через посередництво qualia ідентифікує, вибирає і комбінує саме ту інформацію, фіксовану в «своєму» мозку, яка їй подобається. Вибирає і комбінує аби втілити цю інтегровану інформацію у людські рухи

(у тому числі і за участю пальців, що системно тиснуть на клавіші фортепіано). Тож, ми любимо створювати світ та насолоджуватись створеним «з середини себе».

4. Ми любимо музику і тому, що наш мозок дозволяє нам вибирати бажане нами з розмаїття усього еволюційно-історичного спектру накопичених людиною звукових скарбів. Вибирати саме те, що дозволяє нам отримувати найбільшу власну насолоду. Навіть дозволяє нам вибирати з більш широкого, аніж культурно накопичений, спектру усіх звуків всесвіту, будь-які звуки, що можуть доставити нам не тільки естетичну насолоду, але й навіть фундувати собою «в середині мене» породження нових буттєвих смислів.

5. Ми закохуємося у музику тому, що наш мозок дозволяє нам, - і митцям, і слухачам, - з звуків, що нам подобаються, комбінувати звуки, що нам подобаються ще більше і більше. Так ми досягаємо колективного задоволення, в якому, - звісно ж, - не зникають усі протиріччя людського буття, але виникає чергова «слабка» здогадка про можливість любити одне і теж саме за своєю власною волею, «з середини себе».

6. Онтологічно найпервішою умовою нашої закоханості в музику є, можливо, те, що ми живемо в світі, в якому є колективні вібрації маленьких часточок матерії, які у нашому мозку перевтілюються у звуки, деякі з яких є «чомусь» приємними для нас. Тут я маю гіпотезу про те, що це «чомусь» можна пояснити тим, що певні звуки та їх комбінації можуть бути більш біологічно чи соціально доцільними (а тому і психологічно приємними), аніж інші звуки та їх комбінації. Проще кажучи, вони не заважають, а може, навіть, допомагають нам справлятися з нашими життєвими проблемами. Допомагають нам ставати готовими «до більших доз істини». При цьому допомагають не конкуруючи з психоаналізом (у самому широкому сенсі цього слова) за право перебудовувати структуру своєї свідомості на користь більш складного, більш витонченого людського буття.

7. Музика подобається нам ще й тому, що кожний звук в ній може бути інтегралом нашого власного життєвого досвіду, інтегралом наших бажань та потягів. Інтегралом, який інтегрується в нас завдяки здатності нашої психіки інтегрувати досвід живої істоти, спресовувати його у «психічні універсалиї» як універсальні «інструменти буття» на кшталт «мужності», «гідності», «любові». Мужності як «сили з середини себе», що дозволяє тобі бути гідним при будь-яких обставинах. Любові як деякого «соціального цементу», що, на противагу соціальному страху, наводить мости між людьми «із середини себе», а не ззовні людини.

Ніцше любив музику, але я не люблю Ніцше. Не люблю за його нехтування «слабкими та потворними» (Ніцше Ф, 1989), за його нездатність виявляти та тлумачити смисли еволюції та історії, що фундуються на виявлених пізніше даних еволюційної нейробіології. Та, все ж таки, я люблю Фрідріха Ніцше за його пристрасність до людської спроможності ставити і досягати власні, «із середини себе», «з глибин власної біології та соціології» цілі. Тож, я кажу: я люблю музику ще й за те, що вона в мені «детермінує мене ж» вибирати на континуумі усього досвіду, фіксованого в моєму власному мозку, буття, в якому вже немає ворогів, немає «слабких» та «потворних», немає «інших». Бо будь-яка людина має «жити із середини самої себе». І вже це має гарантувати будь-якій людині відповідні непередбачуваність, людяність та «пошук самої себе із середини самої себе».

Література

1. Ницше Н. Антихристианин / Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж.П., //Сумерки богов. М., 1989. – С.17-93.
2. Соловьев О. Человеческое Я и его неистина. / Соловьев О. – Луганск: Восточно-украинский нац. универ. им. В. Даля, 2007. – 416с.
3. Mountcastle V. (1978). An Organizing Principle for Cerebral Function: The Unit Model and the Distributed System. In: The Mindful Brain. Cambridge, MA: MIT Press.
4. Soloviov O.V., «Neuronal Networks Responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) Memory: Probable Fundamental Differences», Neurophysiology, Oct., Volume 47, Issue 5, 419–431 (2015) doi:10.1007/s11062-016-9550-5

ХАЛЕЦЬКИЙ Олексій

*кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії і педагогіки
Львівського національного університету ветеринарної медицини та біотехно-
логій імені С.З. Гжицького*

«ПРИСЛУХАЮЧИСЬ ДО ДУХУ МУЗИКИ»⁴⁷: СТИХІЯ І КУЛЬТУРА

Світорозвій історично-духовний як його подіє-ідеє-розвій знаходить трагічне здійснення у ідеї світової гармонії, т.б. певної відповідності між розвитком (спрямованими змінами), часом (числом), світлом (і кольором як «стражданням світла», за О.Скрябіним) і звуком (музикою), яка одвічно спокушає і морочить філософські уми у своїх мандрах крізь віки.

В античному світі через т.зв. «грецьке чудо» (Е.Ренан, С.Аверінцев) відбувається перехід до приватної власності, утворення приватновласницьких полісів, де влада переходить від родової знаті до майнової як землевласницької, так і торгово-ремісничої, а вимагали упорядкування розбурханого суспільства через введення обмежуючого вже писаного закону і свою диктатуру, т.зв. тиранію. Піфагорейство [2], яке повставало як десять (впорядкованих Спевсіппом) протилежностей (межне-безмежне, нечіт-чіт, одно-множинне, право-ліво, чоловіче-жіноче, нерухоме-рухоме, пряме-криве, світло-тьма, добро-зло, квадрат-трикутник), ідеї безсмертя душі, метампсихозу і катарсису, знаходить упорядковуюче начало у музиці (зусиллями сучасників піфагорейців Ларса із Герміона і Гіппаса, а також Аристоксена, Евкліда, Клеоніда, Нікомаха із Гераси, Птолемея, Арістіда Квінтіліана, Гауденція та ін.), яка, утворюючи октаву (2х1), квінту (3х2), кварту (4х3), загалом тетраорду, досягає гармонії, де у Піфагора (гр. Піфією приречений) вогняна (згадаймо Санта-яну) Гестія або Гессія (οὐσσία - сутність) – «центр сил і природи» або «всезагальний зв'язок і міра» (подібний до Душі Світу Шеллінга або В.Соловйова та ін.) – мусить приборкати сваволі світлil і людей. Піфагориство описує «видихнутий Гестією» (згадаймо інфляційно-сценарну модель Всесвіту як просторово-часової піни) космос, таким, яким він мусів би бути виправлений. Музично-упорядковуюче начало відкривається, а насправді поширюється на Всесвіт і суспільство через диктатуру піфагорійських землевласницько-аристократичних «гетерій» і достатньо жорстоку і криваву, «через тернії до зірок» історію боротьби з торгово-ремісничою демократією, усвідомлену як космічно-суспільна гармонія і розвивається надалі піфагорействующим платонізмом як своєрідна «числова атомістика» (Д.Бернет-В.Кранц). А придумана «богоподібним Піфагором» «космічна музика сфер» (три сфери з відповідними інтервалами) отримує потужний розвиток у залізній ході спартанських гоплітів або римських легіонерів («трюхсферна» фаланга із важкоозброєних пезетерів, гіпаспістів і легкоозброєних пеластів з відповідними їм збройно-тактичними способами ведення бою та ін.) тощо. «Гармонія сфер» постає всюди де світорозвій розумівся як його упорядкування.

У Далекосхідній середньовічній цивілізації ідея музично-числової гармонії [1], у повній відповідності з бюрократично-упорядковуючим розвитком імп. Сун

⁴⁷ Китайський філософ X ст. Дуань Янь-цзе

(відчайдушні спроби реформ 1040 р. і більш рішуча Ван Ань-ші 1069-1085 р., сплеск найвитонченішого живопису і поезії шань-шуй Оуян Сю, Су Ші і Мі Фея та ін., спроба єдинобожної реформи Шен Цяо 1112-1119 р., завершених грандіозним крахом імп. Сун 1127-1275 р.) і отримує неоконфуціанське (Чжоу Дун-і, Чжан Цзай, бр. Чен Хао та І, Чжу Сі) обґрунтування і докладну нумерологічну розробку у «відлюдника із Байюаня» Шао Юна (1011-1077), де «одно (Велика межа Тай Цзі первісного т.зв. «переднебесного» хаосу тотожна Дао) породжує двійку образів (які є шен – дух), двійка образів породжує числа (5 стихій у сін), числа породжують символи, символи породжують знаряддя, які є «тьма речей». Надалі під впливом буддистської історіософії постає система космічних циклів. У першу епоху цикла народжується Небо, у другу – Земля, у третю – людина, шоста – вершина світобудовної гармонії, забезпеченої 12-тонним пентатонічним (у повній відповідності до п'яти стихій у сін і п'ятизнаменного війська полководця-реформатора Юе Фея 1140 р.) звукорядом музичної системи люй, як найвищого вираження (Цзі Кан) Великої Межі.

У середньовічно-кастовій Індії світотворення все більше (рух бхакті, веданта Шанкари та ін.) розуміється не стільки як світо упорядкування (шривайшнава, Рамануджа та ін.) скільки як його духовне перетворення, найраніше у найбільш розвинутому ранньосередньовічному буддизмі ваджраяни у вченні калачакри [5] та ідеї Шамбхали (санскр. Самбхала, тіб. Шамбхала, нинішнє профанне Шамбала). Всупереч загальноприйнятому у науковій думці, у калачакрі не два (макрокосм і мікрокосм людини фізіологічно-психічний), а три кола (третє йогічне коло духовного перетворення світу через психофізичні вправи і, саме головне, Шамбалинську війну світла, де кожен йогін – це сакйонг – воїн), яка нарешті кличе «на бій кривавий, святий і правий». Десь від 2000-х р. серед інших поширених у світі ідей т.зв. глобального буддизму (А.Уатт, А.Гінзбург, Д.Керуак, рух хіппі, Сокка гаккай і Аум сінкеке, Сангхарашіта у Британії, карма каг'ют Оле Нідала у Данії, рінг-па Сог'ял Рінпоче у Непалі, Фалань-гун 1992 у Китаї та ін.) ідея Шамбхали і Шамбалинської війни світла починає «набирати усе більших обертів» (масовій, до 200 тис. осіб одночасно, посвячених у Шамбалинське воїнство Далай Ламою XIV, організація шамбалинських центрів у Львові, Києві і Одесі 2018 р. і видання кн. «Принцип Шамбали» Сакйонг Мінпан Рінпоче укр. мовою у Львів. вид. Terra incognita та ін.

Від XVII ст. у добу новочас'я відбувається динамізація суспільного розвитку і його дієусвідомлень, а лагідна «антична гармонія небесних сфер» перетворюється у загрозливий «рев і грім світового оркестру» (Р.Вагнер. Мистецтво і революція, 1848 р.), який постає образом світорозвою здійснюваного у смороді фабрично-заводського грюндерства, крутежі революцій (Американської 1775-1783 р., Великої Французької 1789-1793 р., весни народів 1848 р. Паризької Комуни 1871 р. та ін.), гуркоті наполеонівської артилерії Аустерліца або пруської під Седаном. У науковістському напрямку ця нортуюча у вагнерівському музичному громоглассі воля, міць, можуть отримує цілком раціоналізоване і дуже далекоглядне визначення як енергія (Р.Майер, В.Вундт, Г.Спенсер і цілий енергетизм у В.Оствальда, В.Бехтерева, К.Корнілова, В.Гейзенберга, Д.Беннета та ін.). Подальший розвиток і найпотужніше обґрунтування «рев і грім світового оркестру»

отримує у філософії життя у В.Дільтея, А.Бергсона і особливо у Г.Зіммеля («Світгляд», 1918 р.), де воля, проходячи ступені природно-космічних стихій життя, соціальних сил понад-життя і духовних сил понад-понад-життя зносить вщент усі закріплені форми культури [3].

«Рев і грім світового оркестру» виплескується у кривавому розгулі I світової війни і революцій («зоряний хор» О.Блока), трагічному воланні «із двох кутів» («Записки із двох кутів» 1920 р. Вяч. Іванова і М.Гершензона, або «Невчасні думки» 1918 р. М.Горького та ін.) прибічників стихії (О.Блок, В.Іванов, Г.Чулков і увесь т.зв. містичний анархізм, скіфство Р.Іванова-Розумника, А.Белого, В.Брюсова, С.Єсеніна, М.Спіридонової, К.Петрова-Водкін та ін., в українстві – «молодомузівці» і «хатяни»: Євшан в УГА, Г.Чупринка на чолі повстанського загону, Г.Нарбут, М.Вороний і уся українська отаманія, звитяги УСС і ОУН-УПА, Д.Донцов, унсовці і нинішні активісти і добробати; Г. Д'Аннуціо, А.Франс, Б.Муссоліні, Езра Паунд, Д.Джентіле, Г.Маркузе, М.Фуко та ін.) і пригнічуючої ультури (Ш.Маррасс, Т.Еліот і усі «критеріонці», Д.Мережковський, З.Гіппіус, Д.Філософов, І.Бунін, С.Рахманінов; Є.Чикаленко, В.Липинський або М.Тишкевич – в українстві тощо), у відчайдушних спробах загнати діонісійські руйнівні сили у строгі аполонівські форми (С.Георге, Ф.Гундольф, Е.Рільке; в українстві – ліберальні «новорадівці» С.Єфремов і, на ту пору, П.Тичина – у зб. «Сонячні кларнети» 1918 р., «Замість сонетів і октав» 1920 р. і «В космічному оркестрі» 1921 р. та ін.; Р.Грейвз, Х.Ортега та ін.) [4]; у нестерпних вікторіанських спробах еволюціонізувати шпанглерівську круговерть цивілізацій А.Тойнбі та ін., «ім'я їм легіон». Від сер. XX ст. антиномії знаходять синтезування у ідеї антропоноосферизації (М.Вернадський, Е.Леруа, П.Тейяр і теїстичний еволюціонізм) як просвітлення хаоса і дієусвідомлення світу як його розбудови. Так із подіє-ідеєрозвою історично-духовного постає перетворений світ як віра в нього.

Література

1. Духовная культура Китая: энциклопедия; Инст. Дальнего Востока. М. Вост.лит., 2000. 869 с.
2. Жмудь Л.Я. Пифагор и ранние пифагорейцы. М.: РФСОН, 2012. 445 с.
3. Ионин Л.Г. Георг Зиммель-социолог. М.: Наука. 1981. 127 с.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі/Соломія Павличко. К.: Либідь, 1999. 447 с.
5. Философия буддизма: энциклопедия; Инст. философии РАН. М.: Вост. лит., 2011. 1045 с.

ЧЕРКЕС Надія

*кандидат філологічних наук, доцент, кафедра українознавства
Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького*

ЧИСТОТА ЗВУЧАННЯ УКРАЇНСЬКОГО СЛОВА (або кілька штрихів про справжність).

У гучності тиші,
В ласкавості гроз -
Глибинна прозорість оркестрів.
По клавішах віршів
Накрапує дощ
В серйозність словесних концертів
“На клавішах думки”.

Сучасна українська літературна мова — це мова бездоганно довершена і впорядкована. Вона віками шліфувалася на землі предків, передаючи із покоління в покоління усе найкраще, найкоштовніші свої перлини, дедалі повніше відображаючи душу народу, водночас формуючи та збагаючи і її саму. Мовне лексичне, граматичне та стилістичне розмаїття засвідчує незаперечне багатство невичерпних глибин історичного досвіду та непростой долі України. У першу чергу це стосується лексики як найяскравішого виразника самобутності будь-якої мови. Звичайно, багатство (й різноманітність) мовлення має свої неповторні особливості залежно від того, чи воно є:

- 1) мовленням загальнонародним чи окремих верств населення;
- 2) мовленням усього народу чи однієї особи;
- 3) мовленням розмовно-побутовим чи художнього твору;
- 4) просторічним чи репрезентує певний стиль мови;
- 5) мовленням дитини юної чи дорослої людини.

Слово і його лексичне значення здатне не тільки зберігати репрезентанти певних реалій, але й створює образно-сміслові ланцюги, цілі семантичні поля у межах національно усвідомлених горизонтів. Саме через слово людська істота прилучається до загальнолюдських цінностей, але цей дотик завжди є національнобезсмертним дотиком до душі своєрідним і неповторним, “безсмертним дотиком до душі” (Ліна Костенко). Свідоме оволодіння мовою батьків підносить звичайну, пересічну людину до рівня громадянина через істинність понять материнського тепла, батьківської хати, рідного краю і, нарешті, - вітчизни. І рідна мова тут є головним джерелом патріотизму, а слово рідне — інтимно-чистим рецептором духовно-емоційної гармонії. Ці два фактори є двома виявами об’єднавчої сутності мови.

“Спитай себе, дитино, хто ти є,
І в серці обізнеться рідна мова;
І в голосі ясним ім’я твоє

Просяє, наче зірка світанкова, - зауважує Дмитро Павличко, вимальовуючи

зримий зв'язок внутрішнього світу людини з мовою свого народу. Адже творячи власні культурні цінності, весь народ, та кожен окремий мовець виявляють свою неповторність саме у мові, у словесній творчості. Індивідуальне творення національних цінностей, як і весь словесний фольклор, є потужним знаряддям духовно-мистецького зростання народу. Важливе значення тут має українське словесно-поетичне мовлення, де особливе місце займають музично-поетичні зразки культурної спадщини України. Незважаючи на усність їх передавання, непостійність, анонімність, імпровізаційність та варіативність, вони зберігають свою первозданну чистоту і самобутність. Склалися вони під впливом різних факторів: з одного боку — цілком звичайних, а з іншого — зовсім не схожих між собою, наприклад, - (діалектних чи етнографічних, територіальних або психологічних); формуючи різностильові напрямки як за внутрішньою мелодикою, так і за зовнішніми формами звукоутворення, проте незмінною завжди є щирість мовленнєвих модуляцій.

Манера komponування тексту легка і зрозуміла у кожному з традиційних українських фольклорно-словесних зразків. При музичному супроводі емоційно-сміслові наповнення слова (мікротексту) підсилюється вокально-тембровою традицією різних регіонів України: словесні барви Надніпрянщини, скажімо, відрізняються від мовленнєвої манери Галичини. По-іншому звучать пісні, співанки, примовляння, чи приспівки; різне емоційне наповнення мають голосіння, плачки чи прислів'я, приказки та приповідки; різняться манерою оповіді казки, легенди, перекази, оповідки, оповідання чи загадки; неоднаково звучать речитативні думи, давні билини княжих часів, багатоплетні строфічні, драматично-емоційні балади, казання чи серйозні карпатські співанки-хроніки, веселі приспівки, частівки чи коломийкові вірші, - проте усіх їх об'єднує щирий, народно-непідкупний ліризм висловлювання, незмінна власнеукраїнська, ніде не повторювана традиція словесного зображення народних настроїв та переживань і багата різноколірна образна палітра.

Як бачимо, українське народно-поетичне слово, пройшовши через тисячоліття свого існування, зуміло стійко пронести власне традиційне звучання, просякнуте ніжним ліризмом й щирістю, зберегти правдивість мелосу, справжність ритмічної будови і чистоту національного голосу.

НІЦШЕАНСТВО ТА УКРАЇНСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ

Переддень Першої Світової війни посилив кризові процеси у всіх сферах життя тогочасної Європи. Затяжні економічні депресії поєднувалися з локальними війнами в Африці, Латинській Америці, Далекому Сході. За короткий проміжок часу провідні держави почали втрачати контроль і над внутрішніми процесами. Пропозиції та поради відомих науковців не спрацьовували, як і офіційні рішення, ухвалені урядами. Щойно сформовані виробничі технології на основі енергії водяної пари, електричного струму та двигунів внутрішнього згорання, пропонували великий асортимент товарів та послуг, який не зумів задовільнити ще більш стрімкі потреби. У сфері фундаментальних наук теж нарастають протиріччя між новими квантово-механічними та релятивістськими уявленнями. Сфера мистецтва та літератури дивує появою нових форм малярства та романо-поетичної творчості.

Пересічна людина стає розгубленою та тривожною перед видовищем зіткнення двох світів – класичного, зрозумілого, стабілізуючого, і некласичного – авангардно-пошукового, який погрожує зруйнувати попередній. Досягнути стану бажаного спокою та повернути втрачену рівновагу може допомогти щось екстравагантне, досі не чуване, для якого немає святинь, заборон та обмежень у напрямках розвитку та росту.

У класичній картині світу наука та мистецтво розвивалися, строго оминаючи фундаментальні заборони, та дотримуючись переліку сталих константних величин, які складали основу алгоритмів та програм. У багатьох складалось враження, що нова фізика, нове мистецтво, нові підходи в економічній та політичній діяльності підривають найусталеніші аксіоми та постулати – матерія щезає, закони збереження енергії не дотримуються, зображувальні та відтворювальні засоби в літературі та мистецтві не відображають дійсності.

Ідея переоцінки цінностей проникає у сферу етнонаціотворення пригноблених, держав позбавлених народів. Піддається сумніву ефективність багатьох національних лідерів, поетів, письменників. Ті, кому вчора поклонялися, стають об'єктами критики, претензій.

Методологію такої поведінки, як в теорії, так і на практиці, пояснює концепція Фрідріха Ніцше. Нігілізм, заперечення авторитетів, переоцінка цінностей, відхід від довготривалих раціональних програм до короткотривалих, емоційних, мав би прискорити історичний процес. Навіть ті, хто публічно відмежовується від філософа-радикала, в структурі власної творчості використовують його уподобання, настрої, відверті заклики. Це робить Леся Українка.

Популярність Ніцше наростає в жіночому середовищі. У дамських салонах між грою на фортепіано та співами проходять читання текстів Фрідріха Ніцше з подальшим обговоренням. Його ідеї допомагають формувати програми еман-

сипації та фемінізму. Ольга Кобилянська відкрито посилається на філософа, а подекуди, перефразовує його ідеї та думки. Концепт надлюдини набуває форми наджинки, якій дана воля та сила навести лад у розхристаній та приниженій соціальній дійсності, де домінують чоловіки.

Традиційні підходи в мистецтві та політиці визнаються недієздатними та формується заклик «пересотворення нової традиції». Естетичні категорії набувають зверхньої самостійності, проголошується естетослужіння. Мистецтво зводиться до літургії краси. Цієї позиції дотримуються неокласики. Львівська «Молода муза» посилює ірраціональні мотиви в своїй творчості. Духовний стан проукраїнського середовища проголошується трагедією суб'єктивної несуб'єктності – здатності заперечити та зруйнувати, не доповнюючи талантом будувати та відновлювати.

Початок ХХ століття характерний вільними висловленнями щодо визнаних авторитетів. Зокрема, Микола Хвильовий стверджує, що Шевченко кастрував українську інтелігенцію, бо надто довго домінує своїми естетичними формами в українській творчості. Пантелеймон Куліш, Михайло Драгоманов, Михайль Семенко закликають позбутися «Кобзаря». За їх переконаннями, поклоніння Шевченку формує плиткість та лінивість штатних промовців та почитателів генія.

Попри різницю різних митецьких груп у творчих методах та творчих уподобаннях, вони єдині у твердженні – «де є культ, там немає мистецтва» (Михайль Семенко). Представники «Молодої музи» та «Української хати» поширюють ідею Ніцше щодо посилення ролі артистизму в мистецтві та сучасному житті – «людина мусить померти, щоб народився артист». Власне, в артистизмі закладаються нові якості майбутньої надлюдини, яка нехтуватиме вульгарним сьогоденням та налаштовуватиме себе та всіх на творення нової естетичної реальності. Естетизація всіх сфер життя та всіх видів творчості – це шлях до порятунку звироднілого людства. Микола Євшан підхоплює сказане Ніцше про роль та місію поета в суспільних реаліях. Поетична творчість – це не лише римування, а й будівництво доріг, це творення нових економічних реалій.

Філософія життя Ніцше стає моделлю можливого синтезу нової модерністської теорії творчості. Під впливом Ніцше в українську культуру приходить ідея високої та низької духовності. Модерністи та народники, олімпійці та просвітяни пробують визначити енергетику культурного розвитку як боротьбу високоестетичного та вульгарнопримітивного. Оригінально трактував Ніцше Володимир Винниченко. Ідея надлюдини та заклик переоцінки всіх цінностей викристалізовується в настанову «чесності з собою». У своїх романах Винниченко розгортає скандальні сюжети можливого виходу головних героїв за власні смислові обмеження шляхом тотального заперечення та радикального нігілізму. Утверджуючи та прославляючи людину, яка живе за принципом «хочу», протиставляє її тим, хто живе за принципом «мушу», висміюючи останніх. «За спиною добра і зла» повинна опинитися особистість, яка прагне стати надлюдиною. У цьому сутність ніцшеанської програми волі до влади.

Час розставив свої акценти, історія дала гідні оцінки. Воля до влади як стверджуюча формула, обернулася новою пасткою. Ті, хто досягнули влади, стали від неї такими ж залежними, як і ті, хто перебуває у стані вічно підлеглих. Окрім того, існує ще одна небезпека – стати залежним від власної величі, досконалості

та креативності. Якщо вони виходять за межі морального поля, контрольованого сумлінням, то здатні переродити свого ж носія у спрощену вульгаризовану ззовні детерміновану істоту.

Фрідріх Ніцше належить до тої категорії мислителів, які можуть бути як безпосередніми учасниками духовних колізій, так і арбітрами, що виносять рішення, спостерігаючи зі сторони. Такі радники та медіатори не втрачають актуальності в будь-яку епоху. Тому Ніцше впевнено можна назвати філософом, думки якого не втрачають значимості з плином часу.

ШМАГАЛО Ростислав

*доктор мистецтвознавства, професор
декан ф-ту історії та теорії мистецтва ЛНАМ*

НОВА МІФОТВОРЧІСТЬ І МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ В ЕПОХУ МОДЕРНУ

Культурна самосвідомість українців на зламі XIX – початку XX ст. безумовно формувалася під впливом таких титанів західноєвропейської філософії та музичного мистецтва як Ф. Ніцше та Р. Вагнер. Історичний континуум виявляє актуальність та постійну потребу в рецепції філософських та теоретично-мистецьких ідей означених умів. Зокрема, маємо на увазі теоретичні напрямки дискурсів «я і мистецтво», «нація та міфотворчість», «ідеологія та мистецтво» у проявах образотворчого, декоративного та музичного мистецтва на шляху до ідеалу.

Українських митців епохи модерну об'єднує стремління до духовного пошуку, нового в мистецтві на основі давніх архетипів і першообразів. Ця об'єднавча змістова функція нового стилетворення, помножена на символізм і нову міфотворчість, породила візію національної духовної традиції з глибокими ціннісними орієнтирами.

Сакральнo-ідеалістичне спрямування творчості широкої плеяди українських митців модерну стало одноголосним підтвердженням філософської сентенції Ф.Ніцше про те, що не навколо нового шуму, а навколо нових цінностей рухається Світ, нечутно рухається він... Устремління до нових цінностей на основі національних первнів породило, у свою чергу, рух за збереження та розвиток традиційного народного мистецтва, фольклору, а відтак, тотального для всієї Європи явища художньо-промислової освіти, що сформувалася на основі кристалізації естетичних принципів модерну.

Митці-учасники організаційно-творчих процесів доби модерну в найактивніший спосіб проявили художньо-естетичні позиції не лише у практичній образотворчості, але і в філософському трактуванні та переосмисленні творчих ідей на теоретичному рівні. Це, у свою чергу, сприяло створенню фундаментальної бази розвитку національної мистецької школи.

ЯКУБОВСЬКА Марія
кандидат філологічних наук, доцент кафедри ІБКС
Української академії друкарства (Львів)

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ПОДОЛАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ КРИЗИ СУЧАСНОСТІ

Дослідження пов'язане із пошуком інноваційних педагогічних засобів системного формування світогляду сучасної молоді. Використання художнього тексту сучасності, схованки людського духу, є основою формування парадигми функціонування гуманітарної безпеки суспільства, важливим чинником якої є культурологічна складова, що формується як філософсько-психологічний код слова. Якісний художній текст є основою для формування психологічної безпеки суспільства.

Методологія дослідження полягає в застосуванні компаративного, історикологічного, синергетичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє проаналізувати системне творення культурологічної моделі художнього тексту як цілісну функціональну єдність сутності слова та світу у багатовимірності синергетичних компонентів. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень про синергетичну взаємодію між формуванням світогляду людини та гармонійним розвитком соціального буття, що є складовою гуманітарної безпеки суспільства, закладаючи простір духовної свободи особистості. Компаративний аналіз розвитку літератури як мистецтва слова надає можливість глибше усвідомити культурологічну складову сучасного буття як основу системної реалізації та самореалізації людської індивідуальності.

Сучасне буття потребує якісно оновлення системи підготовки фахівців. Власне у культурологічній парадигмі знаходимо джерела формування інтелектуальної еліти суспільства. Так як культура, зокрема література як королева мистецьких візій, сприяють формуванню психофізіологічних особливостей особистості: гармонійну розвинену взаємодію правої та лівої півкуль головного мозку. Американський нейрохірург, який досліджував багато років функціонування мозку Леонардо да Вінчі, Шлейн у монографії «Мозок Леонардо. Осягаючи геній да Вінчі» ґрунтовно довів, що джерела геніальності Леонардо да Вінчі, який досягнув великих результатів не лише у мистецтві, а і у науці та техніці, розшифровується активною взаємодією лівої та правої півкуль головного мозку.

Зрозуміло, що вихованець сучасної освіти повинен вирішувати надскладні завдання сучасності, тому активізація творчої півкулі головного мозку не лише сприятиме формуванню ціннісної мотивації у професійній діяльності, а і стане сходинкою до творення нової епохи у системі інноваційних пошуків у технічних сферах діяльності. Як відомо, права півкуля «відповідає» за образне мислення, а ліва – формує логіко-понятійне осягнення дійсності.

Власне такою взаємодією образного та понятійного, художнього та технологічного треба пояснити особливу талановитість, а, точніше, геніальність Івана Яковича Франка. А те, що геніальна поетеса Леся Українка ще з підліткового віку виявляла інтерес до філософії, навіть у віці 19 років написала підручник

для молодших сестер з історії східних народів, у якому значну частину викладу складали філософські погляди того часового періоду, засвідчує надзвичайну розвинутість логічної складової її мислення.

Зрозуміло, що навіть найталановитіші вроджені здібності можуть активно трансформуватися в талант, який дає вагомі творчі результати тільки за умови постійної праці над його вдосконаленням та шліфуванням. Для гуманітарія здатність до афористичного висловлювання, коли мислеформа, яка передає сутнісне, набуває довершеного мовно-образного оформлення лежить у площині досягнення точних наук. А для вихованця технічної сфери гуманітарні знання стають неоціненним набутком нових відкриттів і тієї внутрішньої гармонії, без якої будь-яка праця втрачає смисл. Ми живемо в епоху, коли діяльність людини стає визначальною для життєдіяльності цілої людської цивілізації.

Кінцеву мету у системі даної моделі пізнання – досягнення якісного результату. Для цього беруться до уваги відповідні персональні особливості вихованця, розвиток його мисленнєвої діяльності, пам'яті, створюються потрібні відповідні умови для реалізації даної моделі. У час активних суспільних змін, якісного оновлення життя відбувається зміщення орієнтації навчального процесу зі «знаннєвої» до парадигми «розвивальної», яка перебуває у постійному саморозвитку.

Знання, які не здатні шукати механізмів для якісного перетворення навколишнього буття, залишаються просто знаннями, які не впливають на вдосконалення існування людини у світі, тобто не маючи відповідного застосування, вони законсервовуються у своєму архетипі і носять чисто емпіричний характер, котрий не може протистояти викликам сучасної епохи.

Інноваційна педагогічна парадигма сучасності покликана творити парадигму знань, які розвиваються і розвивають світ, вдосконалюючи його. Для творення такої інноваційної педагогічної системи важливим є вироблення інноваційного педагогічного інструментарію для дослідження науково-педагогічних явищ. Інноваційна методика наукових досліджень у педагогічній школі акад. О.Сухомлинської досліджує і розвиває наступні методи: біографічний – «як нелінійний, багатомірний процес якісних змін через творчі біографії педагогів», феноменологічний – «який розкриває значення суб'єктивного досвіду як основного вимірника сутності людської особистості», герменевтичний – мистецтво розуміння, пояснення, коментування текстів, «пояснення життєвості й науковості біографії й творчості як одного цілого», парадигмальний – «який дозволяє розглянути логіку розвитку ідей певного педагога з позиції самої науки», синергетичний – «дає змогу пояснити наукові ідеї не лише педагогічними факетами, а й нелінійними зв'язками між теоріями».

Дана педагогічна система у вивченні літературознавчих явищ є надзвичайно важливою, адже поданий інструментарій дозволяє розширити межі літературознавчих досліджень та показати їхню багатогранну суть, а також створити систему багатовекторної подачі навчального матеріалу, який буде носити не емпіричний характер, а проблемно-евристичний. Завдяки даній методиці система викладання літератури перетворюється у багатогранне дійство, котре стає важливим засобом не лише формування певного архетипу знань, а найголовніше – активізує мислительну діяльність, гармонійно розвиває обидві півкулі головного мозку, і як наслідок – відбувається процес формування технічної інтелігенції якісно вищої формації.

Оскільки нова духовна формація вимагає якісно змінити світогляд людини – від фрагментарності знань до інноваційного усвідомлення живих систем. Редукційне мислення і окремі епізодичні знання, нехай і філігранно вишукані, стають гальмом у світовому цивілізаційному розвитку. Активна взаємодія дослідника із об'єктом дослідження можлива при зміні базової складової самого процесу пізнання. Дієвим механізмом зміни цих орієнтирів є літератури як активна складова духовної культурологічної сфери сучасності.

Література

1. Ващенко Г. Вибрані педагогічні твори. Дрогобич: Відродження, 1997. 214 с.
2. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. К.: Академвидав, 2003. 390 с.
3. Кремень В. Філософія національної ідеї: людина, освіта, соціум. К., 2007. 576 с.
4. Русова С. Мемуари. Щоденник. – К.: Поліграфкнига, 2004. 544 с.
5. Педагогічна майстерність. За редакцією І.А.Зязюна. К.: Вища школа, 2004. 410 с.
6. Сухомлинський В. Сто порад учителям. К., 1988. 302 с.
7. Українська педагогіка у персоналіях. За редакцією О.В.Сухомлинської. У двох книгах. К.: Либідь, 2005. Т.1., 618 с. Т. 2., 549 с.
8. Український педагогічний словник. За редакцією С.Гончаренка. К., 1997. 373 с.

ЯСЬКІВ Олег,
Директор Центру митрополита Шептицького
Українського Католицького Університету,
доктор технічних наук

КІЛЬКА ЕСКІЗІВ ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ РІХАРДА ВАГНЕРА

Ескіз перший. Народження вогню

Біографія Вагнера не розпочинається словами про дитячий геній. Він усвідомив своє покликання достатньо пізно, деś в років дванадцять-тринадцять. Відтак, вінець музичного вундеркінда був для нього вже замалий. Проте кожен крок у музиці юнака був дивовижно продуманий, глибоко пережитий духовно та закріплений трагічними втратами. Першим відійшов Вебер, якого юнак знав особисто, а романтичні опери якого стали відправною основою для подальших творів. Через рік помирає Бетовен, до якого хлопець тільки почав благоговійно наближатися. Відтоді, коли йому виповнилось 14 і він безмежно полюбив Бетовена, Вагнер остаточно прив'язався до музики. Можливо через це свій містичний зв'язок з Бетовеном Вагнер відчував на протязі всього життя. Водночас, немов сумніваючись у виборі музики, Вагнер плекав у собі романтичний дух, який кожен, хто прожив активне дитинство, може зрозуміти. Чого вартує лише перший мандрівний «марафон», який він здійснив разом зі шкільним товаришем з Дрездена до Праги у свої тринадцять.

Проте це була лише половина дороги до музики. Остаточний поштовх до посвяти дала перша п'єса, написана 15-им юнаком, «Лойбальд та Аделаїда», яку йому захотілось покласти на музику. Підпільні і самостійні заняття теорією музики – не забуваймо, що мати була проти занять музикою – поступово прив'язали хлопця до творчості письменника і композитора Гофмана, уособлення з яким і визначило шлях Вагнера. А вже наступного року юнак слухає виконання Вільгельміною Шредер-Деврієнт партії Леонори в опері Бетовена «Фіделіо» і говорить що «жодна інша подія в моєму житті не зрівняється за впливом з нею. Того вечора вона зробила мене тим, чим, як я заприсягнувся, мені судилося стати».

Ескіз другий. Змінити людину

Ця ідея виникла може навіть раніше, ніж бажання стати композитором. Анітрохи не менше, аніж здійснити «революцію в мізках», змінити культурні смаки – хотілося юному Вагнеру. Суспільне входило в нього без купюр і згладжувань. Польське повстання 1830-ого року, його перші звитяжні перемоги і наступне жорстоке придушення російськими військами сприйняв як власні. Тому його участь у наступній революції 1848 року була неминучою.

Цілком співзвучною з революціями, що гриміли напередодні та під час її творення, музика Вагнера була революційною. Але навряд чи безпосередньо революціями надихався композитор. Революція жила у ньому самому, він сам був

революцією. Звичайно, такий Вагнер не міг не бути на барикадах. Але навіть якби їх і не було, то він все одно наважився би на власну революцію – у музиці.

Революційною стала не лише партитура його опер, але й вимоги до їх постановок. Так, для тетралогії «Кільце Нібелунгів» був побудований спеціальний театр у Байройті з новаторськими для свого часу акустичними рішеннями, які зокрема, відділили окремим дашком оркестрову яму від сцени щоб не заглушати співаків, а глядачів змусили сидіти по чотири години на незручних дерев'яних стільцях.

Звичайно, все починалося з невдач. Свою першу оперу «Весілля» після нищівної критики старшою сестрою, якій бракувало у ній «приємних ситуацій», він знищив, проте в душі не відступив від бажання нав'язувати новий смак публіці. І так діяв протягом усього наступного життя – він завжди правий, а не публіка, її потрібно підтягувати до рівня його музики, а не йому йти на угоду «приємним ситуаціям».

Його боротьба не була політичною чи соціальною, як би цього очікувалося від молодика з революційними нахилами. Він боровся на духовному фронті. Мистецтво, на його думку, приймає роль останнього Месії, покликаного врятувати людство. Тому як можна осуджувати або не розуміти того, хто підноситься над обивательськими смаками загалом? Тому як можна критикувати його музику, що освячена такою високою місією? Без сумніву, такими запитаннями освітлював собі шлях молодий Вагнер.

Він справді у це вірив. Він справді був нетерпимий до критики і неуважний до інтересів інших людей. Але водночас цілком щиро не сприймав поверхневості смаків аристократичних кіл і не йшов заради них на компроміси у власній творчості. Він справді страждав через це, бідував, потрапляв у кредиторські ями, відхиляв дружбу з «потрібними» музикантами чим ускладнював собі кар'єру. Зневажав інститут «зірок», який щойно починав з'являтися у першій половині XIX століття.

Ескіз третій. Міф проти Правди

Вагнер став найбільшим романтиком серед романтиків. Таким собі еталоном, з усім належним набором чеснот та слабкостей. Відтак, правда не була і не могла бути критерієм його творчості, а моральний кодекс – хребтом приватного життя, тому що був у всіх тонкощах душі романтиком. Великі митці і раніше не відзначалися бездоганними у моральному плані біографіями, а для романтиків бути не таким як інші стало мало не правилом життя. Вагнер не був у цьому першим – його «батьками» були Байрон і Шеллі, Гофман і Шуман, Гельдерлін і Ліст.

Романтизм Вагнера, втім, виріс швидше на міфологічній, ніж на історичній, як для багатьох інших, основі. З дитинства захопившись визвольною боротьбою греків проти Османської імперії, яка протікала водночас і зовсім поряд, на яку пішов щоб загинути перший романтик Джордж Байрон, юнак на все життя закохався як в історичний, так і міфологічний античний світ. Відтак, міф, який згодом розгорнеться і на германську культуру, стане путівною ниткою життя Вагнера.

«Міф несе значно більший драматичний потенціал, ніж історія» - напише він, обґрунтовуючи ідейну основу тетрадрами «Перстні Нібелунга». А у своїх

програмних статтях «Мистецтво та революція» і «Художній твір майбутнього» буде прямо опиратися на грецьку трагедію, в якій в єдине ціле об'єднувалися елементи поезії, драми, музики і танцю. Тому він справедливо вважав свої твори «музичним драмами», а не операми.

Драматичний опортунізм Вагнера проявився практично з перших опер. Він відхиляв запропоновані йому романтичні сюжети на історичні теми (як от лібрето про Костюшка) через те, що в них події та персонажі трактувались надто схематично і прогнозовано. З цього часу, а фактично з початку оперної кар'єри, ще доволі крихкої, він вирішує писати лібрето до власних опер самостійно.

Матеріальним свідченням міфологізованого світосприйняття Вагнера та його шанувальників залишився своєрідний пам'ятник композитору – граціозний і не зовсім придатний до життя замок Нойшвайнштайн, який став лебединою піснею нещасного короля Людвіга Баварського на честь свого друга, а в зовнішніх обрисах та інтер'єрах відобразив образний і чуттєвий світ музики Вагнера. Парадоксально, що в цьому замку Вагнер так і не побував, хоча король проектував його саме як резиденцію для композитора. Інший храм музики – музичний театр у Байройті, спроектований за участю самого Вагнера, став дійсним місцем його діяльності, але вже мало нагадував романтичні версії його опер, а був націлений на цілком прагматичні завдання розмістити максимальну кількість гостей та музикантів.

Ескіз четвертий. Дорога на елафот

Далекою від правди є думка що мистецтво відділене від політики. Безпосередньо, можливо й так, але у вимірі перспективи - ні, тому що є відображенням суспільства та інструментом його зміни.

Вагнер байройтського періоду став небезпечним для історії. Титанічні зусилля, витрачені ним на зведення нового театру для німецької нації, надмірна напруженість у здобуванні необхідних коштів, довгоочікувана поразка легковажної Франції та утворення загальнонімецької держави, вивільнило гнійник антисемітизму і націоналізму у найнеприємніших формах. Він утратив відчуття адекватності історичних процесів і почав навіть стверджувати, що без навернення до вегетаріанства неможливе відродження людства. Ідеями расизму він прагнув пояснити слабку підтримку німецьким народом Байротського музичного фестивалю, всерйоз вважаючи що німецька нація вражена культурною лихоманкою, яку принесли євреї. У той же час він заперечував свою ідентифікацію з політичним антисемітизмом і ніколи не підписував жодних антиєврейських петицій. Він просто вірив, що знищити єврейський вплив на німецьку культуру зможе лише очищувальна сила мистецтва. Швидко розчарувавшись в імперії Бісмарка, яка нарощувала військову потугу замість розвивати культуру, він вірив що майбутнє за соціалізмом, в якому німецький народ нарешті підтримає його проекти. Що ж, так і сталося через півстоліття протє у лиховісних формах.

При цьому дивним парадоксом, який змушує нас бути обережними у судженнях, залишається той факт, що багато музикантів, з якими працював Вагнер і навіть диригентом прем'єри його останньої, найбільш навантаженої містично-релігійними символами опери «Парсіфаль», був єврей Герман Леві.

Ескіз завершальний

Своїм життям Вагнер охопив більшу половину дев'ятнадцятого сторіччя. Дивовижного століття екстазу за музикою. Ані перед, ані після людство вже не переплете своїх емоцій з музикою настільки тісно. Не ходитиме за революційним натхненням до оперних театрів. Не збиратиме у вечірньому затишку віталень друзів щоб спільно грати твори своїх героїв. Не стане буденністю масова музична грамотність та інструмент у кожному міщанському домі. Щось схоже було у квітчастих шестидесятих, коли секс, рок і наркотики майже гарантували революційні настрої, але цей період був лише юністю майбутніх офісних комірців, які врешті віддалися на поталу мамомі культури споживання.

Проте Вагнер не залишився з тінями свого часу. Його нестримна енергія, яка ламала навіть власні душі, що вже казати про звички публіки, навчила наступні покоління і нас любити музику та голос. У такий спосіб його музика відірвалася від музики історичної і залишається музикою сучасною.

ТВОРЧА СИЛА В СТРУКТУРІ КУЛЬТУРОСОФСЬКИХ ПОГЛЯДІВ ДЖОНА РЕСКІНА

З кола наукових питань культурно-історичної епохи, репрезентованої поста-
тими Р. Вагнера і Ф. Ніцше, вивищуються концепти творчої волі і творчої сили, з
якими готувалася «нова сцена» мистецьких досвідів для світового модернізму. В
цьому масштабному дискурсі взяли участь мистці та інтелектуали з різних серед-
овищ Європи, зокрема руху «Мистецтва і Ремесел» в Англії. Джон Рескін (1819 –
1900). Цей письменник, художник, літературний і мистецький критик спільно з
В. Моррісом заклали теоретичну та ідейну платформу для реформ у системі архі-
тектури та візуальних мистецтв. Наприкінці ХІХ ст. ідеями Д. Рескіна зацікави-
лися й українські мистці Іван Труш, Василь Кричевський, реалізуючи ідеї синте-
зу мистецтв у живій практиці розбудови нових естетичних вартостей творчості.
Поза тим чимало важливих аспектів поглядів англієця залишилися мало засвоє-
ними. Один з них – творча сила, як певна збірність психологічних рис індивіда,
продуцента будуючих суспільну свідомість мистецьких ідей. Цікаві думки на цю
тему можна знайти у книгах Д. Рескіна, зокрема у його відомих «Лекціях про
мистецтво». В цій історичній пам'ятці мистецької освіти сформульовані цінні по-
гляди автора на питання відношення мистецтва до релігії, моралі, до практичних
потреб суспільства, функціональності мистецтва в цілому.

З усіх питань, означених Джоном Рескіним майже 150 років тому (хроноло-
гія збігається з датою зустрічі двох інших титанів цієї епохи – В. Вагнера та Ф.
Ніцше) особливо актуалізується проблема творчої сили. Сьогодні, в принципово
іншій культурно-цивілізаційній реальності, це поняття набуває іншого смислово-
го виміру. Найбільше воно ефективно спрацьовує співвідносно соціокультурних
пріоритетів в житті державних спільнот, як дієвий чинник якісних перетворень в
Людині, з мобілізацією духу і підпорядкуванням вищим морально-етичним іде-
алам життя.

8.11
19:00

8.11
19:00
EXEGI MONUMENTUM



Hugue & Barner



Юлія Шваб
Михайло Гриньо
Анастасія Бардачова
Вікторія Василюха
Ольга Стомльницька
Катерина Назаренко

Студентський симфонічний
оркестр ЛНМА ім. М.В. Лисенка
Тетяна Лисенко, диригент
Ігор Держко
Наталія Сиротинська, модератори

Твори Ріхарда Ваґнера,
Фрідріха Ніцше,
Віктора Камінського









Наукове видання

МАТЕРІАЛИ
МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

«ВАГНЕР І НІЦШЕ: 150-ЛІТТЯ ЗУСТРІЧІ»

7 – 8 листопада 2018 р.

Макетування – *Сиротинська Наталія*

Верстка – *Захарків Тарас*

Ідея дизайну обкладинки – *Малендевич Софія*

Дизайн обкладинки – *Панчишин Оксана*

Тираж здійснено у друкарні
Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького
79010, м. Львів, вул. Пекарська, 69

Формат 70×100/16. Папір офсетний.
Гарнітура: таймс. Умовн. друк. арк. 16,7375
Тираж 120 прим.