

V. Kozlovsky

KANTS ANTHROPOLOGY OR HUMAN DOCTRINE AS A RULE PROCLAIMING CREATURE

The article examines Kant's concept anthropology in close connection to the basic ideas of German philosopher about human, his nature, mind and freedom. The difference between anthropology and other Kant's concepts of anthropological discourse, as well as anthropological dependence on transcendental philosophizing principles are demonstrated.

Keywords: human, anthropology, experience, pragmatic anthropology, moral anthropology, transcendental principles, political legal standards, social life.

Матеріал надійшов 28.02.2013 р.

УДК 101.9“654”(430)

Лютій Т. В.

«НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ» НІЦШЕ: КОНТЕКСТИ, ІДЕЇ, ВПЛИВИ

У статті розглянуто основні ідеї, розкрито контексти написання й висвітлюються головні впливи, пов'язані з першою великою працею Фрідріха Ніцше «Народження трагедії».

Ключові слова: трагедія, культура, аполлонійне, діонісійне, музика.

Контекст написання. Теми майбутньої книги почали називати ще в зимовому Ляйпцігу 1868–1869 рр., про що говорить у своєму листі друг філософа Г. Ромундт, пригадуючи бесіди про грецький песимізм і дух Софокла, які були відроджені в філософії Артура Шопенгауера й музиці Ріхарда Вагнера. Восени 1869 р. зі своїх нотаток Ніцше компонує доповіді: «Грецька музична драма» й «Сократ і трагедія». А опозиція «аполлонійне — діонісійне» постає влітку 1870 р. в «Діонісійному світогляді». Хоча в січні Ніцше написав Е. Роде, що наука, мистецтво й філософія настільки переплелись у ньому, що йому впору *народити кентавра*. За рік він намагається зібрати матеріал під заголовком «Походження й мета трагедії».

У січні 1871 р. в Базелі й Лугано завершено текст «Грецька веселість» (були й інші варіанти), де не було й натяку на Вагнера. Та після їхньої зустрічі, коли Майстер поскаржився молодому професору на нечулість співвітчизників, виник задум втрутитися в ситуацію. У квітні Ніцше дописав нариси, що пов'язували трагедію з творчістю композитора, й рукопис з 90 сторінок «Музика і трагедія» було надіслано ляйпцігському

видавництву В. Енгельмана. Останній роздумував над пропозицією два місяці й аж тоді дав згоду на публікацію. Та автор не міг довго чекати й затребував рукопис назад, який і побачив світ у переробленому вигляді «Народження трагедії з духу музики» в 1872 р. у видавця Вагнера — Е. В. Фрицша. У 1886 р. книгу було перевидано з новим вступом як «Народження трагедії, або еллінізм і песимізм» [8, с. 372–374; 9, с. 773].

Чому Ніцше дав дві назви? У першому наближенні можна сказати так: перша стверджує, що грецька трагедія з'явилася шляхом об'єднання двох елементів, а друга — що, будучи надто чутливими до жаху буття, греки були не лише спроможні вижити, а й навіть процвітати завдяки двом типам мистецтва. Отже, книга побачила світ того ж року, коли було закладено перший камінь у підвалини Театрального фестивалю в Байройті. Політично й емоційно в ній домінує фігура Майстра. Філософськи, однак, величезне значення для неї має постать Шопенгауера. Крім метафізики (помурий образ світу), вона містить суттєві елементи його теорії мистецтва (особливо музики) [14, р. 25, 31].

Переосмислення проблем сучасності через історію. Напевно, найбільшим критиком цієї розвідки був сам Ніцше. У «Спробі самокритики» (1886 р.) він назве свою юнацьку сміливість «неможливою книгою», що ставить більше питань, аніж відповідей: кепсько написана, недоладна, обтяжна, плутана, пересолоджена, логічно неохайна, самовпевнена, мрійлива. Чому Ніцше так оцінює себе? Позаяк він ще не наважився на *власну мову* й висловлювався формулами Шопенгауера й Канта, котрі змогли розбити оптимізм наукової логіки й відкрити шлях новій трагічній культурі. В результаті — «зіпсував собі» велику грецьку проблему. Втім, книга була дорогою для нього, позаяк містила важливі інтенції, що розгорнулися в «зрілих» працях. Крім того, Ніцше показує стратегічну спадкоємність своєї філософської думки, гадаючи, що невдачі теж можуть стати в пригоді для наступних міркувань. Так, окрема філологічна проблема перетворюється на проблему долі культури. Мистецтво виходить зі сфери естетики й стає знаряддям осмислення культурного буття. Повертаючись до запиту про генезу трагедії, він вважає: тут уперше наука розглядається як щось проблемне, адже вона не може бути пізнана на ґрунті самої науки.

В передмові Ніцше проголошує присвяту Вагнерові, написану в душі неабиякої приязні до Майстра, оскільки бачить їхню спільність на культурному фронті. Це особлива баталія за, сказати б, культурну революцію в Німеччині. Тому книга Ніцше відповідає на запитання: що варто робити, аби бути німцем у країні, де головними завадами є мілітаризм і націоналізм? «Німеччина як Греція, що рухається назад ... Греки не піднялися на новий щабель мистецтва: це — німецька місія. Мистецтво, покликане до життя трагічним пізнанням, — музика» [7, с. 93, 191].

Вужчий зміст праці включає співвідношення між філософією, музикою, літературою та іншими різновидами мистецтва та наукою. Супротивниками в цій баталії є споживачі мистецтва й ті, хто не здатен прийняти його в якості вагової проблеми. Тобто, хоча книга й зображує події, що відбулися в Давній Греції, Ніцше твердить: історичний вимір придатний для вирішення сучасних питань. Звернення до грецької традиції має на меті розкрити підґрунтя перетворень сьогодення, а водночас — утрачений ідеал: «Все грецьке має для нас ту саму цінність, як святі для католиків ... Ми не повинні страхатися найглибших безодень, аби відшукати матерів трагедії: ці матері — воля, безум, біль» [7, с. 17, 89].

Тому давньогрецька трагедія постає не як літературний жанр, а як спосіб буття грека. Йдеться не про позитивістський факт, а дух як цілісне явище культури. Грецька дійсність є естетичним феноменом, проблема якого не тільки не розв'язана, але й не поставлена належним чином. Жодними ідеальними принципами неможливо вхопити й пояснити цього життєвого почуття [2, с. 57–112].

Явні та неочевидні впливи. Незважаючи на певну «незрілість», праця не «впала з неба»: автор «увібрав» неабиякий культурний багаж, частина з якого оприявлена, інша — ні. Прямі натхненники: Вагнер, Шопенгауер, Кант, виразники Ваймарського класицизму (Шиллер і Гете), німецький (брати Шлегелі) і англійський (Шеллі) романтизм. Серед непомітних: німецький трансцендентальний ідеалізм Фіхте й Шеллінга (обидва не згадуються). Критичне ставлення Ніцше до відомих йому доктрин історичного процесу дозволяє завбачити його знайомство з працями Леопольда фон Ранке (1775–1854), фундатора німецької історичної школи. Нема згадки про Фрідріха Кройцера (1771–1858), який написав «Символізм і міфологію давніх народів, зокрема греків» (1812), що позначилася на Ніцшевії теорії символізації. На відміну від Ніцше, Ф. Кройцер розрізняє містичний і пластичний символізм. У цій низці впливів помітне місце належить Йоганну Бахофену (1815–1887), базельському колезі Ніцше, відомому завдяки праці «Материнське право» (1861), що заклала підвалини культурної антропології як нової академічної дисципліни. Й. Бахофен дійшов переконання, що вірі в олімпійців передувала релігія богинь, які персоніфікують матір (Гея-Кібела, Деметра, мойри, еринії тощо). Та коли чоловіки запанували в суспільній ієрархії, на зміну Богині-Матері прийшли боги-чоловіки. Матріархат покладався на кровні зв'язки між людьми та природою. Натомість у патріархаті царює закон і раціональність, прагнення змінити та підкорити природу. Культ Діоніса набував ознак материнського культу стихійних і монструозних сил, спрямованих проти цивілізації. Бахофен підозрював, що греки продовжували через культ Діоніса поклонятися хтонічним богиням. Імовірно, Ніцше не влаштувало вчення про матріархальні корені культу Діоніса. Можна припустити, що саме тому він і не згадує ім'я Бахофена [4, с. 49–52].

Інша група джерел увиразнюється краще, позаяк є конкретні натяки. Приміром, це речники німецької літератури та культури (Гете, Шиллер, Гердер, Гельдерлін), для яких образ Прометея,

використаний на обкладинці твору, був символом естетичного і політичного руху. Також додається незримий перегук із Ральфом Волдо Емерсоном (1803–1882), американським трансценденталістом і літератором, а також з ідеями філософії історії Генріха фон Кляйста (1777–1811). Гегеля можна теж віднести сюди, хоча ставлення до нього менш прихильне. Ніцше радше полемізує з гегелівською логікою та телеологією. Нарешті, улюблений, окрім згаданих вище, поет Ніцше: Генріх Гейне (1797–1856) присутній, коли йдеться про поетику сну [12, р. 5–8].

Тематика і стиль. Твір вписується в європейські дебати з історії, естетики та політики в часи Ніцше. Загалом, у книзі обстоюється естетична позиція, що протистоїть масовим формам культури, заснованим на індустріалізації, механізації, демократизації. Ніцше пориває з негласно встановленими конвенціями між філософією й класичною філологією й ігнорує їхні кордони. Тому текст є зразком міждисциплінарного підходу, включаючи, на додачу, психологічні й антропологічні студії. Наслідуючи романтиків, Ніцше використовує іронію, риторичні прийоми, грає з читачем [12, р. 10].

Головне питання праці: чи є песимізм виключно ознакою занепаду ослаблених інстинктів чи може існує *песимізм сили*? А більш специфічно: як греки ставилися до болю, яким був ступінь їхньої чутливості? Окреслюючи грецьке прагнення до потворного, еллінську волю до песимізму й трагічного міфу, Ніцше твердить, що грек звертається до образів *страхітливого, таємничого, спустошливого, рокованого* в таких проявах, як *насолода, надмірна сила, надлишок повноти*, в яких і потрібно шукати корені трагедії. Тоді *шаленство* потрібно розглядати не як симптом виродження й занепад культури, а шляхом виявлення *неврозів здоров'я*. Тобто, занурення в свого роду надмірність і негативність дозволяє говорити, можливо, парадоксальним чином, про оновлення, ба більше, здатність бути людиною.

Отже, Ніцше запитує: «Як? Греки, саме в пишноті своєї юності, мали волю до трагічного і були песимістами? І що, саме безумство, говорячи словами Платона, принесло Елладі *найбільшу* благодать?» [6, с. 15]. У зв'язку з цим Ніцше формулює одну з провідних антропологічних тез праці: “nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt *gerechtfertigt* ist” [13, s. 17] («існування світу *виправдане* лише як естетичний феномен» [6, с. 16]). Тут, вочевидь, він перебуває під впливом шиллерового концепту «естетичної видимості» (ästhetische Schein), згідно з яким ес-

тетика є свого роду сумішшю фізичного й інтелектуального досвіду. Шиллер, спираючись на кантову тезу про людську вкоріненість у двох царинах (феноменальній і ноуменальній), обстоює думку, що краса теж належить цим сферам.

Двоїстість первнів античної культури. Ніцше твердить, що естетична теорія вельми збагатилася б, якби взяла до уваги симбіоз (Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen) *двоїстості аполлонійного та діонісійного* [13, s. 25]. Аполлон і Діоніс представлені тут трьома шляхами. По-перше, як специфічні *мистецькі боги* (Kunstgottheiten). По-друге, вони репрезентують креативні *прагнення* (Triebe), що діють у людях або через них. По-третє, представлені фізіологічними станами *сну* (Traum) й *сп'яніння* (Rausch) [11, р. 417].

Прагнення іноді перекладається як *інстинкт*, термін, який часто використовується в XIX ст. у біології й означає силу й імпульси всередині організму. Ймовірно, термін запозичується з естетики Шиллера, котрий, у свою чергу, спирається на дослідження Гердера «Теж філософія історії» (1774), де робиться акцент на переважанні інстинктивних спонук порівняно з раціональними в художній творчості. Ця тема є також однією з чільних у концепції руху *Буря й натиск*, звідки виростає нова німецька література після 1800 р. Вона присутня не тільки у Ваймарі, але звучить і в англійському романтизмі, зокрема у Кольриджа, Шеллі, Байрона. Ніцше використовує термін *Kunsttriebe* до розробки різних видів мистецтва, тоді як Шиллер користався терміном *Spieltrieb*. Виходячи з цього, мистецтво може розумітися бодай як біологічна функція.

Власне, Ніцше зводить не концепцію, а *естетичну науку* (ästhetische Wissenschaft) (нім. *Wissenschaft* дещо ширше, ніж наука в природознавчому сенсі). Показово, що естетика замішана тут на метафізиці й історії культури, що мало б становити противагу панівній на той час позитивістській науці. Конструюючи щось на зразок антропологічного підходу, базельський професор шукає можливості проаналізувати не лише стародавнє грецьке мистецтво, а бажає діагностувати реалії сучасної німецької, й ширше, європейської культури. Щоправда, ми не бачимо в Ніцше властивого окресленим вище теоріям античності концептуального розуміння, а маємо справу з прямим схопленням або, краще сказати, *інтуїцією* (Anschauung) — терміном, який використовується в німецькій філософії після Канта й позначає безпосереднє співвіднесення з речами, не опосередковане поняттями. Ймовірно, по-

дібна спроба й викличе в філологічному оточенні неприйняття й звинувачення у відході від дисциплінарних канонів.

Отже, Ніцше пише про історію культури й динамічні механізми її розвитку за допомогою термінів, що позначають два антагоністичні принципи. Обидва незбіжні пориви діють один попри одного в обопільному розбраті й навзаєм спонукають опонента до нових могутніших породжень. Проте порівняння з діалектикою Гегеля навряд чи буде доречним. Ніцше навмисне сторониться абстрактних форм концептуалізації, властивих німецькому ідеалізмові. Тобто, аполлонійне й діонісійне перебувають у конфлікті між собою, але вони не є протилежностями в гегелівському сенсі як теза й антитеза. Справді, їм властивий випадковий, циклічно повторюваний погоджувальний процес, характерний для певного історичного явища. Втім, вони не створюють логічних синтезів, які втілюються в новий принцип. Примирення, для Ніцше, не означає й об'єднання протилежностей. Адже відмова від протилежностей може спричинити занепад людства. Іншими словами, гегелівські елементи (необхідність, прогрес) більше не потрібні для Ніцшевого конструювання історичного розвитку. Вони замінюються мінливими стрибками, повторами, відхиленнями й регресивними чинниками (зокрема, в зв'язку з популярністю теорії Дарвіна постає проблема виродження).

Два різні мистецькі світи він пропонує виобразити через *сновиддя* та *сп'яніння*.

Сон схожий на примарність, де за однією дійсністю бачиться ще одна — прихована. Крім того, *Аполлон* є сяючим богом образотворчих сил, а разом і богом-віщуном. Світло панує над видимістю внутрішнього світу фантазії. Прекрасна ілюзія видива, в якій абихто може прийняти себе за митця, є передумовою пластичних мистецтв.

Слово *scheinen* (світити), з одного боку, пов'язує бога сонця зі світлом, ясністю та виразністю ліній і поверхонь. Є й інше близьке слово *Schein* (світло) або *Erscheinung* (явище), тобто «те, що постає перед нами». Шиллер послуговується фразою “schöner Schein”, застосовуючи її до мистецтва, в сенсі «прекрасний зовнішній вид буття». Себто, мистецтво є напівпрозорою завісою, крізь яку образ буття *світить* або *з'являється*. *Schein* може також означати *подобу*, *ілюзію* або *обман*. Ці значення зустрічаються в тексті, апелюючи до філософської дискусії про «буття і видимість» у німецькому ідеалізмі, зокрема в Канта. Це також прихована полеміка з

Платоном про природу істинного й неістинного буття [12, р. 33–40].

Залучаючи дефініції Шопенгауера, Ніцше характеризує Аполлона так:

- 1) він подібний до людини, охопленої серпанком *Майя*, яку давні індійці пов'язували з оманливою млою, що застилає очі смертним і змушує їх бачити схожий на сновиддя світ, про який годі сказати — існує він чи ні;
- 2) бога характеризує й *principium individuationis* — схоластичний термін, який означає можливість множинного, себто об'єктивної волі через простір і час [10, с. 22, 121]. Світ просторово-часової будови хоч і кориться правилам інтелекту, втім, є видимим, ефемерним буттям.

У першому ж запровадженні естетичних об'єктів аполлонійної свідомості Ніцше орієнтується на Шопенгауера, зокрема «Платонові ідеї», й навіть називає їх «архетипами». Він прагне показати, що деякі функції, концепції, значення, що претендують на роль фундаментальних, безпосередніх і простих, насправді є ілюзорною сукупністю різномірних елементів або похідних від чогось іншого, що розробляються з плином часу, відповідаючи певним етапам людської культури. Більше того, вони є *масками* (навіть для себе), компенсуючи щось або захищаючи себе. Слідом за Шиллером він називає *аполлонійне* начало «наївним» через зачарованість красою й оскільки воно відображає стан злагожденості з природою. Прекрасна, спокійна та блаженна царина грецької культури й олімпійських богів сповнена радісного життя: в XVIII—XIX ст. — це поширена думка про стародавніх греків. Та Ніцше говорить, що аполлонійна естетична модальність, репрезентуючи феноменальний світ, конститує лише частину мистецького досвіду. Він твердить, що традиційне переконання є машкарою, метафізичний сенс якої полягає в тому, щоби приховати й оборонити греків від проникливого усвідомлення універсальних страждань (Аполлонова теодицея): «Та благородна простота й спокійна велич, які захоплювали Йоганна Вінкельмана, лишається непоясною, якщо випустити з огляду метафізичну містерійну сутність, що діє в глибині» [7, с. 163].

Тож аполлонійна свідомість була лише пеленою, що ховає інший світ. Адже трапляються випадки, коли людина зненацька заплутується в пізнавальних формах явлень. Її охоплює моторшний жах, до якого іноді додається блаженний захват і відбувається порушення *principii individuationis*. Тоді ми маємо справу з *діонісій-*

ним началом, яке здатне розірвати цей покрив і переключиться зі станом *сп'яніння*, ніби під дією наркотичного тронку: «в часи стародавніх оргіастичних свят на честь Діоніса люди настільки виходили з себе, спізнавали такий *экстазис*, що відчували й поводитися нібито зачаровані й безтямні — стани, що не були чужими й німецькому народному життю, хоча вони й не мали подібного розквіту» [7, с. 10].

Яскраві обряди розкошування й торжества супроводжувалися перебільшеною статевою розкутістю й розпустою, ніби дике бузівірство природи спускали з ланцюга. Доходило аж до огидної суміші насолоди й жорстокості. Ніцше — противник тлумачення естетики через етику, коли психологічний вплив мистецтва розцінюється як міра моральної втіхи. З іншого боку, чого б мав тішитися грек, убачаючи смерть трагічного героя? Виявляється, надмірність була тією істиною, коли з болю народжується блаженство й промовляє з серця самої природи. Ніщо не нагадувало про аскезу й духовний зв'язок, оскільки на цих святах панували співи та мова танцювальних жестів, якими людина здобувала вираз космічного життя, а природа набувала нового символічного виразу. Ба більше, віра в грецьких богів не заважала розмислу.

Грек не міг не відчувати жахить існування, тому, щоби вижити та зберегти індивідуальність і міру («Пізнай себе!», «Нічого понад міри!»), він мусив удаватися до олімпійського царства сну, в якому панує лад і потяг до краси. Позаяк мистецтво є доповненням і довершенням існування. Ба більше, воно спокушає до подальшого життя. Та яким би ворожим не був варварський світ прадавнього віку, він так само вабив грека, котрий пам'ятав, що титан Прометей був роздертий коршаками за любов до людини, а непомірна мудрість Едипа не тільки дозволила розгадати загадки сфінкса, але й поринути у вир лиходійств. Отже, титанічні та варварські «жахні грації» виявилися такими ж необхідними, як і аполлонійне. Обидва начала, почергово запановуючи в історії еллінської культури, навзаєм спонукають одне одного до агону.

Підсумуємо: чому Аполлон не може жити без Діоніса? Перш за все, Ніцше намагається впоратися з песимізмом слабкості Шопенгауера. Він помишляє: якщо одне з цих прагнень буде значною мірою змінено чи упосліджено — інше теж dokonче трансформується, що й має місце після недовгого розквіту трагедії. Наступний момент пов'язаний із його поглядами на історію та природу людської культури: історичний розвій мусить триматися на антагонізмі. У такий спосіб

Ніцше озброюється концептуальними інструментами для розуміння історичних змін із використанням двох мистецьких світів. Ніцше запозичує з «Держави» Платона структурний аналіз мистецтва, тільки переоцінює його. Мистецтва — це «копії копій», однак вони не є ні уявленнями, ні видимістю в суто негативному сенсі, а перетворюються на символічні сили (*symbolischen Kräfte*).

Джерела, покликання та смерть трагедії.

Визначаючи аттичну трагедію та драматичний дифірамп як спільну мету аполлонійного й діонісійного поривів, Ніцше передусім увиразнює їхній початок у поезії Гомера й Архілоха. Перший — заглиблений у себе старезний сновида, тип аполлонійного наївного митця (*naiven Künstlers*). Другий — гнаний життям войовничий служитель муз, який лякає нас криком ненависті, глуму й хмільними спалахами свого пожадання. Архілохові вірші збереглися лиш уривчасто разом із живописними біографічними розповідями. Ніцше гадає, що від нього починається нова поезія з ліричними й музичними рисами. Інтерпретації лірики засновані на факті, що ранні поети були також і музикантами. Відтак, Архілоха, якого Ніцше хоче піднести навіть вище за Гомера (героя поколінь класичних філологів), найменовано батьком трагедії, історичним типом трагічного художнього досвіду. В який спосіб можливий лірик як митець (*wie der "Lyriker" als Künstler möglich ist*) [13, с. 43]? Він ототожнюється з музикантом. Тож у ліричній творчості мова немовби наслідує музику. Втім, мова ніколи не досягає нутра музики й, відтворюючи її, зостається лише на поверхні. Позаяк слова — найбільш невиразні знаки. Для Ніцше музика — це наріжний принцип естетики, в змалюванні якої він удається до аналогії з волею. В трактаті Шопенгауера це виглядає так: «Музика — це безпосередня об'єктивація та відбиток усієї волі ... Ось чому вплив музики є настільки могутнішим і глибшим від інших мистецтв: останні говорять лише про тінь, вона ж — про сутність» [5, с. 524–525].

Як і Шопенгауер, Ніцше зацікавлений у формах об'єктивації музики в поезії або драмі, ніж у музиці самій по собі. Він всебічно захоплений музичною драмою Вагнера, а не симфонією як вичерпаною класичною формою (виняток — гібридна «Дев'ята симфонія» Бетховена). Музика, наполягає Ніцше, має першість над поезією. Йому імponує ідея, що поетична мова знаходиться в напруженні до своєї зустрічі з музикою. Досягання мовою символічної форми є розрядженням цієї напруги. Тут ми спостерігаємо спробу

Ніцше застосувати новітні наукові напрацювання в якості метафори для ілюстрації філософських позицій (мова-музика). Йдеться про *принцип біполярності* — один із важливих прийомів для інтерпретації ним процесів розвитку. Можна твердити, що аналогія з електромагнітними полями забезпечує композиційні підвалини дослідження.

Втім, основу трагедійного мистецтва становить *хор*. Ми більше знайомі з хором як деякою супутньою відзнакою драми чи опери, що покликає коментувати дії головних героїв. Ніцше керується й розвиває думки А. В. Шлегеля (1767–1845) — хор утілює інстинкт і мудрість грецького суспільства й стає ідеальним глядачем, а також ідеї Ф. Шиллера — хор є живою стіною, яка захищає простір від натуралізму. Ніцше прагне відмежуватися від популярного попиту на літературу, яка створена без художньої обробки й виникає прямо з реальності (зображення суспільних убожеств або біологічних факторів). Своєрідним маніфестом натуралізму був роман Емілія Золя «Тереза Ракен» (1862). Тому грецький хор немов забезпечує себе від схожого натуралізму, залучаючи фіктивних істот (як-от Сатира) [12, р. 65–70].

Отже, трагедія постає з хору, чим вона насамперед і була. Завданням трагедії стає актуалізація міфу через зняття аполлонійного світоспоглядання. Цим займається хор, який перетворює глядача на духовидця. Трагічний хор греків (*der tragische Chor der Griechen*) — спільнота несвідомих акторів, охоплених ліричним запалом — не відособлює себе від реальності, а своїми співами кличе титанів і хтонічних істот. Тому нічого дивного нема в тому, що хор океанід насправді лицезріє перед собою Прометея чи те, що сатир є діонісійним хоровтом, породженим тугою та незайманою пізнанням природою. Дилема культури й природи представлена рустикальним образом пастуха, котрий є втіленням поетичної чи драматичної фігури, чим підкреслюється ностальгія за доіндустріальною ідилією. Так само в символіці сатира проглядається сучасний розкол між «істинною природою» й «хибною культурою». Символізм хору сатирів є нині втраченим метафоричним вираженням відношення між «річчю-самою-по-собі» та явищем.

Хор — єдиний обсерватор видінь сцени, котрі він творить сам із себе за допомогою символіки танцю, звуку й слова. Трагедія як спосіб реалізації міфу передбачає творчу співучість публіки. Трагічний міф і музичний дисонанс однаково впливають на людину. Цього рівня не досягає сучасна поезія, де мова використовується

на рівні понять, утративши здатність до символічного зображення. В грецькому театрі немає сегрегації між глядачами й акторами. Дійство розігрується на славу пана Діоніса, який страждає та возвеличується. Він лише привиджується хоровтам. Коли ж постає потреба засвідчити бога фактично, трагедія переходить у драму. Остання є аполлонійним втіленням діонісійних пізнань, чим і відрізняється від епосу. Греки ще не знають сучасної публіки, що в комфортних кріслах споглядає шоу. Натомість кожний еллінський глядач стає хоровтом, немовбито відокремленим від зовнішнього світу. Його містерійна зачарованість — передумова драматичного мистецтва. Подібне захоплення можна порівняти з епідемією, коли ціла юрба зазнає магічного перетворення. Тому в діонісійному екстазі спільнота досягає несвідомого стану. Розпізнавши цю відверту істину й абсурдність життя, людина осягає мудрість найстаршого серед сатирів — лісового бога Силена, від чого її нудить. Та попри це, грек отримує порятунок у мистецтві: *геній* в акті художнього творення зливається з Первісним митцем світу. Хор — це візія діонісійної маси, пойнятої колективним збудженням, яка бачить у кожному переображеного. Ніцше пропонує говорити про головну характеристику трагедії: *метафізичну втіху* (*der metaphysische Trost*) — уявлення, що життя, попри мінливість явищ, є незнищено-могутнім і радісним. Якщо ж згадати про аполлонійний елемент трагедії, то він припадає на діалог. Для прикладу, мова героїв Софокла є виразною й ясною. Йому вдається багатостраждальну постать грецької сцени (Едіпа) зобразити такою, що випромінює благосну силу. Від цього весь твір переповнюється потоком веселості. Більше того, про трагіків Есхіла, Софокла й Еврипіда Ніцше пропонує говорити як про своєрідних композиторів, які склали щось на зразок опер.

Проте єдиним сценічним героєм трагедії був Діоніс. Інші образи (Едіп або Прометей) були тільки його *масками, двійниками*. Щоправда, так тривало до Еврипіда. І в цьому моменті Ніцше підмічає загибель трагедії, яка «покінчила самогубством».

Що ж відбулося? Еврипід вивів на поміст *глядача* (*der Zuschauer*), давши публіці право судити про драму. Будь-яка пересічна людина тепер мала змогу підвестися з місця й, зійшовши на сцену, зруйнувати символізм містерії. Замість того, щоби поринути в сакральний світ, спостерігач з міщанською посередністю призвичаївся аналізувати його, робити висновки за допомогою софістичних хитросплетінь. Еври-

під, володар натовпу й цілковито немусична натура, став повчальником хору, внаслідок чого трагедія виродилася в комедію з довготривалим тріумфом хитрості й лукавства. Еврипід привніс в трагедію натуралізм, який був не простим віддзеркаленням реальності, а ідеальним або нормативним відображенням життя. Він навчав своїх слухачів говорінню й думанню, а тому трансформував аудиторію через освіту. Ніцше вбачає щось зневажливе в Еврипіда, а саме — жадання виправлення своєї аудиторії. Попередня «грецька веселість» переросла у віраду раба, що не має відповідальності й не спроможний анічого поцінувати. Так знецінюється колишній аристократизм еллінів, які втрачають віру в своє безсмертя.

Аби збагнути Еврипідову зневагу до аудиторії, Ніцше творить дещо ефемерну реконструкцію інтелектуальної біографії драматурга. Схожим прийомом він користуватиметься в пізніших працях. Отже, Еврипід постає вже не як поет, а критик, хоч і послуговується літературними формами та відповідною мовою. Можливо, в нього це навіть дуже вдало виходить, але не в художньому сенсі. Ніцше подовгу не розкриває імені другого глядача, силуячись дотриматися напруги. Він вважає, що Еврипід-критику було не під силу зрозуміти роботу Есхіла чи Софокла. Для нього була неясною роль хору в загальній структурі трагедії, а пишнота мови — зайвою. Тому він знаходить спільну мову з іншим глядачем.

Сократизм. Еврипід прагне написати нову трагедію, що цілковито переверне діонісійний вимір мистецтва, моралі та реальності. Щоправда, Ніцше вибирає для вивчення цього «перевороту» *Вакханок* — трагедію, що завершує творчість Еврипіда. Він вважає, що останній прагне перебільшити крайнощі народних вірувань, зневірившись у міфі [7, с. 32–33]. Трагедія розповідає про катастрофічні наслідки подій, що сталися у Фівах, коли місто відмовилося визнати владу Діоніса (сина Зевса й фіванки Семели), який прибув з Азії в супроводі лідійських вакханок. Діоніс перетворює жінок міста на менад, неволячи їх блукати лісовим підніжжям гори Кіфрон. Ніцше не зацікавлений у докорінному аналізі структури й стилю трагедії. Він стурбований фактами загрозливої системи культурних цінностей, які ґрунтуються на інших шляхах розуміння природи знання, реальності й мистецтва.

Відтак, він вважає, що Еврипід теж був, у певному сенсі, маскою. Тільки до нього промовляв не Аполлон або Діоніс, а Сократ. Виникає нова суперечність — *сократичного* та *діонісійного*. Від цього й гине трагедія. Залишається та

форма драми, що не має жодного стосунку до музики. Тепер це драматизований епос, якому недосяжний трагічний вплив. Еврипідова драма водночас і холодна, й полум'яна, вона звільнилася від діонісійних елементів, але не набула аполлонічного епосу.

Не зумівши сформувати драму на аполлонійській основі й замістивши діонісійні положення натуралізмом, Еврипід, поет наївного раціоналізму, формулює суть *естетичного сократизму*: все мусить стати *зрозумілим*, аби бути *прекрасним*. А люди — це те, що вони говорять. Цитуючи Шлегеля, Ніцше зазначає, що коментарі Еврипіда нагадують стародавні картини, де до рота людей примальовують репліки (ніби в сучасних коміксах) [7, с. 35]. Так, уже в *пролозі* помітні риси його раціоналістичного методу, бо вже на початку повідомляється, що трапиться далі в творі, чим нищиться ефект драматичного напруження. Бо ж хор — це тепер осередок публічності, а не втаємничення.

Подібно до Платона, котрий складав вірші — спершу дифірамби, а потім лірику й трагедії, з якими збирався виступити на змаганнях, але, почувши перед театром Діоніса бесіду Сократа, спалив їх [3, с. 138], Еврипід теж заповзвся явити світові протилежність «нерозсудливого» поета. Ба більше, на схилі років він замислився: а чи вартує діонісійний принцип узагалі чого-небудь? Сократ, цей новий Орфей, що повстав проти Діоніса, також був глядачем, який не розумів, не шанував і не відвідував аніяких трагедій, окрім Еврипідових. Він вважав, що мусить виправити існування. Щоправда, навіть в окремих випадках розум не був для нього всемогутнім — і він знаходить опору в божественному голосі. Ніцше, будучи на децицію від «відкриття» Фрейдом *несвідомого* як рушійної сили особистості, посилається на те, що Платон називає «даймоніоном Сократа»: «Тоді як у всіх продуктивних людей саме інстинкт є творчоствердною силою, а свідомість поводить критично та відраджує, — у Сократа інстинкт стає критиком, а свідомість — творцем...» [6, с. 75–76].

Тому-то він і пішов незворушно на смерть, як останній бенкетувальник полишає на світанку учту. Ніцше порівнює Сократа зі справжнім еротиком, свого роду Дон Жуаном знання, котрий аніяк не може спинитися й готовий до чергового покорення. Власне кажучи, тут продемонстровано конфлікт між знанням і життям, яке проживається відповідно до його органічної природи, що й є лейтмотивом майже всіх робіт Ніцше.

Сократ є першим представником цього руху й софістом, як його й називає, слідом за Аристо-

фаном, Ніцше. Проте, махове колесо логічного сократизму почало набирати обертів. Справу Сократа довершує Платон. У своїх позбавлених музичного пафосу діалогах він поєднує всі гатунки та стилі мистецтва: оповідь, лірику, драму, прозу й поезію. Втім, цей зразок для нової форми роману підпорядковує поезію діалектичній філософії, котра потім підкорилася теології. Поезія стає політикою, промовою. Далі її заступає царство прози. Так, філософія оповиває мистецтво: аполлонійна тенденція була захоплена логічним схематизмом.

Отже, Сократ як герой платонівської драми, нагадує героя Еврипіда: він нічого не пише, не бажає щось повідомити, а лише випитує. Він усуває трагедію за допомогою нових фігур пізнання: «чеснота — це знання», «грішать від невідання», «чеснотливий є щасливим». Оптимістична діалектика виганяє музику з трагедії нагайкою силогізмів. В будь-якому разі, Сократ виробив тип *теоретичної людини* (den Typus des theoretischen Menschen), що втішається наявною дійсністю та наснагою особистого відкриття. Кероване причинністю, її мислення спроможне досягнути безодень буття й не лише пізнати, а й опорядкувати його. Теоретична людина радіє скинутій пелені, додаючи насолоду в процесі викриття. Саме так Сократ за допомогою сили доведення прагнув звільнитися від страху смерті: роблячи зрозумілим існування, він тим самим його виправдовував. Та не всяк узріє, як логіка звивається в кільце й хапається за свій хвіст. Адже там, де забракне доведень, мусить постати інша міфологія. Крім того, сократизм стає принциповим антимистецтвом. Бо ж недарма філософ повідав друзям, як у в'язниці йому наснився сон, де чулися таємні голоси: «Сократе, займися музикою!» Невситима жадібність оптимістичного пізнання перетворюється на покірність долі й тугу за мистецтвом.

Таким чином, трагедія помирає від самогубства. В Софокла, котрий був вершиною її досконалості, трагедія *вже* починає занепадати, позаяк він усвідомлено використовує інтелектуальні художні засоби. Втручання свідомості в драматизацію етичних і політичних питань, або в драматургію хору, підриває трагічне мистецтво. Кульмінацією стає Еврипідова «інженерія»: Ніцше використовує латинський технічний термін *Deus ex machina* (бог з машини), що стосується закулісного використання техніки (механічна реалізація божественної присутності на сцені). Софоклова трагедія входить у грецьку культуру й витісняє інстинктивне мистецтво Есхіла. Зі зникненням музики трагедія невблаганно ко-

нає, як і народжується тільки з цього духу. Як результат: хор перестає бути музично-діонісійною основою трагедії. Тому Ніцше хоче, щоби мистецтво, й музика зокрема, були корелятом науки.

Музика й історичні підвалини сучасності.

Будучи особливою мовою найвищого ступеня, музика не зводиться до загальної абстракції чи чіткої визначеності, бо є здатною до нескінченного означення мовою. Вона торкається невідного, не є відображенням явища чи адекватної об'єктивності волі, а самою волею. Музика дозволяє бачити алегорію діонісійної загальності й постати образу в найвищій значущості, а також породжувати *трагічний міф* (tragischen Mythos), який виконує подвійну функцію: обороняє від музики, але й надає їй вищої свободи. Однак, міф нищиться невтомним наступом духу науки. Зникає загадка: міфотворчий дух музики набуває інших акцентів — хвилювання й нагадування. На зміну діонісійному мистецтву приходять природні сили, що нагадують *deus ex machina*. Життям тепер не зачаровуються, а вважають вартим пізнання.

Зміст сократичної культури Ніцше називає також *культурою опери* (die Cultur der Oper), яка є породженням критичного аматора. Її передумовою стає віра, що кожна чуттєва людина є митцем. Опера висуває на перший план слова, а не музику. Відтепер чергування вербального й музичного, епічного та ліричного не має нічого спільного з аполлонійним або діонісійним. Музика і текст не можуть злитися в цій суміші, залишаючись зовнішніми щодо одне одного. Опера виконує розважальну функцію (речитативний і репрезентативний стилі), відповідаючи на потреби масової культури. Тут музика принижена до копіювального рівня (приміром, відтворює битву, бурю на морі тощо), вона уподібнена явищу (звуковий живопис) й позбавлена міфотворчої здатності.

Щодалі Ніцше описує крах трагедії, тим зрозумілішими стають викладені ним загальні принципи теорії культури, які він намагається залучити до сучасності. Створюється щось на зразок методологічної революції в історіографії на основі того, що минуле не може бути визначеним без того, щоби не побачити його внесок у сучасність. Так встановлюються основи антиісторизму Ніцше. Його критика спрямована проти позитивізму німецької історичної школи Ранке. Своє міфологічно-психологічне пояснення Ніцше протиставляє позитивістській редукції до історичної фактичності. Міф є особливою естетико-художньою структурою, що дає право покинути кордони емпіричної даності й інтуїтивно

сягнути буття як джерела творчих сил. Мистецтво не відображає дійсність, а реагує на неї, стаючи самостійним історичним чинником.

На думку Ніцше, *відродження трагедії* (Wiedergeburt der Tragödie) пов'язане з іменем творця сучасного Елевсина. Саме музика Вагнера дозволяє вийти за межі суб'єктивності й сягнути першооснови буття. Тому до музики застосовуються цілком інші естетичні принципи, аніж до образотворчих мистецтв. Оскільки тут геть не спрацьовує категорія прекрасного. За допомогою трагічного міфу людина може збагнути, що навіть потворне й дисгармонійне — це художня гра, в яку грає з собою воля. Відтак, прафеномен діонісового мистецтва осягається через *музичний дисонанс* (der musikalischen Dissonanz). Завдяки цьому в музичних драмах слово й образ стають *символом*, через який розуміється світ становлення: «Мислення і буття в жодному випадку не тотожні. Мислення мусить бути нездатним наблизитися до буття й ухопити його ... Найвище досягнення еллінізму: приборкання східної діонісійної музики й підготовка її до образного вираження ... В трагічному світогляді примирилися прагнення до істини й потяг до мудрості» [7, с. 110–115].

Так музика знову породжує трагічний міф і естетичного слухача, а з ними — творчу природну силу культури.

Рецензія теорії трагедії. Ніцшева праця проводить межу між двома підходами: класицистським й історико-романтичним у їхньому розумінні античності як свого роду «втраченого раю». Відступ від означеного ностальгійного сприйняття мав на меті врівноважити чи бодай пом'якшити страдницьке існування в умовах сучасності.

Перші відгомони описаного підходу даються взнаки вже в психологічних ученнях. Поняття «сублімація» чи «репресія» постають як чільні елементи у Зигмунда Фрейда й інших психологів. В обох, Ніцше та Фрейда, йдеться про перспективу ідеального стану людського буття, що впливає зі своєї психологічної гігієни, позаяк здоров'я людини чи, ширше, культурних систем залежить від взаємин між свідомими та несвідомими силами. Якщо Ніцше більше фокусує погляд на психології культури й вивченні інстинктів у якості джерела культурного розвитку, то Фрейд акцентує, здебільше, на структурах індивідуальної психіки та сексуальних потягах як

прихованих детермінантах особистості. Юнгіанські терміни «колективне несвідоме», «архетип» теж сформовані не без впливу цієї праці.

Неабиякий поворот було здійснено і в естетиці, хоча б у царині європейського модернізму. Так, романіст Томас Манн слідом за Ніцше розглядатиме хворобу як «метод», на основі чого можна пробратися до глибин буття. Він візьме для свого твору про санаторій у Давосі назву «Зачарована гора» (1924), яка згадується Ніцше («еллінська зачарована гора», розділ 20). Французький композитор Флоран Шміт іменує одну зі своїх композицій «Dionysiaques» (1911). Томас Стернз Еліот у вірші «Безплідна земля» посилається на «Тристана та Ізольду» Вагнера, натякаючи на тлумачення цього твору в «Народженні трагедії». Дещо умовно можна віднайти спорідненість між модерністськими техніками «потік свідомості» чи «автоматичне письмо» (écriture automatique) й описом акту інстинктивного творення в Ніцшевій праці.

Натомість творчість композитора Густава Малера свідчить про створення нової мови музичного модернізму. Ніцшеанські віяння простежуються в симфоніях 1–4, а особливо 6, де автор відходить від ідеї «абсолютної музики». Вплив на нову музику дозволено побачити й у творчості Рихарда Штрауса чи композиціях Малероного учня Арнольда Шенберга (симфонічна поема «Просвітлена Ніч» (Verklärte Nacht)), який хотів розширити межі тональності.

У театральній теорії варто згадати Антонена Арто, котрий цікавився не так трагічним, як преображенням діонісійного екзистенційного досвіду. В есеї «Театр і чума» Арто розглядає театр як засіб усунення індивідуалізації та цивілізаційних стандартів соціальної поведінки через практику діонісійної несамовиті.

Книга Ніцше вплинула на формування психологічного підходу до розгляду культури й пов'язана з працями т. зв. теоретиків культурного занепаду, як-от Освальд Шпенглер і Арнольд Тойнбі. Масштабне дослідження з порівняльної міфології Джеймса Джорджа Фрейзера «Золота гілка» теж містить імпульси Ніцшевої праці. Її відбиток проглядається й у деяких марксистських теоріях культури, наприклад у Вальтера Беньяміна й Теодора Візенгрунда Адорно, а також у постмодерній концепції культури, зокрема в Мішеля Фуко [12, р. 154–160].

Список літератури

1. Бахофен И. Материнское право / Иоганн Бахофен // Классики мирового религиоведения. Антология. — М. : Канон +, 1996. — С. 216–267.
2. Гайдукова Т. Т. У истоков. Кьеркегор об иронии. Ницше. Трагедия культуры и культура трагедии / Татьяна Гайдукова. — СПб. : Алетейя, 1995. — 114 с.

3. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский ; [ред. и авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев; пер. М. Л. Гаспарова]. — 2-е изд. — М. : Мысль, 1986. — 571 с.
4. Лифинцева Т. П. Образ Диониса в философии Ницше : трагедия мыслителя / Т. П. Лифинцева // История философии. Вып. 8. — М. : ИФ РАН, 2001. — С. 47–56.
5. Мислителі німецького романтизму / [упоряд.: Л. Рудницький, О. Фешовець]. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. — 588 с.
6. Ницше Ф. Повне зібрання творів : критично-наукове видання у 15 т. / Фрідріх Ницше. — Т. 1 : Народження трагедії ; Невчасні міркування I–IV; Твори спадку 1870–1873. — Львів : Астролябія, 2004. — 770 + XII с.
7. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. / Фридрих Ницше. — Т. 7 : Черновики и наброски 1869–1873 гг. — М. : Культурная революция, 2007. — 720 с.
8. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. / Фридрих Ницше. — Т. 1/1 : Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. — М. : Культурная революция, 2012. — 416 с.
9. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Фридрих Ницше. — Т. 1 : Литературные памятники. — М. : Мысль, 1990. — 829 с.
10. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 т. / Артур Шопенгауэр. — Т. 1 : Мир как воля и представление. — М. : Республика, 2011. — 495 с.
11. Bishop P. Nietzsche and Weimar aesthetics / Paul Bishop, R. H. Stephenson // German Life and Letters. — 1999. — Vol. 52, Issue 4. — P. 412–429.
12. Burnham D. Nietzsche's The birth of tragedy: a reader's guide / Douglas Burnham and Martin Jesinghausen. — London, NY : Continuum International Publishing Group, 2010. — 2002 p.
13. Nietzsche F. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari / Friedrich Nietzsche. — Band 1. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873. — Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München. Walter de Gruyter, Berlin / NY, 1988. — 925 s.
14. Young J. Nietzsche's Philosophy of Art / Julian Young. — Cambridge University Press, 1992. — 170 p.

T. Lyuty

NIETZSCHE'S "THE BIRTH OF TRAGEDY": CONTEXT, IDEAS, IMPACT

The article is focused on the ideas and the contexts, as well as the main influences on Nietzsche's first large work "The Birth of Tragedy".

Keywords: tragedy, culture, music, Apollonian and Dionysian.

Матеріал надійшов 23.02.2013 р.

УДК 128/129(470)“18/19”

Жерибор О. І.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ ДУШІ У ФІЛОСОФІЇ ЛЬВА ЛОПАТІНА

Статтю присвячено дослідженню проблеми душі у філософії відомого російського мислителя кінця XIX — початку XX ст. Льва Лопатіна.

Ключові слова: Лев Лопатін, спіритуалізм, душа, дух, явище, субстанція, час, дія, активність, безсмертя душі.

Проблема душі є однією з ключових у філософії відомого російського мислителя кінця XIX — початку XX ст. Льва Михайловича Лопатіна (1855–1920). Навколо неї розгортаються його антропологічні, етичні та метафізичні розвідки, а теза про духовність усього сущого є однією з аксіом філософської системи мислителя. Попри зростання уваги дослідників до творчості Лопатіна, такий важливий аспект його філо-

софування, як розуміння сутності душі, й досі залишається побіжним предметом дисертаційних досліджень загального характеру (див., напр., [1; 12]) або ж збірок, присвячених історії психології в Росії [4]. Виняток становить невеличка розвідка російського дослідника Миколи Ільїна [3], котрий не лише звертає увагу на значущість поняття душі у творчості мислителя, а й убачає в ньому визначальний чинник його фі-