

УДК165.0:7

С.М. Повторєва

Національний університет “Львівська політехніка”

**ПРОБЛЕМА ПІЗНАННЯ У ФІЛОСОФІЇ МИСТЕЦТВА Ф.НІЦШЕ**

© Повторєва С.М., 2003

**Стаття присвячена аналізу ірраціональних аспектів пізнання. Спираючись на ідеї Ф. Ніцше, автор розглядає пізнавальні можливості міфологем, які мають властивості музичних творів. Міф, як і музичний твір, є чимсь об'єктивним, тим, що стало об'єктом зі своїм власним голосом, і чому віддають належне не через інтерпретації, але передусім, лишаючи так, як є і дозволяючи втілити свій власний зміст.**

**The article contains the analysis of the irrational aspects of the cognition. The autor leans on the some ideas of F.Nitshe and shows the cognition possibilities of the mythology. During his analysis the author is comparing the myth and the music work. The myth as the musik work is some objective reality with own voice. Therefore? The myth cannot interprets or explanations. The myth must express its own sense and meaning himself.**

Теоретична спадщина Ф. Ніцше протягом довгого часу була штучно вилючена з наукового обігу і лише у 90-х рр. ХХ ст. його роботи знову з'явилися у бібліотеках і на книжкових полицях в Україні. Ось чому звертання до вельми неординарної філософії Ф. Ніцше, яка знову включена в наш культурний контекст, видається цілком виправданим, а також таким, *що має не тільки пізнавальне, але й практичне значення* в умовах пошуку нашим суспільством аксіологічних парадигм як в науці, так і у житті. *Актуальність аналізу даної проблеми* зумовлена кризовим станом у сфері духовності українського суспільства і активними пошуками сенсу буття різноманітними соціальними верствами і прошарками у зв'язку із втратами ними ціннісних орієнтирів, які донедавна видавалися сталими і непорушними.

*Метою статті є аналіз зіставлення Ф. Ніцше у праці “Народження трагедії з духу музики” двох первнів буття і культури – “діонісійного” (життєвого, трагічного) і “аполлонічного” (логічного, інтелектуально-раціонального) і з'ясування шляхів досягнення їх гармонійної рівноваги. У вітчизняній філософській думці на ірраціональний бік пізнання ще не звернуто належної уваги. Творчість Ф. Ніцше досліджена в основному у перекладній літературі, зокрема російській [2, 3, 4, 8, 9]. Ці дослідження не пов'язані з вирішенням актуальних проблем у сфері духовності українського суспільства. У статті особливу увагу приділено ролі міфології і мистецтва у формуванні ціннісних орієнтирів в процесі пізнання, а також суспільних ідеологем в період соціальних фрустрацій, що є вельми актуальним як з теоретичної, так і праксеологічної точки зору для сучасного українського соціуму. Внаслідок аналізу філософських ідей Ф. Ніцше і їх зв'язку з пошуками адекватної духовної парадигми розвитку українського суспільства автор доходить висновку, що врахування ірраціональної складової пізнання у поєднанні з активним використанням тих її аспектів, які знаходять своє відображення у мистецтві, і, насамперед, у музичній культурі, є важливим чинником сучасної національної ідентифікації громадян України.*

Проблема пізнання у філософському сенсі постає, передусім, як вибір шляхів пізнання істини. Європейська традиція гносеології з давніх часів зберігає два протилежні підходи до вирішення цього питання. Ці підходи були досліджені в праці Ф. Ніцше “Народження трагедії з духу музики”, написаній на початку 70-х рр. ХІХ ст.

Для того, щоб правильно зрозуміти ніцшеанську концепцію пізнання і ту роль, яку Ніцше відводить у ній міфології і музиці, потрібно пригадати, що в ХІХ ст. у Західній Європі існували дві основні школи, які займалися вивченням міфів і міфології – англійська і німецька. Для першої було характерне намагання раціоналізувати міфи. Це намагання спиралося на твердження про те, що одна й та сама логіка притаманна як міфологічному, так і науковому мисленню. І що людина завжди міркує однаково добре.

Німецька школа ґрунтувалася на традиціях романтизму і класичного ідеалізму. Якщо дослідники англійської школи, зокрема. Едуард Тейлор, розглядали міф як винятково фантастичне пояснення оточуючої реальності, то німецькі вчені (наприклад. В. Вундт) доводили, що міф є художнім відображенням реальності, яка сприймається серцем, а не розумом. Це сприйняття має безпосередній характер і являє собою переживання без будь-якої рефлексії. Інакше кажучи, у міфі зображення реальності сприймається як сама реальність, а не її символ чи образ.

Отже, істотною властивістю міфу є синкретична єдність суб’єктивного і об’єктивного.

Ще однією властивістю міфу є та, що він виступає виразом колективного архетипу свідомості і залишається міфом доти, доки існує віра в реальність подій, про які в ньому йдеться. Як тільки ця віра втрачена, міф перетворюється на художній твір: епос, легенду, казку тощо. Проте міф не є лише певним відображенням реальності. Його синкретизм полягає також у тому, що він являє собою єдність пояснення і перетворення світу. Тому міф може слугувати практичним цілям, бути за певних обставин ідеологічним знаряддям конкретних дій. В історії ми неодноразово спостерігали масові дії, спричинені міфологічною ідеологією – релігійною, націоналістичною, класовою.

Концепцію міфу, яку ми зустрічаємо в творах Ф. Ніцше, можна назвати концепцією невербальної естетичної інспірації. Ніцше інтуїтивно відчував, що первісні міфи мали невербальний вираз. Їх не вигадували, а створювали у музичних і танцювально-ігрових (драматургічних) формах. Ця точка зору згодом у ХХ ст. знайде своє підтвердження у дослідженнях таких відомих етнографів, релігієзнавців, філософів, як Д. Фрезер, К. Леві-Строс, Ф. Кесіді. О. Лосев. С. Мелетинський. В. Пропп, С. Токарев. Вони вважали, що найбільш старожитні міфи не були наративними оповіданнями, а являли собою обрядові дії, які “витанцьовувалися” під музику. Музика відігравала в цих обрядах першорядну роль. Вона визначала ритміку і темп ритуальних дій і танців. Вона згуртовувала і єднала архаїчний колектив. На думку більшості дослідників міфів, свій вербальний вираз вони спочатку знаходили у співі, тобто знов-таки у музичній формі.

Отже, первісний міф являв собою, висловлюючись сучасною мовою, драматургічну дію, яка синкретично поєднувала музику, костюмований танок і сакральний спів. Суттєва відмінність між міфічною драмою і драмою як художнім твором полягає в тому, яким чином глядач і слухач сприймає зміст драматургічної дії. Якщо глядача, наприклад, шекспірівських драм мало цікавлять такі речі, як прототипи героїв спектаклю чи історична достовірність подій, які в ньому зображуються, то ставлення віруючих людей до міфів пов’язане з прямим отождненням художньої вигадки і реальності. Тільки в цьому випадку міф може активізувати волю і спонукати людину взяти участь в певних колективних діях.

Міфотворчість, як правило, відображає колективні, а не індивідуальні прагнення. Їх зміст втілює долю і змагання роду, племені, етносу, а згодом і нації, виступаючи підґрунтям їх ідейно-духовної єдності. Водночас міфи відіграють важливу роль у створенні харизматичних образів вождів, героїв, богів. Для цього факти з життя як реальних, так і вигаданих персонажів викладаються не історично, а драматично. Автори міфотворчості воліють не обтяжувати себе вимогами історизму і фактичної достовірності. ХХ століття з особливою силою підтвердило передбачення Ф. Ніцше щодо відтворення міфологем минулого у суспільній свідомості.

Розуміння Ф. Ніцше методу пошуку істини ґрунтується на філософії мистецтва і своїми витокami має давньогрецьку міфологію. На думку філософа саме ця міфологія найбільше дотична до творення фундаментальних засад європейської культури. Позиція Ніцше напрочуд антиінтелектуальна і водночас ірраціоналістична. Він не просто заперечує раціоналізм, але й намагається довести його неспроможність відшукати істину. Визнаючи пізнання істини в якості центральної проблеми науки, Ф. Ніцше парадоксальним чином доводить, що дана проблема не може знайти свого задовільного вирішення на науковому ґрунті. Метафізична сутність речей відкривається мистецтвом, а не наукою.

У методології пізнання Ф. Ніцше протиставляє два підходи, надавши їм образної міфологічної інтерпретації. Один з цих підходів у нього репрезентує давньогрецький бог Діоніс. Він, як зазначає Ніцше, "...все наявне обожає безвідносно до того, добро воно чи зло"[6, с. 66]. Діоніс уособлює справжню істину природи, яка протистоїть неправді культури, що втілена в Аполлоні. Ніцше наголошує, що було би великою перевагою для естетичної думки, якби вона не лише шляхом логічного розуміння, але й шляхом безпосередньої інтуїції прийшла до усвідомлення того, що поступ мистецтва пов'язаний з подвійністю аполлонічного і діонісійного первнів.

Протилежність аполлонічного і діонісійного розкривається філософом через низку протиставлень. Насамперед, це протиставлення порядку і хаосу. Аполлон уособлює порядок, міру, спокій, світло, раціональне самообмеження. Аполлонічне мистецтво – образотворче. Воно обов'язково потребує для свого втілення певного понятійного апарату і логічного впорядкування матеріалу. Саме аполлонічне мистецтво породжує теоретичне бачення світу і теоретичну людину. Образом цієї людини у Ф. Ніцше виступає Сократ. Тому аполлонічний шлях пізнання неминуче призводить до деміфологізації дійсності і теоретико-пояснювального дискурсивного знання. Культура підміняє натуру. Вона пориває з вічним і нескінченним заради тимчасового, минушого, дискретного. Віра у богів поступово змінюється на віру у всемогутність наукового пізнання, у здатність теоретичного розуму вирішити всі проблеми життя. Сократизм як продовження аполлонізму народжує дух науки, який знаходить своє втілення у наданні знанню універсального значення і абсолютизації раціоналізму.

Проте, як добре відомо з історичного досвіду, людина в усі часи у своїй поведінці досить часто порушувала правила логіки. Це можна часто спостерігати у людей, які під впливом настрою чинять те, що цілком не узгоджується з їх поглядами і переконаннями. Іноді трапляється так, що людина дозволяє собі робити те, що забороняє робити іншим людям, і, навпаки, не робить того, що змушує робити інших. Така поведінка, як правило, погано надається раціоналістичній інтерпретації. Тому для її пояснення створюються етиологічні (пояснювальні) міфи, в яких годі шукати логічного впорядкування фактів та їх зовнішньої правдоподібності. Проте лише за допомогою цих міфів можна відтворити і зрозуміти внутрішній світ окремої людини і внутрішнє буття певного соціуму.

Ф. Ніцше вважав, що наука, знищуючи міф, тим самим знищує не тільки істину, яка знаходить свій вираз у міфі, але й шлях до її пізнання. На його думку, лише міф може наочно сприйматися як одиничний приклад деякої всезагальності й істини, Саме він звертає наш погляд з тимчасового на вічне, з кінцевого на безкінечне. Міф розкриває метафізичну сутність буття, надаючи йому сенсу і усуваючи абсурдність існування через зв'язок одиничного буття людини з вічністю буття природи. Міф вириває людину з культурного контексту і інтегрує її у справжню природну дійсність. Він позбавляє людину культурно-теоретичних ілюзій, дає їй змогу відкрити справжній сенс свого трагічного існування, сприймати його з усією відповідальністю і рішучістю.

З точки зору Ф. Ніцше, міф не може віднайти жодного адекватного вербального втілення і тому його релевантна об'єктивація здійснюється лише у музиці. Насамперед, у музиці давньогрецької трагедії. Ніцше писав, що "в діонісійській музиці окреме явище збагачується і розширюється в картину світу" [6, с. 124]. Діонісійська музика є всезагальним дзеркалом світової волі. Історична подія, відображаючись в цьому дзеркалі, набуває виміру вічної істини. Музика Діоніса – це музика сп'яніння на відміну від музики Аполлона, яка є музикою сновидіння. Теоретична людина не здатна збагнути трагедійного пафосу істини. Вона знаходить своє задоволення у наявній окултуреній дійсності. Вона позбавлена песимізму, який є неодмінною передумовою неупередженого пізнання світової волі. Тому центральною проблемою Ніцше вважає вічну боротьбу між теоретичним і трагічним світорозуміннями. Він писав: "Лише коли дух науки дійде до своїх меж і його зазіхання на універсальне значення буде спростоване віднайденням цих кордонів, можна буде сподіватися на здатність музики знову породити із себе міф" [6, с. 123].

Одним з джерел відтворення діонісійського міфологізму у Новий час Ф. Ніцше вважав у ранній період своєї творчості винайдену Ріхардом Вагнером "Unendliche Melodie" (нескінченну мелодію), яка знайшла свій вияв, зокрема в ритмічній могутності "тристанівського акорду". Неправильність і одночасно зв'язаність музичного формотворення Вагнера породжували відчуття трагічності життя і, разом з тим, вічності руху. Підтвердженням ніцшеанської інтерпретації музичних форм Вагнера може слугувати висловлювання з цього приводу Освальда Шпенглера, який зазначав, що нескінченна мелодія Вагнера стала важливим засобом звільнення уяви митця від щільності матерії і що вона витікає "з ностальгії по надземному, що розчиняє душу в нескінченності" [9, с. 29]. Така музика здатна пробудити внутрішню свободу людини, втілити у житті піндарівський принцип "стань тим, ким ти є насправді". Впливаючи на ірраціональний потенціал, закладений в особистості, діонісійська музика породжує вміння говорити "ні" усьому загальноновизнаному і обов'язковому в суспільстві (der Neinsagenkonner).

Ф. Ніцше стверджує, що оскільки сама музика в своїй повній необмеженості не має потреби в образі і понятті, вона стає здатною усунути людське самообмеження, пов'язане з аполлонічним почуттям міри і відновити свободу диких поривань. Людина діонісійського підпілля є вивільненою з полону культурних ілюзій і рефлексій. Вона повертається до власної індивідуальності, пориваючи з традиційним тягарем норм і цінностей чужої її сутності культури. Суб'єктивація діонісійського стану пов'язана з наданням всьому формально необхідному вигляду випадкового, спонтанного. Відродженню діонісійського духу в індивідумі сприяла німецька музика, яку Ніцше розумів як "могутній сонячний поступ від Баха до Бетговена і від Бетговена до Вагнера" [6, с. 135].

На противагу "злиденній у своїх відчуттях тверезості" естетів, які намагаються врятувати свої очі від "жахів ночі" і лікувати душу, охоплену "конвульсіями збудженої волі"

бальзамом ілюзій, німецький музичний геній у поєднанні з духом німецької філософії, яка завдяки Канту і Шопенгауеру покінчила зі “спокійною життєрадіснією науковою сократики” і відновила “діонісійну мудрість”, являють собою, за виразом Ніцше, “єдиний, непорочний, чистий і очищуючий дух вогню..., в якому ... рухаються всі речі” [6, с. 135]. Ніцше вважав, що таємниче поєднання німецької музики і німецької філософії здатне вітворити духовно-метафізичне перевтілення соціальної форми існування німецького духа. Забезпечити повернення його до самого себе.

Для підтвердження цієї думки Ніцше посилається на видатну роль, яку лютеранський хорал відіграв у Реформації. Він писав: “З цієї безодні постала німецька Реформація, в хоралі якої вперше прозвучав наспів майбутньої німецької музики. Таким глибоким, мужнім і задушевним був цей лютерівський хорал, такою безмежною добротою і ніжністю були ці звуки, немов перший ваблячий діонісійний поклик...” [6, с. 150]. Для того, щоб музика могла відігравати таку вагому перетворюючу суспільство роль, вона повинна не наслідувати природну дійсність, а стати засобом її метафізичного подолання, сприяти усуненню оманливого протиставлення душі і тіла. При цьому така музика може породжувати асоціації з різного роду явищами. Проте ці явища ніколи не здатні виявити до кінця її сутність. Вони завжди лишаються тільки її зовнішніми відображеннями.

Музика найбільше і найповніше втілює в собі принцип художньої гри “яку Воля, у вічній повноті своєї радості, грає сама з собою” [6, с. 154]. Отже, діонісійний феномен музики розкривається у грі всевітньої Волі. Ця гра позбавлена будь-яких культурно-нормативних правил. З естетичного погляду вона являє собою дещо потворне, дисгармонійне і трагічне. Проте саме ці властивості художньої гри парадоксальним чином викликають невимовне суто естетичне захоплення, подібне до того, яке описав Пушкін у своїх “Маленьких трагедіях”, зокрема у “Бенкеті під час чуми”. У музиці вся захоплююча трагічна дисгармонія світу знаходить свій вираз у музичному дисонансі, який, на думку Ніцше, являє собою первофеномен діонісійного мистецтва, позбавленого сократівського оптимізму. Діонісійна музика своєю батьківщиною має трагічний міф. Лише у поєднанні з останнім вона стає потужним джерелом діонісійної здатності того чи іншого народу перетворити світ культурних ілюзій у світ дисонансного шаленства. Стародавній жах розуму, який він відчуває у коливаннях ґрунту під здоровим глуздом, є жахом винятково міфологічним. Цей жах має екзистенційний характер.

Світ культури для Ніцше уособлює ідею об’єктивації. В кінцевому рахунку, всі форми раціоналізму знищують таємницю духовного досвіду, не бажають нічого знати про трагізм, суперечності, ірраціональний бік буття. Об’єктивація є гносеологічною інтерпретацією поневоленого і відчуженого світу. Об’єктивований світ підлягає раціональному пізнанню у поняттях, але сама об’єктивація має ірраціональне джерело. Розум не може втриматися у межах банальних тверджень здорового глузду. Згідно з Ніцше, щоб побачити істину, потрібно облишити “наукове донкіхотство” і спробувати відмовитися від загальнообов’язкових суджень. Дійсно, цінною думкою може бути лише власна, яка не нав’язана зовнішніми обставинами, панівним світоглядом чи корпоративними ідеологією і мораллю. Будь-яке сліпе наслідування загально визнаних настанов здорового глузду рано чи пізно призводить до самообману. І ось тоді ірраціональний світ внутрішнього метафоричного “Я” стає виразом нескінченної безпосередньої, потаємної духовної реальності. Ніцше вважав, що ця реальність не надається до відображення у поняттях. Там, де постає невимовність і слова втрачають свою силу, починається музика. Істина знаходить свій вираз у константно-

континуальній природі музичного звуку, в його всезагальній символічності. Занурюючись у резонансно-медитативний стан, людина відчуває себе і все буття цілісним, вібруючим звуковим тілом. Ніцше характеризував цей стан так: “Об’єктивація діонісійного стану являє собою не аполлонічний порятунок в ілюзії, а, навпаки, руйнування індивідуальності і єднання її з первинним буттям” [6, с. 86].

Цікаво простежити спорідненість поглядів Ніцше і відомого філософа ХХ ст. Т. Адорно. Останній дуже багато уваги приділив мистецтву музики та її ролі у процесі виховання особистості. Аналізуючи музичну творчість Антона фон Веберна, він писав: “Коли суб’єкт починає звучати сам як такий, без будь-якого опосередкування мовою музики, то музика починає звучати як природа, як сама природність і припиняє бути суб’єктивною” [1, с. 111].

Отже, музика як один із вагомих засобів ствердження неповторної самодостатньої індивідуальності зрештою призводить до злиття і розчинення цієї індивідуальності в універсумі. Із дисгармонії і дисонансу постає гармонія, яка дозволяє, за образним висловом музикознавця О. Михайлової, “органічно включити людину з її внутрішнім світом у буття Музичного Універсуму” [5, с. 301]. Відомо, що відповідно до піфагорейсько-боецівської концепції, тріаду Музичного Універсуму іпостасно складають Гармонія Сфер (уособлює світ природи), гармонія духовної і тілесної людської будови та інструментальна музика або ж безпосереднє виконання музичних творів (умовне вираження Абсолюту чи недосконале втілення небесної гармонії).

Ніцше мало турбує, що його ствердження Діоніса обертається утвердженням Аполлона, а його удавана втеча від культури є не чим іншим, як народженням нової культури, яку Вагнер називав *das Gesamtkunstwerk*. Цей синтетичний стиль загальновідомий як модерн (*Jugendstil*). Однією з основних рис модерну є звернення до міфів, казок, легенд у різних формах мистецької творчості. Підтвердженням цього, окрім творів Вагнера у музичному мистецтві, можуть слугувати такі композиції Шенберга, як “Пелас і Мелізанда”, “Пісні Гурро”, опера Форе “Пенелопа”, “Міфи” Шимановського, “Три заклинання” Русселя, “Весна священна” Стравінського та ін. Модерн (або Югендстиль, сецесія, Ар Нуво) тісно пов’язаний з філософським ірраціоналізмом, пізнім романтизмом, конструктивізмом, неокласицизмом і експресіонізмом.

Завершуючи свою працю “Народження трагедії з духа музики”, Ніцше визнає необхідність для повноцінного пізнання поєднання обох первнів – раціонального (аполлонізму або сократизму) та ірраціонального (діонісійного). Він писав: “Діонісійне підпілля світу може і повинно виступати якраз лише настільки, наскільки воно може бути згодом подолане аполлонічною просвітлюючою і перетворюючою силою, так що обидва ці художні потяги змушені за законом вічної справедливості розвивати свої сили у суворій відповідності” [6, с. 156].

Значний вплив ці ніцшеанські ідеї про культуру і мистецтво здійснили на культурний ренесанс у Російській імперії, відомий під назвою Срібного віку. З цього приводу Микола Бердяєв писав: “Вплив Ніцше був основним у російському ренесансі на початку століття” [3, с. 241]. Він також зауважував, що цей ренесанс стояв під знаком Діоніса [3, с. 239]. Відображення впливу Ніцше знаходимо у творчості не лише М. Бердяєва, а й у таких видатних філософів, що походили з України, як В. Зеньківський, П. Новгородцев, Л. Шестов та ін. Особливо показовими в цьому сенсі є думки Л. Шестова, який зазначав, що філософія з

логікою не повинна мати нічого спільного. Філософія є мистецтвом, яке прагне “прорватися крізь ланцюг логічних умовиводів і вивести людину у безмежне море фантазії, фантастичного, де все однаково можливо і неможливо” [8, с. 59].

Діонісійна інтенція і надалі знаходить свій вияв у музичній творчості, яка, за Мартіном Хайдеггером, є феноменом самовиявлення сутностей, а отже, і істини буття. Краса в мистецтві стає єдиним засобом існування істини у духовній культурі суспільства. За словами Ніцше. Верховною і єдиною метою мистецтва є рятувати наші очі від нічних жахів і лікувати душу, охоплену корчами вольових збуджень бальзамом ілюзій. Лише естетичний феномен буття і світ виправдані у вічності. А.Шопенгауер вважав музику універсалією, яка існує до речей. Чистою формою, яка зовсім не має відношення до світу явищ і прямо його ігнорує. І.Стравинський підкреслював, що музика єднає людину з Богом. В Об’явленні Святого Івана Богослова воскресіння померлих і настання Царства Божого відбувається після того, як засурмили сім янголів. “Труба архангела – ця апокаліпсична музика – чи не розбудить нас до остаточного осягнення явищ світу” [2, с. 101].

Отже, пізнання і осягнення істини, а також виховання особистості на цій основі не є прерогативою лише раціоналізму, а становить складну взаємодію наукового і естетичного освоєння світу. Відомий український вчений, який тривалий час жив і працював у Львові – Яким Ярема – неодноразово вказував, що культура думання є музичною за своєю природою, а музика істотно впливає на розвиток інтелекту. Він наводив приклад Григорія Сковороди, який часто грав на скрипці, розмірковуючи над складними проблемами буття. Незаперечним є і те, що музика пробуджує інтуїцію, підсвідомість, сприяє цілісному сприйняттю дійсності і самоусвідомленню. Національне відродження, до якого сьогодні прагне наш народ, неможливе без розвитку його музичного хисту. Ось що з цього приводу писав Йоган Гердер у своєму щоденнику, подорожуючи Україною у 1769 році: “Україна стане колись новою Грецією: прекрасне підсоння цього краю, весела вдача народу, його музичний хист, родюча земля колись прокинуться” [7, с. 52].

Саме музика є важливим засобом подолання негативного у житті, єднання колективного несвідомого із ритмами природи, що є особливо необхідним для сучасної національної ідентифікації українців з огляду на те, що Україна тривалий час перебувала в орбіті чужинських культурних впливів і культурний поступ часто мав антинаціональну спрямованість. Музика, відновлюючи міфологічну духовність українського народу, встановлює безпосередні зв’язки з його історичними джерелами і сприяє його етнічному самоусвідомленню.

1. Адорно Т. Антон фон Веберн // Советская музыка. – 1988. – № 7. 2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Искусство, 1944. 3. Бердяев Н.А. Русская идея. Философия русского послеоктябрьского Зарубежья. – М., 1990. 4. Вагнер Р. О сущности немецкой музыки // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. 5. Михайлова Е. Дегуманизация искусства и новое композиторское творчество // Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах.– Львів: Край, 1997. – Вип. IV. 6. Ніцше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ніцше Ф. Соч. в 2-х т. – Т.1. – М.: Мысль, 1990. 7. Січинський В. Чужинці про Україну. – Львів: Світ, 1991. 8. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. 9. Шпенглер О. Суждения о музыке // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 24.