

present day. General and specific in the concepts of truth in terms of the certainty of knowledge in classical and post-classical philosophy are worked out via comparative analysis.

If ancient thinkers considered mind being within the framework of the possible constantly performs the operation to transfer the potential knowledge to relevant knowledge, in medieval philosophy the truth of things was determined by the degree of their similarity which existed in a divine intelligence. The philosophy of Modern Times put the problem of truth in direct dependence on the capacity of the human mind, expressed some epistemological preferences of empiricists and rationalists.

In contrast to Hegel's doctrine of the mind as a fundamental principle of all things and all truth, the irrationalistic concepts appeared. They considered truth to be result of manipulation of the enlightened mind, so it is a self-destroying value. If the existential philosophy highlights the problem of truth and untruth of existence, the positivist theories suppose the category of truth to be dissolved within the logical-linguistic constructs. In the post-positivism which had united the theoretical and experimental knowledge into a single system, the purpose of knowledge is not to achieve the objective truth but to implement one of the scientific tasks.

Pragmatism insists on the relativity of truth in its close correlation with the principle of good: it is true that it is useful. Finally, the philosophy of postmodernism considers being to be potentially fictional experiment which cannot be examined through the criteria of reliability, it considers the truth to be not a self-sufficient concept, but to be an event that is constantly reinvented, rewritten and re-interpreted. Nowadays philosophical pluralism opens the way to multiple interpretations of truth, which confirms its dialogical character. Thus the problem of apodicticity of knowledge is solved in the context of infinite actualization of what is potential.

Key words: truth, knowledge, intelligence, reliability, misleading, potential and actual dialogue, human being.

УДК 7.038

О. І. Парфьонова

АРТЕФАКТИ ПРОСТОРОВИХ МИСТЕЦТВ ЯК «ЦИТАТИ» В ЕСТЕТИЦІ А. ШОПЕНГАУЕРА

У статті розглянуто характер включення загадок про твори візуальних просторових мистецтв в естетиці А. Шопенгауера.

Ключові слова: А. Шопенгауер, образотворче мистецтво, скульптура, архітектура.

Роль філософії Артура Шопенгауера у розвитку некласичної парадигми мистецтв та художньої творчості визнана більшістю дослідників його творчості. Разом із тим естетичній складовій філософії Артура Шопенгауера, присвячено відносно невелику кількість російсько- і україномовних досліджень. За радянських часів таке становище пояснювалось певним негативізмом сприйняття «вселенського песимізму» (І. Нарський) його філософії [8, 1, 6]. Естетику А. Шопенгауера як заключний акорд романтизму розглядав С. Я. Сендерович, вважаючи її деструкцією «системи цінностей, синтезом яких переймалася його епоха» [8, с. 119]. І. Нарський відмічав, що «відправним пунктом» вчення А. Шопенгауера про мистецтво стала перша частина

«Критики здатності судження» І. Канта, однак в подальшому збіги між цими філософськими системами зникають [1, с. 26].

У пострадянський період інтенсивність публікацій, присвячених аналізу шопенгауерівської філософії збільшилась, а деякі її оцінки були переглянуті.

Серед авторів останніх досліджень в Україні слід назвати О. Онищенко, яка, погоджуючись із тим, що вплив теоретичної спадщини А. Шопенгауера на неklasичну естетику та здобутки художньої практики неklasичного періоду ніколи не заперечувався [7, с. 66], спробувала виявити цей вплив (не звертаючись до хрестоматійного прикладу з операми Р. Вагнера) на матеріалі літературних творів братів Маннів [7, с. 77-78], а також кінострічок Д. Різі «Аромат жінки» [7, с. 70] і О. Веллса «Громадянин Кейн» [7, с. 79].

Ми ставимо собі за мету в цій статті здійснити зворотній шлях і дослідити, як вплинули (і чи взагалі вплинули) на естетику А. Шопенгауера мистецькі артефакти, з якими філософ мав можливість ознайомитися на власні очі або був знайомий з ними опосередковано через літературну або мистецтвознавчу рефлексію.

Об'єктом аналізу обрано філософію мистецтва Артура Шопенгауера, предметом – характер рефлексії філософа з приводу мистецьких артефактів, які виконували роль «цитат» в його естетиці. В контексті статті поняття «естетика» і «філософія мистецтва» вживаються як взаємозамінні.

Відомості філософії А. Шопенгауера значною мірою сприяв пієтет, який відчував по відношенню до неї Ріхард Вагнер. Саме Шопенгауеру у 1854 році Р. Вагнер з посвятою надіслав примірник своєї тетралогії «Перстень Нібелунгів» [6, с. 8]. Численні дослідники сходилися у тому, що причиною такого пієтету з боку композитора є та роль, яку відведено А. Шопенгауером у своїй системі об'єктивного ідеалізму музиці. Остання розглядалась А. Шопенгауером як вищій прояв світової Волі, що, звичайно, не могло не тішити творців від цього виду мистецтв.

Проте на формування філософії самого А. Шопенгауера мистецтва якщо і впливали, то переважно вербальні, і перш за все література. Відомо, що А. Шопенгауер був особисто знайомий з Й. Гьоте, ідеї якого взагалі мали сильний вплив на низку німецьких філософів, наприклад, Ф. Шеллінга. Крім нього – з Віландом (згадуваним І. Кантом) і Фрідріхом Шлегелем [6, с. 5]. Їх іменами, а також Шекспіра, Поупа, Руссо, Байрона, Альфієрі, Сервантеса, Дефо, не кажучи вже про античних поетів, драматургів і ораторів, рясніють сторінки «Світ як воля і уявлення». (Упанішади, як і інші літературні джерела Сходу, що вплинули на А. Шопенгауера, залишаємо за межами нашого дослідження).

Зрозуміло, що теоретичними джерелами філософських побудов А. Шопенгауера виступали насамперед концептуальні положення філософів, серед яких особливе місце належало І. Канту. Про те, що саме кенігсберзький відлюдник дав поштовх до роздумів молодого ще А. Шопенгауера, останній сам повідомляв у листі до Розенкранца від 24 серпня 1837 року [6, с. 8]. Крім того, вже в зрілому віці А. Шопенгауер присвятив І. Канту кілька віршів, які були надруковані в «Паралипоменон» у 1850 році.

Що стосується інших ідейних спадкоємців І. Канта – сучасників А. Шопенгауера – Ф. Шеллінга і Г. Гегеля, то їх прізвища на сторінках «Світ як воля і уявлення» практично не згадуються, та й про ревнивий характер змагання А. Шопенгауера з останнім добре відомо. Хоч, при цьому система шопенгауерівської філософії у конструктивно-композиційному відношенні подібна до системи гегелівського об'єктивного ідеалізму з його діалектичним розгортанням абсолютної ідеї.

Навчаючись у Берлінському університеті, А. Шопенгауер мав можливість слухати лекції В. Р. Фіхте і Ф. Шлейєрмахера, проте особливого інтересу, за свідченням

біографів, вони у А. Шопенгауера не викликали [6, с. 5].

Естетичні ідеї викладені філософом у третій книзі першого тому [10], а також у додатках до неї, викладених у другому томі «Світ як воля і увлєння» [11].

Отже, А. Шопенгауер починає з того, що повторює слідом за Ж.-Б. Дюбо («Критичні роздуми про поезію і живопис» (1719)), Д. Дідро («Філософські дослідження про походження і природу прекрасного» та «Племінник Рамо») і І. Кантом, що «мистецтво – це творіння генія» [10, с. 413]. Геніальність ж є «ніщо інше як цілковитіша *об'єктивність*» (курсив Шопенгауера – О. П.), при тому, що «об'єктом генія... є вічні ідеї» [10, с. 415].

Якщо феноменологічно мистецтво – «творіння генія», то субстанціонально мистецтво – *«рід споглядання предметів»* (курсив Шопенгауера – О. П.) [10, с. 414].

Одночасно, за твердженням філософа, «пізнання ідеї – його (мистецтва. – О. П.) єдине джерело; повідомлення цього пізнання – його єдина мета» [10, с. 414]. Джерелом (і змістом мистецтва є «сприйняті чистим спогляданням вічні ідеї, істотне і неминуще усіх явищ світу, і, залежно від речовини, в якій воно їх повторює, воно є образотворчим мистецтвом, поезією або музикою [10, с. 414].

Думка про те, що мистецтва розрізняються *речовиною*, висловлювалася й до А. Шопенгауера, зокрема Ф. Шеллінгом в його «Про відношення образотворчих мистецтв до природи» [9]).

А. Шопенгауер продовжує лінію І. Канта в тому, що досліджує естетичну реакцію – насолоду (але не судження), виділяючи її суб'єктивну частину. Як насолода, «вона є радість над простим, споглядальним знанням... в протилежність волі» [10, с. 430]. «Те, що на нас діє, є *прекрасне* (курсив Шопенгауера – О. П.), а те, що нас збуджує, є почуття краси» [10, с. 431]. «Називаючи предмет *прекрасним* (курсив Шопенгауера – О. П.), ми цим висловлюємо, що він об'єкт нашого естетичного споглядання ...» [10, с. 440].

(Порівняємо з кантівським визначенням: прекрасне є «предметом задоволеності», судження яке позбавлено «будь-якого інтересу» [3, с. 24]).

Звернення до просторових мистецтв у А. Шопенгауера можна вважати мінімальним, якщо порівнювати «цитування» їх творів з цитуванням і посиланнями на літературні твори. Це тим більше привертає на себе увагу, що філософ (у цьому є екзистенціальна відмінність А. Шопенгауера від І. Канта) в юнацькі роки багато подорожував країнами Західної Європи [6, с. 4] і чимало побачив. Крім того, А. Шопенгауер провів кілька років у Берліні, місті, в якому були зібрані чудові твори образотворчого мистецтва. Переїхавши до Дрездену, навряд чи міг проігнорувати безцінні зібрання Цвінгера.

Отже, що саме з шедеврів або хоча б творів просторових візуальних мистецтв залишило відбиток на сторінках філософії А. Шопенгауера? «Високе і велике склепіння церкви Петра в Римі, церкви Павла в Лондоні» [10, с. 436], так само як і єгипетські піраміди, наводиться А. Шопенгауером для пояснення думки про походження почуття високого: «Багато предметів нашого споглядання справляють враження високого тим, що за їх просторовою величиною або їх глибокої старовини... ми поруч з ними відчуваємо себе зовсім незначними і, тим не менш, насолоджуємося їхнім спогляданням: такими є високі гори, єгипетські піраміди, колосальні руїни з глибокої давнини» [10, с. 437].

До живопису А. Шопенгауер звертається тоді, коли переходить до аналізу поняття чарівного. Під чарівним А. Шопенгауер розуміє «те, що збуджує волю, безпосередньо пропонуючи їй задоволення, ... чарівне зводить глядача з чистого споглядання, необхідного для всякого сприйняття прекрасного, неминуче дратуючи його волю

предметами, безпосередньо їй слухними, тим самим глядач не залишається чистим суб'єктом пізнання, а стає нужденним, залежним суб'єктом бажання» [10, с. 438].

Розмірковуючи про чарівне в мистецтві, А. Шопенгауер звертається до натюрмортів голландців, не наводячи, щоправда, при цьому, імен художників і назв картин. В натюрмортах малих голландців А. Шопенгауер вбачає «дуже низький» рід чарівного. Пояснення такої оцінки міститься в «омані у виборі предметів для зображення», а саме: художник «зображує їстівні припаси, які живим своїм зображенням неминуче збуджують апетит, що і є збудженням волі, з яким настає кінець будь-якого естетичного споглядання» [10, с. 438]. (За аналогією з І. Кантом: зникає незацікавленість судження, яка тільки й робить судження естетичним).

Щоправда, в цьому мальовничому ряду, на думку А. Шопенгауера, можливий виняток: «Написані плоди ще можна дозволити, поза як вони є подальшим розвитком квітки і прекрасним творінням природи за формою і фарбами, так що немає прямої необхідності розмірковувати про їх поживність; але, на жаль, ми нерідко зустрічаємося з оманливою природністю, які стоять на столі, і приготовлені страви – устриці, оселедці, краби, бутерброди, пиво, вино і т. ін., що абсолютно є неприпустимим» [10, с. 438].

А. Шопенгауер розглядає «низький рід чарівного» у мистецтві й на прикладі історичного живопису, а також скульптури, де «чарівне полягає в оголених фігурах, постать яких, напіводягнення і вся манера зображення спрямовані на збудження у глядача похоті, внаслідок чого естетичне споглядання припиняється і, звісно, протидіє меті мистецтва» [10, с. 438]. Але для античної скульптури А. Шопенгауер робить виняток: «Антики, при всій своїй красі і повній наготі, майже незмінно від цього вільні, тому що художник сам створював їх у чисто об'єктивному, ідеальній красі виконаному у настрої духу, а не в дусі суб'єктивної грубої похоті» [10, с. 439].

Незважаючи на це виключення, висновок А. Шопенгауера щодо образотворчого мистецтва все одно невтішний: «Тому чарівного слід усюди уникати в мистецтві» [10, с. 439].

Крім позитивно-чарівного, проаналізованого вище, існує і «негативно-чарівне, яке ще більш є неприпустимим: це *огидне*» (курсив Шопенгауера – О. П.). Негативно-чарівне «збуджує волю, ставлячи перед нею предмети її відрази. Тому... воно в мистецтві ... нестерпно» [10, с. 439].

Крім малих голландців – авторів натюрмортів, уваги А. Шопенгауера заслуговують «ландшафтні пейзажисти, особливо Рюисдаль» (Рейсдаль – О. П.), які «писали надзвичайно незначні види і спричиняли тим самим ту ж дію (мається на увазі «покійне, тихе, безвольний стан духу художника», що викликає у глядача «участь у подібному стані» – О. П.) ще з більшою втіхою» [10, с. 427]. Метою ж, на думку А. Шопенгауера, у мистецтві є «блаженство безвольного споглядання» [10, с. 428].

А. Шопенгауер, слідом за Й. Вінкельманом і Ф. Шеллінгом, повторює, що «людська фігура і людська фігура – найголовніший об'єкт образотворчого мистецтва» [10, с. 441], а слідом за Аристотелем говорить про те, що «людські діяння становлять найголовніший об'єкт поезії» [10, с. 441]. Але ось про архітектуру як таку А. Шопенгауер розмірковує чимало.

Архітектура, як витончене мистецтво, характеризується прагненням довести до ясної споглядальності деякі з тих ідей, які складають найнижчі шаблі об'єктивації волі» [10, с. 444]. До подібних А. Шопенгауер відносить тяжкість, зчеплення, твердість – «ці загальні якості каменю», – і потім «поруч з ними світло», як їх протилежність [10, с. 445].

Керуючись цими ідеями, А. Шопенгауер проводить стислий порівняльний аналіз

південної архітектури (Греція, Рим, Індія, Єгипет), де архітектура «могла найбільш вільно переслідувати свої естетичні цілі» [10, с. 448] і північноєвропейській. Архітектура, на думку Шопенгауера «відрізняється від образотворчих мистецтв і поезії тим, що воно дає не знімок, а саму річ» [10, с. 447], у зв'язку з цим «твори архітектури дуже рідко створюються ... з чисто естетичними цілями» [10, с. 448].

З монументальної скульптури згадки А. Шопенгауера заслуговує фонтан Треві в Римі [10, с. 449], але не в якості зразка цього виду мистецтва, а як ілюстрація роздумів про гідравліку.

Там, де мова йде власне про скульптуру, згадки філософа удостоюється лише скульптура анімалістичного жанру: «коні у Венеції» (ймовірно мова йде про квадригу роботи Лісіппа, що прикрашала фронтон собору св. Марка; на даний момент оригінал знаходиться в музеї собору, а на фронтоні встановлена копія. Філософ бачив скульптуру під час перебування у Венеції в 1819 році), «на Ельджинських барельєфах» (тобто скульптура, знята лордом Ельджином з фризу і фронтона Парфенона; побачена А. Шопенгауером, очевидно, під час його перебування в Лондоні), «і у Флоренції, з бронзи і мармуру» (мова найімовірніше йде про бронзовий кінний пам'ятник Козимо I Медичи роботи Джамболонья, про бронзовий кінний пам'ятник Фердинандо I роботи Джамболонья і Такка, а також про мармурові скульптури цих тварин, що прикрашають підніжжя Нептуна – центральної фігури фонтану «Нептун» роботи Бартоломео Амманаті, розташованого біля Палаццо Веккьо), «також античний кабан» (бронзова фігура тварини – т. зв. «дель Порчелліно» (Порося) роботи Пьетро Такка і сьогодні прикрашає Солом'яний ринок Флоренції), «леви біля арсеналу у Венеції та у Ватикані ціла зала переважно з античними звірами» [10, с. 450].

Всі згадані скульптури є цілком конкретними і такими, що їх очевидно безпосередньо бачив А. Шопенгауер.

Крім них, без будь-якої прив'язки до конкретних пам'яток мистецтва, згадуються персонажі античної пластики: Аполлон, Вакх, Сілен, Антіной, Геркулес, Фавн [10, с. 456-457].

Багато сторінок присвячено скульптурній групі «Лаокоон» (не зовсім зрозуміло, що саме бачив А. Шопенгауер: копію, роботи Баччо Бандініеллі в галереї Уффіці у Флоренції, або оригінал, виставлений в музеї Ватикану?) [10, с. 457]. Щоправда майже всі сторінки [10, с. 458] заповнені апеляцією до літературних джерел: це стаття Й. Гьоте про Лаокоона [2] і відома книга Г. Лессінга [4].

З творів живопису А. Шопенгауером згадано «Рафаєлевський скрипаль галереї Шиарра в Римі» [10, с. 460], Корреджієва «Ніч» [10, с. 469], «Ори» Пуссена [10, с. 469] і «геній слави Аннібалле Караччі [10, с. 469], а також «віньєтка Лафатера» [10, с. 473] (йдеться про Йоганна Каспара Лафатера, швейцарського письменника, поета і богослова, а під віньєтками слід розуміти гравюри, зроблені декількома художниками для ілюстрації його «Фізіономіки», що витримала низку видань протягом 1772 – 1778 рр.) [5].

«Рафаєлівський скрипаль галереї Шиарра в Римі» згадується А. Шопенгауером зовсім не у зв'язку з художніми достоїнствами пензля Рафаеля, а в контексті міркувань про передачу музики засобами образотворчого мистецтва. Музика, на думку філософа, «може бути живописуєма, якщо не вимагає насильницьких рухів тіла або спотворення рота» [10, с. 460]. (Там само аналіз скульптури Лаокоона на предмет того, як у статичному мистецтві передати процес (крик). Порівняємо з вирішенням цієї задачі Е. Мунком в однойменній картині).

Що стосується згаданого твору Рафаеля, то ймовірно, мова йде про його фреску «Парнас», що насправді прикрашає Ватиканський палаццо Понтифіці. (Існуючі на

даний момент розпису галереї Шиарра датуються кінцем XIX ст. і виконані в стилі ліберті (італійська назва стилю модерн)). По центру фрески зображений бог Аполлон, що грає на скрипці.

«Як істинно прекрасні картини» А. Шопенгауером характеризуються Корреджієва «Ніч» (ймовірно мова йде про картину Корреджо «Свята ніч»), «Ори» Пуссена (ймовірно мова йде про картину Пуссена «Царство Флори») і геній слави Аннібалле Караччі (ймовірно мова йде про картину Караччі «Геній слави»).

Однак, складається враження, що усі твори пластики і живопису залучаються А. Шопенгауером лише в якості ілюстрації ідей, джерелом яких є не вони, а літературна (Г. Лессінг, Й. Гьоте) і мистецтвознавча (Й. Вінкельман) рефлексія. Таким чином, їх «цитування» обумовлено не стільки візуальним сприйняттям цих об'єктів, що породило роздуми філософа з їхнього приводу, скільки необхідністю підкріпити уможлядні висновки, котрі сформувалися на інших підставах.

Це тим більше привертає увагу, що на відміну від свого кумира І. Канта, А. Шопенгауер побував у багатьох країнах Європи (Франція, Англія, Італія), і більшість творів мистецтва, що згадуються ним: Собор св. Петра, фонтан Треві, скарби музеїв Ватикану («Лаокоон», анімалістична скульптура, станці Рафаеля), церква Св. Марка зі скульптурою Лісіппа у Венеції, зібрання скульптури з фриза і фронтона Парфенону в Британському музеї – бачив наочно. При цьому, якщо Флоренція, Венеція і Рим у тексті філософського трактату фігурують, то мистецькі зібрання Німеччини А. Шопенгауер не згадує, і це при тому, що з картинами малих голландців (наприклад, «Натюрморт з устрицями» Корнелі у саван Хеєма і «Єврейське кладовище» Якоба ван Рейсдала) він познайомився у Дрезденській галереї. Там само знаходиться картина Пуссена «Царство Флори», яку, можливо, мав на увазі А. Шопенгауер під назвою «Ори». Це, очевидно, справедливо і щодо Корреджієвої «Ночі», якщо вважати її тотожною картині Корреджо «Свята ніч».

З більшим захопленням А. Шопенгауер говорить про Й. Вінкельмана і, схоже, надає перевагу його вербальному дискурсу щодо творів образотворчого мистецтва, аніж власній інтроспекції, хоча античну скульптуру «Лаокоон» мав можливість сприймати безпосередньо: «із великою майстерністю пояснює Вінкельман, якого чудове описання зберігає повну ціну...» [10, с. 460].

Щоправда авторитет останнього для А. Шопенгауера існує лише в галузі мистецтвознавства, будь-які ж натяки Й. Вінкельмана на філософствування зустрічають у А. Шопенгауера різку критику: «я переконався – писав А. Шопенгауер, – в істині, що можна володіти найбільшою сприйнятливістю і найправильнішим судженням у справі художньо-прекрасного, не будучи в змозі дати абстрактного і власне філософського звіту про сутність прекрасного і мистецтва» [10, с. 471].

Таким чином, власне візуальні джерела естетичних конструкцій А. Шопенгауера можна вважати досить обмеженими, а ті, що ідентифіковані, в основному використані для ілюстрації критичних зауважень філософа (особливо це стосується жанру натюрморту). Ті ж картини, які заслуговують схвалення А. Шопенгауера, не піддаються аналізу, а просто виступають суб'єктом оціночного судження, відносно якого лише дещо констатується.

З великою долею ймовірності, нами встановлені автори і назви деяких картин, згаданих А. Шопенгауером; вони разом із тими, які названі й самим філософом, входять до зібрання Дрезденської галереї, де їх і мав можливість бачити А. Шопенгауер. Уточнено назву і знаходження фрески Рафаеля, місце розташування якої у А. Шопенгауера наведено помилково.

Список використаної літератури

1. Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества / М. Н. Афасижев. – Москва : Наука, 1990. – 174 с.
 2. Гете И. Г. О Лаокооне [Электронный ресурс] / И. Г. Гете. – Режим доступа : <http://romanbook.ru/book/download/9138572/>
 3. Кант И. Критика эстетической способности суждения / Кант И. Эстетика / И. Кант; пер. з нім. Б. Гавришкова. – Львів : Аверс, 2007. – С.15 – 210.
 4. Лессинг Г. Е. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Лессинг Г. Е. Избранные произведения / Г. Е. Лессинг; пер. Е. Эдельсона. – Москва : Художественная литература, 1953. – С.385 – 516.
 5. Иоган Каспар Лафатер: Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.people.su/63443>
 6. Нарский И. С. Артур Шопенгауэр – теоретик рк. акт ких пессимизма / И. С. Нарский // А.Шопенгауэр. Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1992. – С.3–40.
 7. Онищенко О. Художня творчість: проект неklasичної естетики / О. Онищенко. – К.: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. – 230 с.
 8. Сендерович С. Я. Эстетика Шопенгауэра. Опыт деструкции романтического синтеза / С. Я. Сендерович // Лекции по истории эстетики / под. ред. М. С. Кагана. — Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1974. - Кн. 2. – С. 118-122.
 9. Шеллинг Ф. В. Й. Об отношении изобразительных искусств к природе / Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2-х томах / Ф. В. Й. Шеллинг; пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова. – Москва : Мысль, 1989. – Т. 2. – С. 52–85.
 10. Шопенгауэр А. Избранные произведения : пер. с нем / А. Шопенгауэр. – Москва : Просвещение, 1992. – 479 с.
 11. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление : пер. с нем. В 2-х т. / А. Шопенгауэр. – Москва : Наука, 1993. – Т. 2. – 671 с.
- Стаття надійшла до редакції 25.04.2015

О. I. Parfjonova**ARTIFACTS OF SPATIAL ARTS AS “CITATIONS” IN A.SCHOPENHAUER’S AESTHETICS**

The paper deals with the analysis of context and the character of mentioning of architecture and fine arts works in treatise “The world as will and representation” by A.Schopenhauer. It is established that mentions of them are involved with the philosopher by way of illustration of concepts “high”, “fine”, “graceful” and “genius”. It was drawn a conclusion that similitude “citing” isn’t caused by a primary reflection owing to direct visual perception of the named works and is mediated literary (Goethe, Lessing) and an art criticism reflection (Winckelmann) which is necessary considered as a source of theoretical constructions of Schopenhauer.

Key words: A. Schopenhauer, fine arts, sculpture, architecture.