

очиститися від тягаря чужого існування (показовою є неофіційна назва п'єси Сартра «За зачиненими дверима» – «Пекло – це Інші»). За свідченнями очевидців публічних виступів Сартра, під час промови перед величезною аудиторією він тер собі скроні – явна ознака, що натовп заважав йому думати/бути. Нам здається, Сартр був би щасливий позбутися людей взагалі, однак його вихованості вистачає, щоб нічого не робити в цьому напрямку практично – його вибір – перечекаати ситуацію, пасивно віддатися неминучому, і в цьому ми вбачаємо вплив базової цінності його особистості – Книги (символу не лише Логосу, а й культури поведінки). Змушений незграбно нести Свічку, яка палить йому пальці (здаємо образ руки), він щасливий втекти у нову Книгу, як у нову домівку свого духу.

Вибір свободи як втечі в якості мети гармонізації замість вибору щастя, як повного співпадання зі своєю справжньою сродністю є промовистим доказом належності Сартрового філософування до неklasичної парадигми усіма плодами її «просвітницької» діяльності – відчуттям розгубленості, песимізмом щодо майбутнього, апатією внаслідок втрати орієнтирів тощо. Стоїцизм Сартра настільки ж підробний, як і його гуманізм. Шукаючи об'єктивність поза Богом (відкинувши Бога), Сартр так і не знаходить остаточно іншої об'єктивної підстави для екзистенційного вибору – його розмисли про загальнолюдське надто загальні; його розмисли про суб'єктивне надто трагічні. Чи варто в такому разі наступним поколінням сліпо слідувати завітам Сартра, позбавляючи себе шансу стати не просто будь-ким, порожнім нулем, а Людиною, що повноцінно, вільно, наповнено смислом і перспективно, а отже, щасливо, слідує своїй власній, об'єктивно-архетипній сродності?

Список використаних джерел

1. Андрей Незванов. Бытие и Ничто Жана-Поля Сартра. Критический обзор // Андрей Незванов [Электронный ресурс] // <http://www.proza.ru/2015/07/26/495>
2. Мандришук Л.А. Гуманізм як творення людської сутності в екзистенціалізмі Ж.-П. Сартра / Л. Мандришук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – 2010. – № 27. – С. 85–90.
3. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1990. – С. 319–344.
4. Сартр Ж.-П. Нудота [Текст]: роман, п'єси: пер. з фр. / Жан-Поль Сартр. – Х.: Фоліо, 2006. – 351 с.

References

1. Andrej Nezvanov. Bytje i Nichto Jana-Polya Sartra. Kriticheskoje obozrenije // Andrej Nezvanov [Elektronnyj resurs] // <http://www.proza.ru/2015/07/26/495>
2. Mandryshuk L.A. Humanizm yak tvorennya lyudskoj sunosti v ekzistencijalizmi J.-P. Sartra / L. Mandryshuk // Naukovy visnyk Volynskogo natsionalnogo universitetu imeni Lesyi Ukrajinky. – 2010. – № 27. – S. 85–90.
3. Sartr J.-P. Ekzistencijalizm – eto gumanizm / J.-P. Sartr // Sumerki bogov. – M.: Politizdat, 1990. – S. 319–345.
4. Sartr J.-P. Nudota [Tekst]: roman, pjesy: per. z fr. / Jan-Pol Sarr. – H.: Folio, 2006. – 351 s.

Makarova A. O., PhD, Associate Professor, SHEE «Carpathian National University named after Vasyl Stefanyk» (Ukraine, Ivano-Frankovsk), Makarova_AO@ukr.net

Deterministic choice: freedom or happiness (on the materials of works of «Existentialism is a humanism» and «Nausea» Jean-Paul Sartre)

The article analyzes the bases of choice. P. Sartre freedom as a value-archetypes landmark detection antinomically and psychological aspects of a logical sequence.

in which the goal of freedom turns into escape from freedom. The purpose of this article is to prove that the thinker carries out substitution of concepts, in particular, identifies the concepts of «freedom» and «happiness», thus depriving his followers of objective benchmarks of self-determination and self-actualization. Analysis performed using hermeneutical method and the appeal to the concept of archetype cognition of the individual to certain values of power, truth, order, beauty, material prosperity or of belonging with Others. Held idea that Sartre himself and his character demonstrate cognation with the idea of Truth, which symbol is the Book, not Candles, which symbolizes communion and fellowship, which is why the idea of freedom Sartre is an idea of escape from its own essence (an essence) in the void of the ill-fated choice.

Keywords: J.-P. Sartr, freedom, happiness, objectivity, subjectivity, responsibility, value-archetypical choice, archetype of Book, archetype of Candle.

* * *

УДК 1(091):78

Карпенко О. О.,
аспірантка, Донбаський державний
педагогічний університет (Україна,
Слов'янськ), konpark@mail.ru

ФІЛОСОФСЬКІ ВИМІРИ ІДЕЇ АБСОЛЮТНОЇ МУЗИКИ У РІХАРДА ВАГНЕРА

Актуальність дослідження смислового контексту вживання вислову «абсолютна музика» в текстах Ріхарда Вагнера пов'язана з відсутністю чіткої історико-філософської відповіді на питання про сутність ідеї абсолютної музики, що визначала розуміння музики упродовж останніх двох століть. Методи дослідження: історико-філософська реконструкція, метод контекстуального аналізу, метод міждисциплінарного узагальнення у межах підходу інтелектуальної історії, метод абстрагування у межах підходу історії ідеї. Дослідження показало, що Вагнер надав вичерпного термінологічного визначення вислову «абсолютна музика». У відомих контекстах цей вислів набував різні значення: від синоніму інструментальної музики до означника музики як найвиразнішого мистецтва.

Ключові слова: абсолютна музика, ідея, Вагнер, інструментальна музика, філософія музики, драма.

Уявлення про онтологічну автономність музики сягають своїм корінням часів народження міфології. Наприклад, міф про Орфея висвітлює розуміння надзвичайної сили музичного мистецтва. Згодом і філософія, і наука зберегли певний сентимент щодо музики як найметафізичнішого з мистецтв. Ретроспективно сукупність подібних уявлень можна підвести під один знаменник – ідею абсолютної музики. Як не дивно, але цей означник віднайшли не філософи, а композитор, чий геній до сих пір викликає палкі суперечки між спеціалістами з різних фахів. Мова йде про Ріхарда Вагнера.

Саме Вагнер першим вжив вислів «абсолютна музика». Цей номінальний факт є загальновідомим. Що залишається поза увагою, так це контексти в яких він вживав цю фразу. Гадаємо, що виявлення цих контекстів у філософській транскрипції дозволить окреслити систему смислових координат ідеї абсолютної музики у Ріхарда Вагнера.

Дослідження загальнотеоретичних та філософських аспектів музичного мистецтва свої праці присвятили О. Лосев, К. Дальгауз, О. Михайлов, Ю. Холопов, В. Холопова, К. Зенкін, Т. Чередниченко, В. Мартинов, М. Аркадьєв та інші. У вітчизняній філософській думці розробкою питань музично-естетичного та музично-філософського спрямування займаються такі дослідники як О. В. Рябінна, С. Ю. Балакірова, І. В. Живоглядова, Ю. О. Шабанова, А. М. Тормахова.

Мета дослідження полягає в реконструкції контексту впровадження Вагнером вислову «абсолютна музика».

Відомо, що знайомство Р. Вагнера з філософською працею А. Шопенгауера «Світ як воля та уявлення» відбулося в 1854 році, коли у здобутку композитора вже була значна частина опер («Рієнци», «Летючий голландець», «Тангейзер», «Лоенгрін») та низка літературно-публіцистичних творів. У цей час композитор вже написав текст до «Персня Нібелунгів» й опрацював її музичну складову. Вчення франкфуртського мислителя викликало ширий відгук композитора як близьке за духом та ясно викладене в узгодженні з його власними інтуїціями. Під впливом ідей А. Шопенгауера німецький музичний реформатор переосмислює власні творіння, зазначає, що саме у світлі метафізичних пошуків франкфуртського філософа він досяг розуміння істинного сенсу власних музичних драм, котрі наразі є свідченням і підтвердженням примату інтуїтивного над раціональним, таким, що навіть сам автор не здатен до однозначного тлумачення власних творів.

У межах нашого дослідження видаються досить важливими інтенції композитора щодо ролі абсолютної інструментальної музики у розвитку музичного мистецтва в цілому, і музичної драми зокрема, які ми знаходимо в його роботах «Про сутність німецької музики» (1840 р.) та «Опера і драма» (1850–1851 рр.).

У нарисі «Про сутність німецької музики», який датується 1840 роком, термін «абсолютна музика» Р. Вагнер ще не вживає, але очевидно, що все, що пов'язане з інструментальною музикою, повною мірою має безпосереднє відношення до «абсолютної музики». Композитор схиляється до думки, що кожне мистецтво найяскравіше виявляє себе в якомусь одному жанрі, і в музиці таким жанром виступає саме інструментальна музика. В той час як інші жанри, окрім первинного елемента – власне музики, мають ще й вторинний – слово, інструментальна музика вирізняється цілісністю, єдністю та самостійністю. Р. Вагнер наголошує, що «вторинний елемент ніколи не сягає рівня елемента первинного» [2, с. 54] і музика завжди займає домінуючу позицію. Композитор впевнений, що гармонійне поєднання музики із допоміжними мистецтвами – винятково рідкісне явище, якщо ж таке видається можливим, то наразі відбувається з'ява нового жанру, але інструментальна музика, на думку німецького композитора, завжди залишиться неперевершеною. Стан сучасної йому опери Р. Вагнер характеризує наступним чином: «Через які тільки нагромадження супутніх видів мистецтва нам доводиться торити шлях під час слухання опери, щоб схопити тенденції власне музики!» [2, с. 54].

Така позиція композитора свідчить про його прихильність концепції абсолютної музики, яка на вищій щабель розвитку музики ставить саме інструментальну музику, котра сповнена метафізичного сенсу. Р. Вагнер зауважує, що абсолютна інструментальна музика дає змогу композиторові суто в межах власного мистецтва, уникаючи скруті іншими мистецтвами, наблизитися до ідеалу у музиці, підійнятися до її трансцендентних висот. Інструментальна музика, на думку німецького реформатора опери, вивільняє уяву, фантазії, слухач

не відчуває впливу чиєїсь індивідуальної волі, він почувається вільно й невимушено, може віддатися власним передчуттям, торкнутися музичного буття безпосередньо.

До переваг інструментальної музики Р. Вагнер також додає її камерність, інтимність, доступність виконання, яка потребує наявності лише одного інструменту або невеличкого оркестру, а не розкішних залів з коштовним оформленням, що наразі відволікає від основного: сприйняття музики як такої. Німецький композитор зазначає, що не кожен має здатність зрозуміти абсолютну, чисту, інструментальну музику, це доля лише обраних, носіїв чистоти, шляхетності, справжніх мрійників, істинних музикантів, вони спроможні почути подих першоединого, відгадати й відчуті таємні порухи самого буття. Р. Вагнер протиставляє камерну атмосферу широкому загалу, обраних – масі, чисте мистецтво – розважальним жанрам, що актуалізує й розвине у ХХ столітті філософ музики Теодор Адорно. Німецький композитор–реформатор натхненно оголошує інструментальну музику – «квінтесенцією найчистішого мистецтва» [2, с. 56].

Через деякий час Р. Вагнер змінює свою позицію відносно «абсолютної музики», як вважають деякі дослідники під впливом ідей Л. Фейєрбаха, інші ж одстоюють думку про ледь помітне знання композитором «антропологічного матеріалізму» філософа. Наразі у нарисі «Опера і драма» (1850–1851р.) поняття «абсолютна музика» вже трактується Р. Вагнером неоднозначно, а подекуди сповнене навіть негативного відтінку, коли композитор вживає його у значенні «часткового мистецтва», «пустої абстракції».

Спробуємо відстежити перебіг вагнерівських думок відносно «абсолютної музики», яка має досить широкий спектр визначень та емоційного забарвлення у митця. У ранніх творах композитор із захватом підтримує ідею абсолютної музики, як чистого мистецтва, вільного від нашарувань і догматів, втіленням якого є музика інструментальна. Дійсно, ідея піднесення музики до абсолюту, надання їй метафізичного значення викликає ширий відгук Р. Вагнера, як така що є співзвучною його власним філософсько-музичним інтенціям, які зросли на приматі інструменталізму. І це не є дивним, адже тогочасна історично-музична картина Європи вирізнялася стрімким і могутнім розвитком симфонізму, який виступав носієм прогресивного й адекватного погляду на світ та здобув свого кульмінаційного злету у творчості такого музичного титану як Л. Бетховен. Поряд з цим опера здебільшого зоставалась у комедійно-розважальній та схематично-видовищній площині, що викликало різкий негативізм з боку Р. Вагнера і спонукало його до створення власного концепційного витвору мистецтва – музичної драми.

Обґрунтування своєї концепції довершеної музичної драми «Gesamtkunstwerk» Р. Вагнер висвітлює у низці нарисів, які сповнені глибоких розмислів відносно кризових явищ в оперному жанрі та шляхів їх подолання. Композитор вирізняє два напрямки розвитку опери: серйозна – створена на основі драми та легковажна – музично-розважальні експерименти. Р. Вагнер висуває твердження, що тільки з абсолютної музики може вирости істинна музична драма, а не із посередництва поезії чи співтворчості з нею. Відомий

факт, що Р. Вагнер був палким поціновувачем генію Л. Бетховена, творчість якого вважав неперевершеним взірцем абсолюту інструментальної музики. І якщо у симфоніях Л. Бетховена музичне буття розливається в неосяжному просторі, сповнене почуття й смислу, то, на жаль, на думку композитора, оперне мистецтво вирізняється неприродним, штучним існуванням зі схематичними сюжетами та вокальними колоратурами. Вихід із такого положення Р. Вагнер вбачає у насиченні та збагаченні опери різноманітними виражальними засобами абсолютної музики, зокрема, наданню провідної ролі оркестру.

Відштовхуючись від абсолютної музики, реформуючи оперу, Р. Вагнер будує власну концепцію музичної драми, яка стає метою і сенсом його творчого життя. Розквітом будь-якого мистецтва композитор вважає ступінь згущення і здатність до самовиразу у певній формі. Стосовно абсолютного музиканта, на думку Р. Вагнера, він у безмежному звуковому просторі розширив межі тонального роду за допомогою гармонійних модуляцій і здобув здатність до нескінченного розширення, котра відкрила множинний спектр можливостей. Та на певному етапі це призвело до зупинки і розгубленості музиканта, котрий усвідомив, «що він володіє здібністю, якою не може користатися» [2, с. 441]. Німецький композитор вважає, що це була певна туга за поезією.

Сміливим шукачем Р. Вагнер називає Л. Бетховена, котрий, рухаючись по висхідній в інструментальній площині, заходить у глухий кут під час написання своєї останньої Дев'ятої симфонії. Характеризуючи мелодію симфонії, Р. Вагнер акцентує увагу на тому, що вона не слідує ритміці вірша й логічно не витікає з нього, а створена штучно й прикладена до поезії. А сама мелодія походить від старовинної народної пісні, що свідчить про намір композитора повернутися до історичного витoku музики. Р. Вагнер впевнений, що таке рішення було вкрай необхідним для абсолютної музики, адже для неї не є характерною опора на поезію: «Музикант, котрий бажає мовити до почуття лише звуками, здатен досягти цього лише зведенням великої своєї здібності до вельми скромного рівня» [2, с. 442].

Р. Вагнер вбачає у цьому умисному вчинкові Л. Бетховена прагнення простягнути руку поетові, вивести музичний потік у таке русло, в якому музичне виростає з поетичного і, розширюючи межі звукового роду, розширює чітко спрямоване почуття до почуття нескінченності, власне людського. Іншими словами, Р. Вагнер порятунком для абсолютної музики мислить залучення до музики інструментальної поетичного слова, це видається можливим за умов певної чуйності композитора, котрий зможе вловити і почути мелодійну мову поезії, котрій він надасть музичного вираження.

На думку Р. Вагнера, поет може реалізувати довершену драму за допомогою оркестру, котрий відтворює гармонію як щось реальне. Композитор замінює традиційний для опери хор на оркестр. «У цій віддаленості від слова звук інструменту нагадує той первісний звук людського мовлення, котрий лише із приголосним згустився в голосний і котрий у своїх сполученнях стає – на протипагу нашій словесній мові – особливою мовою, яка справжній людській мові

є спорідненою лише за почуттям, а не мисленнєво» [2, с. 452].

Р. Вагнер наділяє оркестр виключною самостійністю і відмежовує його від мелодії вірша. Абсолютна музика у своєму інструментальному втіленні виказала неймовірну особливість оркестру – здатність мовити. Німецький композитор вважає, що найвищого розвитку інструментальна музика сягає у симфоніях Л. Бетховена, в яких оркестр виявляє потребу у самостійному мовленні, але засобами суто інструментальними, на думку Р. Вагнера, це не видається можливим. Саме у музичній драмі в поєднанні поетичної мелодії і оркестрової гармонії з'являється унікальна можливість для оркестру – здійснитися у власному мовленні, коли він «буде відтворювати тільки те, що притаманне його природі, ...здатність виявляти невимовне» [2, с. 456].

Виражальна здатність оркестру усвідомила свою силу саме в абсолютній інструментальній музиці і шукала виходу й повного виявлення. Ні пантоміма, ні опера не давали тієї повноти для самовираження оркестру унаслідок відсутності істинної драматичної основи. Р. Вагнер створює довершену музичну драму, в котрій оркестру належить особлива й важлива місія – мовити звуками у чистій доскональній формі абсолютної метафізичної музики. Митець пізнає тільки ідею, а не дійсність, і у своєму творі теж виділяє чисту ідею, а вже потім, завдяки фантазії і генію композитора народжуються звуки: «Мова звуків є початком і кінцем мови слів, як почуття – початок і кінець розуму, міф – початок і кінець історії, лірика – початок і кінець поезії. Посередницею між початком і центром, як і між центром і кінцевою крапкою, є фантазія» [2, с. 416].

Музична мова Р. Вагнера являє собою яскраве втілення метафізичної, чистої, абсолютної музики, котра виявляє здатність відображати ірраціональну реальність. Музичне філософування композитора свідчить про залучення музики до філософського простору як метафізичної, трансцендентної сутності світу. Нововведення Р. Вагнера у музичній царині мають глибинний філософський підтекст та містять у собі прямі посилання на вчення про світову волю А. Шопенгауера.

Транспонуючи ідеї франкфуртського мислителя безпосередньо у музичну канву, Р. Вагнер вводить систему лейтмотивів, котрі пронизують усю оркестрову тканину твору і виконують смислотворювальну функцію інтуїтивно-ірраціональним шляхом, а не понятійним: сам музичний потік спрямовує і формує волю композитора. Нове музичне мислення німецького реформатора викликає з'яву в опері наскрізного драматичного розвитку на основі лейтмотивів, веде до розширення тональності, провокує використання екстремальної хроматики, концентрує в оркестровому звучанні понятійне та ідейне ядро твору.

Новаторство Р. Вагнера і його вплив на музичне мистецтво, філософію, літературу, художню творчість, театр XIX та наступних століть важко переоцінити. Розширюючи межі звукового простору, поринаючи у безмежні світи ірраціонального, німецький реформатор створює нову музичну мову, формує нове мислення, що знаходить відображення у музичній стилістиці сучасних форм музичного мистецтва. Музична драма композитора «Трістан і Ізоolda» стає точкою відліку

сучасної класичної музики, коли музика мислиться як нескінченний потік, як становлення та життя числа у часі, містерія «Парсіфаль» пронизана «кришталіною» чистотою, умиротворенням, прагненням до тиші як вищому прояву абсолютної музики, повним розчинення у ніщо.

Завдяки творчому генію Р. Вагнера метафізична музика А. Шопенгауера віднаходить своє акустичне втілення, а музичне мислення та музичне позапонятійне філософування стають найвищими формами пізнання дійсності. Надання пріоритету чистій абсолютній музиці, котра дарує споглядалне ірраціональне осягнення світу, і відмова від розважальних та легковажних жанрів закріплює ту домінуючу позицію метафізичної музики, котру заклали А. Шопенгауер.

Висновки. Вислів «абсолютна музика» у Ріхарда Вагнера окреслює контур інтелектуального становлення композитора від Фойєрбаха до Шопенгауера. Спочатку це синонім інструментальної музики, збагачений посиланнями до гегелівської систематики. Потім абсолютна музика перетворюється на корелят метафізичної музики Шопенгауера. Проте треба наголосити на нетермінологічному вживанні цього вислову у Вагнера.

У подальшому цікаво дослідити сам цей поворот Вагнера від Гегеля до Шопенгауера, що можна визначити в якості ключового кореляту ідеї абсолютної музики в інтелектуальній історії.

Список використаних джерел

1. Бадью А. Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью / А. Бадью. – М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2013. – 192 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы / Р. Вагнер; пер. с нем. Е. Маркович и др. – М.: «Искусство», 1978. – 695 с.
3. Вакенродер В.–Г. Фантазии об искусстве / В.–Г. Вакенродер; пер. с нем. А. С. Дмитриева. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
4. Ганслик Э. О прекрасном в музыке [Электронный ресурс] / Э. Ганслик. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/ganslik_e/text_1880_o_prekrasnom_v_muzyke-oldorfo.shtml
5. Гегель Г. Эстетика Т.3. / Г. Гегель. – М.: Мысль, 1971. – 534 с.
6. Зенкин К. Музыкальный смысл как энергия (energia) [Электронный ресурс] / К. Зенкин. – Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2013/01/27/>
7. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
8. Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи / А. В. Михайлов. – М.: Московская гос. консерватория, 1998. – 264 с.
9. Михайлов А. В. Эдуард Ганслик и австрийская культурная традиция [Электронный ресурс] / А. В. Михайлов. – Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2013/01/27/%d0%bc%d0%b8%d1%85%d0%b9%d0>
10. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – СПб.: Азбука, Аттикус, 2012. – 208 с.
11. Холопова В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М.: Директ – Медиа, 2014. – 378 с.

References

1. Bad'ju A. Filosofija i sobytie. Besedy s kratkim vvedeniem v filosofiju Alena Bad'ju / A. Bad'ju. – М.: Institut Obshhegumanitarny Isslodovanij, 2013. – 192 s.
2. Vagner R. Izbrannye raboty / R. Vagner; per. s nem. E. Markovich i dr. – М.: «Iskusstvo», 1978. – 695 s.
3. Vakenroder V.–G. Fantazii ob iskusstve / V.–G. Vakenroder; per. s nem. A. S. Dmitrieva. – М.: Iskusstvo, 1977. – 263 s.

4. Ganslik Je. O prekrasnom v muzyke [Elektronnyj resurs] / Je. Ganslik. – Rezhim dostupa: http://az.lib.ru/g/ganslik_e/text_1880_o_prekrasnom_v_muzyke-oldorfo.shtml

5. Gegel' G. Jestetika: V 4 t. – М.: Mysl', 1971. – Т.3. – 534 s.

6. Zenkin K. Muzykal'nyj smysl kak jenergija (energia) [Elektronnyj resurs] / K. Zenkin. – Rezhim dostupa: <http://lib.vkarp.com/2013/01/27/>

7. Losev A. F. Forma – Stil' – Vyrazhenie / A. F. Losev. – М.: Mysl', 1995. – 944 s.

8. Mihajlov A. V. Muzyka v istorii kul'tury: Izbrannye stat'i / A. V. Mihajlov. – М.: Moskovskaja gos. konservatorija, 1998. – 264 s.

9. Mihajlov A. V. Jeduard Ganslik i avstrijskaja kul'turnaja tradicija [Elektronnyj resurs] / A. V. Mihajlov – Rezhim dostupa: <http://lib.vkarp.com/2013/01/27/%d0%bc%d0%b8%d1%85%d0%b9%d0>

10. Nicshe F. Rozhdenie tragedii iz duha muzyki / F. Nicshe; per. s nem. G. A. Rachinskogo. – SPb.: Azbuka, Attikus, 2012. – 208 s.

11. Holopova V. N. Fenomen muzyki / V. N. Holopova. – М.: Direkt – Media, 2014. – 378 s.

Karpenko O. O., postgraduate student, Donbas State Pedagogical University (Ukraine, Sloviansk), konepark@mail.ru

Philosophical dimension of the idea of absolute music in Wagner

The research of the contextual meanings around the use of the phrase «absolute music» in the texts of Richard Wagner is relevant now due to the lack of a clear historical and philosophical answer to the question about the essence of the idea of absolute music that defined the understanding of music over the last two centuries. Methods: historical and philosophical reconstruction method of contextual analysis, synthesis method interdisciplinary approach within intellectual history, method of abstraction approach within the history of ideas. The study proved that Wagner did not give an exhaustive definition of terminological phrase «absolute music». In different contexts, the expression took on different meanings from a synonym of instrumental music to the signifier of music as the most expressive art.

Keywords: absolute music, the idea, Wagner, instrumental music, philosophy, music, drama.

* * *

УДК 1:5–05

Кульченко В. П.,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії, НУБіП України
(Україна, Київ), kultenko@ukr.net

Циганок О.,
магістр факультету захисту рослин, екології
та біотехнологій, НУБіП України (Україна, Київ)

Лех В.,
магістр факультету захисту рослин, екології
та біотехнологій, НУБіП України (Україна, Київ)

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ПОЗИТИВНОЇ ФІЛОСОФІЇ О. КОНТА КРИЗЬ ПРИЗМУ БІОГРАФІЧНОГО ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ПІДХОДІВ

Здійснюється дослідження філософської спадщини видатного французького філософа і математика, засновника філософії науки Огюста Конта з використанням історико-біографічного та культурологічного підходів. Це дозволяє глибше зрозуміти особливості формування філософських ідей філософа, зміст сформульованих ним закликів: «філософія – служниця науки», «кожна наука – сама собі філософія» та інших. Як відомо, позитивізм пройшов чотири етапи свого розвитку – від першої хвилі, що зародилась стараннями О. Конта в середині 19 ст. до сучасного постпозитивізму. В межах останнього утворилась т.зв. «історична школа філософії науки», яка саме й висунула вимогу досліджувати тенденції та проблематику розвитку наукового знання в контексті історичного та культурно-соціологічного підходів. Це дозволяє краще зрозуміти думки вченого, який ніколи не перебуває осторонь соціокультурного контексту існування. Саме з точки зору застосування такої методології і виконана дана робота.

Ключові слова: О. Конт, позитивізм, філософія науки, наука, прогрес.

«Довге дев'ятнадцяте сторіччя» докорінно змінило хід історії і розвиток людської спільноти – відбулися значні зрушення у всіх сферах людської дійсності. Від кривавих революцій до утворення класичних