

УДК 111.1

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ОНТОЛОГИЯ Ф. НИЦШЕ  
(конфликт рождения, бытия и смерти музыки Диониса)**

**Каюков Валерий Анатольевич**

Кандидат философских наук, ассистент кафедры общей философии Института социально-философских наук и массовых коммуникаций Казанского (Приволжского) федерального университета, г. Казань, e-mail: kauk2@rambler.ru

В статье рассматривается выстраивание Ф. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» музыкальной онтологической системы. Выявлено, что, согласно А. Шопенгауэру, в эпоху Нового времени музыка прошла путь от низшего вида искусств до высшего. Определяется ключевая идея Ф. Ницше о единственно возможном оправдании мира как эстетического музыкального феномена. Но осветив мир своим рождением, музыка Диониса содержала в себе негативную *Causa efficiens* – действующую причину своей смерти. Музыку жизни и жизнь музыки убил последующий развившийся рационализм, превратив ее в тишину антижизни (или смерти) и анти-жизнь (или смерть) тишины. Так Аполлон победил Диониса, так логика Сократа упразднила поющий для самого себя вакхический хор.

**Ключевые слова:** музыка, музыкальная онтология, дух музыки, пение, трагедия, трагический хор, искусство, ритмическое дыхание певцов, мир снов, мир грез, рационализм.

**NIETZSCHE'S MUSICAL ONTOLOGY  
(conflict of birth, life and death  
of Dionysus' music)**

**Kayukov V.A.**

PhD, Assistant Professor at Kazan (Volga Region) Federal University, Kazan, e-mail: kauk2@rambler.ru

The article deals with the alignment of Friedrich Nietzsche's musical ontological system in "The Birth of Tragedy". It is revealed that, according to Schopenhauer, music went from the lowest to the highest form of art in the New Age era. The author explains Nietzsche's key idea about the only possible justification of the world as the aesthetic phenomenon of music. But lighting up the world with its birth, Dionysus' music contained a negative *Causa efficiens* – a valid reason for his death. The music of life and the life of music were killed by the subsequent developed rationalism,

turning it into silence anti-life (or death) and anti-life (or death) of silence. So Apollo defeated Dionysus, and so Socrates' logic abolished the Bacchanalian chorus singing for itself.

**Keywords:** music, musical ontology, spirit of music, singing, tragedy, tragic chorus, art, rhythmic breathing of singers, the world of dreams, dream world, rationalism.

В философии Нового времени музыке придавали, в первую очередь, практическое значение в сферах воспитания и обучения; кроме того, музыка относилась к развлечениям. Однако, если Дж. Локк отводил музыке последнее место в искусствах, то И. Кант уже определял музыку как вторую после поэзии. А. Шопенгауэр возвел музыку в высший интерес истинного, единого и неделимого бытия – Мировой воли. Только в музыке воля находит свое мимолетное отдохновение, становясь хотя бы на мгновение счастливой. Все иные виды искусств влекут Мировую волю, так как являются опосредованной объективацией воли через идеи, но музыка есть совсем иное, так как выражает «внутреннюю сущность, в себе бытие всех явлений, самую волю» [1, с. 370]. По Шопенгауэру «действие музыки значительно сильнее и проникновеннее действия других искусств: они говорят только о тени, она же – о существе» [1, с. 366–367].

Ф. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» выстраивает музыкальную систему миропонимания, которая по своей сути является музыкальной онтологией. Он не раз повторяет, что «только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности» [2, с. 78]. И эстетическим феноменом в данном случае является музыка, ибо «именно музыка содержит в себе понятие того, как возможно такого рода оправдание» [3, с. 3]. Но та музыка, которая звучит для людей, по Ницше есть как бы отзвук первомузыки (первоначальной субстанции *todeti*), нам она слышна как бы во сне, в своем представлении, под покрывалом Майи. Ницше пишет: «Вся эта комедия искусства разыгрывается вовсе не для нас... мы даже ничуть не являемся действительными творцами этого мира искусства. ...А если так, то и все наше художественное знание по существу своему иллюзорно, ибо мы, как знающие, не едины и не тождественны с тем существом, которое, будучи единственным творцом и зрителем этой комедии искусства, в ней создает и находит себе вечное наслаждение» [2, с. 78]. И лишь фигуре гения Ницше дает право увидеть хоть

на мгновение чистый дух искусства взглядом Первотворца, соединив в себе «в одно и то же время субъект и объект» [2, с. 79].

Если для Шопенгауэра Мировая воля имела онтологический статус, а музыка была только ее отдохновением, ее любовью, при звуках которой воля теряла свою агрессию и замирала в успокоении, то для Ницше «музыка является – как воля» [2, с. 82–83]. Она наделяется онтологичностью, и ей придается статус довременной структуры мира<sup>1</sup>. Ницше в противоположность Канту отводит музыке высшее место в искусствах, а поэзии доверяет лишь красноречие, красоту. Только музыка, звучащая в мире, «связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению» [2, с. 83–84], и только музыка может открывать сокровенные смыслы мира.

Хотя Ницше говорит, что звучащая музыка в этом мире для людей есть иллюзорная реальность в представлении, копия копий, все-таки она есть то явление этого мира, в котором сохранена великая истина сущностей, смысл мира, данный с начала начал. Но со временем в мировой истории и эта дальняя копия совсем истерлась в христианской античеловечности<sup>2</sup>, которая захватила все сферы социальной деятельности и которая неминуемо ведет мир к гибели. Ницше пытается возродить первоначальную данную этому миру копию музыки, существовавшей до процесса ressentiment (жажда мести) [5, с. 15]. Он видит, что это возрождение возможно посредством реставрации древнегреческой трагедии, в которой можно увидеть руку Бога – то, что создает трагедию – дух музыки.

*«Трагедия возникла из трагического хора и первоначально была только хором, и не чем иным, как хором»* [2, с. 84]. И этот ансамбль

---

<sup>1</sup> Стоит отметить, что Шопенгауэр, не выделяя онтологический статус музыки, писал о ней, по сути, как об онтологической структуре: «Музыка... могла бы в известной степени существовать, даже если бы мира вообще не было, чего о других искусствах сказать нельзя» [1, с. 366]. Здесь же в качестве аналогии хочется привести слова Р. Декарта, высказанные им в 1660 г. (то есть за 159 лет до работы Шопенгауэра «Мир как воля и представление»), в которых он статусом онтологической структуры наделяет душу: «если бы тела не было, душа не перестала бы быть тем, что она есть» [4, с. 92].

<sup>2</sup> Напомним, что для Ницше «выдумка» христианства – есть «восстание рабов в морали»: восстание, имеющее за собой двухтысячелетнюю историю, и которое теперь бросается в глаза только потому, что оно было победоносно» [5, с. 13].

поющих людей не был «выразителем народности», не был украшением сцены. Древнегреческий трагический хор (парадоксальным образом состоящий из восторженной массы людей в максимально живом дионисическом состоянии) был покрывалом иллюзии, чертой забвения, за которой для зрителей наяву возникала скиния собрания – святая святых, в которой каждое действие несло большую смысловую ценность, чем такое же точно действие в мире без иллюзий. В трагедии, огражденной истинной жизнью выраженных хором эмоций, наступает для Мировой воли не только момент временного забвения, но «величайшая опасность для воли» [2, с. 91], практически там может быть ее смерть (хотя объективно это невозможно в материальном мире, так как тогда бы там, на сцене, возникло ничто).

Таким образом, мы видим, что Ницше, говоря о музыке, говорит о пении дифирамба, а духом музыки, его формой объективации в реальности, является ритмичное дыхание живого певца в вакхическом единении людей, воспевающего своего творца: «Этот хор созерцает в видении своего господина и учителя – Диониса» [2, с. 98]. Но этот идеальный мир на земле мог быть и был только в начале, и, несмотря на то, что он был так прекрасен, этот мир поющего хора (мир музыки), он должен был стать другим – это нечто негативное, заложенное в нем, есть его внутреннее движение-развитие. У хора появляется зритель, и с этого момента, с этого первого взгляда случайного человека хор навсегда исчезает. Этот неизвестный человек, обратив внимание на хор, смог подумать о том, что это такое и зачем это, тем самым отдав музыку другому, более могущественному богу – Аполлону. Его начало – разделять, анализировать, записывать, представлять и думать рационально. Так навсегда произошло разделение бытия на дионисийскую музыку (или как иногда говорит Ницше – лирику) живого хора и, с другой стороны, на аполлонический мир снов. Теперь на сцене «Дионис ведет свою речь уже не через посредство сил, но как эпический герой, почти языком Гомера» [2, с. 100]. Музыка ушла в мир снов наяву, и остался только иллюзорный миф о ее силе и красоте, осталось представление о том, что она все-таки по-прежнему звучит.

Дальнейшее развитие древнегреческой трагедии привело к уничтожению хора. Музыка изгоняется из трагедии, и это «разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация и явление в образах дионисических состояний, как видимая символизация музыки, как мир грез дионисического опьянения» [2, с. 140]. Но последний гвоздь забивает «деспотический логик»

Сократ. Своим оптимистическим любопытством, своей «демонической иронией» ему остается лишь «толкнуть ее <музыку> на путь самоуничтожения, вплоть до смертельного прыжка в область мещанской драмы» [2, с. 139]. Так Ницше показал онтологическую природу музыки и одновременно с этим ее путь к смерти. Показав это в своих философских работах, он предвосхитил реальные процессы, которые прошли затем в жизни общества.

На наш взгляд, музыка есть то, что является единственным сущим. *Она есть единственная метаматерия мира.* «Метаматерия лежит за пределами психофизиологической системы, – пишет Н.А. Кормин, и структурирована она в виде особых – не вещных, а сознательных – “высших” объектов, каковыми и являются привилегированные объекты эстетики, трансцендентальные *objetsd’art*, которые своей явленностью дают расположение акта имплицированного понимания, ...понимания структур такого обращения художественного мышления, которое Платон называл поворотом глаз души, исследования особого бытия творящего – “я” художника (эстетическая вещь-в-себе) – некой сингулярной точки, где мышление, творчество и существование соединены в символе “я”, которое не зависит от последовательности причин и есть в этом смысле фигура эстетического усилия или синтеза – бог литературы или бог картины» [6, с. 21]. Так же следуя аналогии, можно говорить «бог музыки». Но парадоксальным образом бог музыки, оказывается, не может стоять в ряду богов других видов искусств. Бог музыки есть не только метаматерия бытия, истинное «я», ставящее себе последний, предельный вопрос на финишном, окончательном рубеже. Бог музыки есть наиболее ясное представление мира о самом себе.

Ни Ницше, ни мы не сможем напеть (их не сохранилось) ни одной древнегреческой мелодии, не получится и написать некую последовательность нот. Единственное, что можно хоть как-то соотнести с истинной, греческой музыкой, будет секвенция (непременный момент ранней музыки) – формула красоты – повтор музыкального мотива (материала) на другой высоте; в данном случае это ниспадающая секвенция, то есть повтор мотива в движении вниз. Естественно в философском прочтении бытия человека верх и низ будут соответственно – большим отношением «я» человека к миру вещей (это верх) и большим отношением «я» человека к духовному миру (это низ); таким образом, секвенция, что играет на флейте или другом музыкальном инструменте, играет также игрой в человеческой

жизни. И так же, как в музыке, первое звено играет чуть громче, с активностью, второе уже звучит чуть тише и с замедлением, а третье звено, которое приводит нас к тонике, всегда идет уже в другом, более медленном, темпе и играет в динамике тихо. Так и в человеке, освещенном разумом, мы часто можем видеть эти этапы нисхождения от яркого, но слепого мира вещей к слабо мерцающему, но со временем проясняющемуся миру души. Так человек может сыграть секвенцию своей жизни самой этой своей жизнью. И так человек может достигнуть полноты своего «я», вернувшись в свою тонику.

Так, стремясь увидеть или хоть как-то лицезреть первую музыку, разлитую в мире, стремясь увидеть ее в некоем идеальном, прекрасном миге, мы понимаем, что теряемся, постоянно сворачиваем и таем в пределе нашего человеческого познания окружающего мира. Дальше заметна дорога и не видно ни зги. Но когда мы встаем на последнюю черту перед непереходимым, нам смутно зияет нечто, которое как-то мучительно и трудно, но дает нам ощущение того, что когда-то будет преодолена последняя скала, на которой побывает человечество, прежде чем начать свой новый путь назад, в долины, откуда начался этот подъем, что будет найден островок отдохновения и мимолетного сна, что в эти дни разрушений и несчастий прояснится парадоксальный, но счастливый финал для всех – новое воскрешение древней, первой музыки. И она в новом виде станет последней музыкой мира.

### Литература

1. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. I / А. Шопенгауэр // О четвероюм корне достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – С. 125–631.
2. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука, 2000. – 232 с.
3. Кормин Н.А. Онтология эстетического / Н.А. Кормин. – М.: Наука, 1992. – 117 с.
4. Декарт Р. Рассуждение о методе для руководства разума и отыскания истины в науках / Р. Декарт // Разыскание истины. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 63–128.
5. Ницше Ф. Генеалогия морали / Ф. Ницше. – СПб.: Книгоиздательство «Вестника Знания» (В.В. Битнера), 1908. – 96 с.
6. Кормин Н.А. Эстетическая герменевтика познания. Часть первая / Н.А. Кормин. – М.: Издательский дом «Академия», 2014. – 63 с.