

УДК 141.1:340.112

Д. О. Бочаров, кандидат юридичних наук,
завідувач кафедри теорії та історії держави
і права Університету митної справи та фінансів

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ “ПЕРСПЕКТИВИ” Ф. НІЦШЕ: ДИСОНАНС, ГАРМОНІЯ ТА ІЄРАРХІЯ – МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСТОРОГИ

Розглянуто специфіку використання Ф. Ніцше перспективи як символічної форми в контексті уявлень про пізнання. Відзначено, що німецький мислитель послуговується “перспективою” радше як метафорою, ніж як теоретичною конструкцією, виробленою митцями й ученими Ренесансу. Окрім того, використовувана ним метафора “перспективи” містить потужні музикознавчі конотації, що пояснюється впливом елементарної теорії музики на теорію перспективи та особистим досвідом філософа.

Тому засвоєна від Ніцше й розвинена в подальшому перспективістська епістемологічна модель акцентує передовсім на очевидних для схильної до умовляності (а не співчуття) публіки моментах: візуальному ракурсі й перцептивних особливостях самого спостерігача. Інші, менш виразні, проте не менш важливі конструктивні елементи перспективи як символічної форми дотепер здебільшого залишаються поза увагою наукового загалу й потребують урахування та опрацювання, в тому числі й у царині правознавства.

Ключові слова: перспектива; дистанція; ранг; ієрархія; пізнання; істина; симфонічність.

The article “Epistemological “perspectives” of F. Nietzsche. Dissonance, harmony and hierarchy. Methodological remarks” considers the specificity of German thinker using perspective as symbolic form in the context of ideas about cognition. Remarked is that Nietzsche is using “perspective” rather as metaphor than theoretical construction created by artists and scientists of Renaissance epoch. Besides, metaphor of “perspective” used by him contains powerful musicology connotations, which is explained by affect of elementary theory of music upon theory of perspective as well as philosopher’s personal experience. Deviation from conventional view is interpreted by F. Nietzsche as dissonance, while harmonization of perspectives – as symphony. Discord sound either subordinates to others or organizes them as dominant ones. Therefore strife of perspectives culminates with victory of the most powerful one, which does not provide reaching of truth but optimizes its seeking and harmonizes final result. Hereof is thinker’s tolerance to various kinds of cognitive deceits that render consonance possible and allow human tolerate “the unbearable lightness of being” and severity of truth.

© Д. О. Бочаров, 2017

In everything that human thinks and does through a specific angle of view one characterizes activity, definite orientation and direction. This interpretation, which enables seeing and perceiving the world, conditions human values and beliefs and determines the vector of human incentives and instincts – and at the same time, ensures survival and growth of the organism and species. Thinking, feeling, willing – these are processes of falsifying transformation, faking, assimilation of reality as a result of which instead of it appears “harmonized” reality acceptable for human.

Since F. Nietzsche uses metaphor of representation of depth on surface, of great importance for him are concepts of distance, rank and hierarchy. Distance is differentiating element present in every force, thanks to which one force can be compared with others; proper distance enables adequacy of assessment. Besides, philosopher defends pathos of distance – acknowledgement of advantage as a result of which the order of rank as a place in hierarchy ensures ascent of higher values. The word hierarchy at German thinker means the difference between active and reactive forces, superiority of active forces over reactive ones; by contrast in the negative meaning hierarchy also means for him winning of reactive forces, contagious action of reactive forces and complicated organization as its consequence. Therefore, the morals, religion and law, according to Nietzsche, are theories of hierarchy in final understanding.

In spite of constantly stated and defended advantage of visual experience over auditory ones, perspective ideas of Nietzsche are far from optical-geometrical constructions of Renaissance. Perspective is thought by him in “perceptive” way, while hierarchy, distance and rank are defined by the power of personal “sounding”, ability to cause resonance and harmonize sounding around itself. In the view of this, adopted from Nietzsche and further developed perspective epistemological model emphasizes first of all on moments that are obvious to ordinary “consumer”: predefined allocation of perspective of viewing and specificities of viewer himself. Other less expressive but not less important constructive elements of perspective as symbolic form (type of perspective, parameters of visual field, correlation with horizon, focus, mode of actions of mechanisms of constancy, etc.) till now mostly remain ignored, which conditions fragmentarity and eclecticity of viewing performed in perspective disposition and arouses (often fair) reproaches in relativism.

Key words: perspective; distance; rank; hierarchy; cognition; truth; symphonicity.

Постановка проблеми. Епістемологічний перспективізм Ф. Ніцше суттєво вплинув не лише на розвиток філософії та методологію гуманітарних наук, але й спричинив виникнення відносно самостійного напрямку в юриспруденції – правового перспективізму [1, 563–566; 2, 41–45]. В основі цього підходу лежить критика уявлень про досконале знання й універсального суб’єкта. У лоні феміністичної філософії “епістемологічний перспективізм” Ніцше перетворився на теорію точок зору; вже не задовольняючись спробами розробки теорії пізнання, сучасні феміністки звертаються до міждисциплінарних проєктів щодо знання на основі конкретних досліджень його ефективності в таких царинах, як закон, соціологія та розробка державної політики, обговорення питань моралі. Новітні засади феміністичної теорії права пов’язані з питанням відтворення (а отже, суспільного конструювання) правом відмінностей, відносин та ієрархій і водночас фактора гендеру в конститу-

юванні права. Феміністичний рух суттєво пожвавив активність у царині боротьби за права інших соціально вразливих категорій, тим самим зумовивши визнання правового перспективізму як окремого напрямку праворозуміння. Спільними для різних підходів є критика властивих праву есенціалізації та узагальнення, вимога множинності бачень правової ситуації, можливість “зсуву підвалин/зміни контекстів” її інтерпретацій, децентрування й “плинність” правового суб’єкта. Визначальний фокус феміністичної теорії права, критичних расових теорій та критичних правових студій наразі спрямовано на формування конкретних позитивно-правових проєктів; часто на меті є не просто зміни у праві, але й трансформація основоположних його структур.

Разом із тим, засвоєна філософією й правознавством від Ф. Ніцше модель “епістемологічної перспективи” акцентує лише на окремих аспектах пізнання, фактично залишивши поза увагою інші, не менш важливі для німецького мислителя моменти. Організаційна, орієнтаційна та структуруюча функції перспективи здебільшого не наголошуються, а поняття “ієрархії”, “рангу”, “інтервалу” й “дистанції” зазвичай трактуються безвідносно щодо його концепції перспективізму. Проте ці поняття становлять, як видається, невід’ємну складову Ніцшевого перспективізму та потребують урахування й аналізу в методологічному контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед численних праць, присвячених філософії Ф. Ніцше та його “перспективістським” уявленням, слід згадати насамперед видані останнім часом ґрунтовні розвідки С. Шаапа [3] й Т. Лютого [4], в яких вплив метафори перспективи на погляди Ніцше про знання й пізнання розглядається в ширшому контексті у зв’язку з його науковими, естетичними та етичними настановами й фактами біографії. Натомість розгляд зазначеного питання в правознавчому ракурсі наразі становить радше виняток, ніж правило [2].

Мета статті – визначити особливості перспективістських уявлень, притаманних Ф. Ніцше, які зумовили акцентування лише на окремих аспектах перспективи як символічної форми та епістемологічної моделі, щоб виявити дотепер залишені поза увагою (ієрархія, ранг, дистанція та ін.), а також пояснити причини позірної невиразності й теоретичної недовершеності системи його поглядів, традиційно позначуваних у подальшому як “епістемологічний перспективізм Ніцше”.

Виклад основного матеріалу. Перспективізм є “життєво важливою частиною філософії Ніцше, що явно чи неявно пронизує все його мислення” [4, 889] і становить “визначальний концепт Ніцшевої теорії пізнання” [4, 888]. Ф. Ніцше трактував перспективу як головну умову будь-якого життя, а її заперечення вважав злочином проти істини [5, 8] і найсуттєвішою вадою позитивізму.

На думку Т. Лютого, “перспектива” означає для німецького мислителя три моменти: по-перше, як і в класичній традиції європейського живопису, це створення ілюзорної глибини на поверхні; по-друге, це ефект абсолютизації ракурсу, який зумовлює визнання найважливішим того, що перебуває на передньому плані, а те, що лежить у глибині чи на периферії візуального поля, залишає непомітним і недооціненим; по-третє, перспектива – це така ідея, що кожен індивід має іншу точку оптичного погляду [4, 662].

Як бачимо, всі зазначені смисли Ніцшевої метафори перспективи передбачають суто візуальні конотації. Ф. Ніцше наголошував на потребі мистецького вишколу ока з раннього віку – за допомогою вправ із креслення та рисунка, малювання ескізів ландшафтів, осіб, подій – що водночас забезпечуватиме неоціненний для життя набуток, роблячи око гострим, спокійним і терплячим під час спостереження за людьми та їхніми позиціями [6, 113]. Теорія перспективи в образотворчому мистецтві та архітектурі на той час набула вже відносно сформованого вигляду та широкого застосування – праці з теорії перспективи Альберті (“De pictura”), делла Франческа (“De prospectiva pingendi”), да Вінчі (“Trattato della pittura”), Дюрера (“Underweysung der Messung”), Убальді (“Perspectivae”) й Дезарга (“Traité de la perspective”) були відомі загалом й суттєво вплинули на формування канону західного мистецтва [7, 201–210]. Але попри те, що Ніцше демонстративно захоплюється Леонардо да Вінчі як магичною, незбагненою й немислимою, приреченою на перемогу і звабу загадковою людиною [5, 89], його власний перспективізм має небагато спільного з доробком теоретиків мистецтва. Принаймні чітких розрахунків і раціональних схем, на відміну від теоретиків живопису, Ф. Ніцше не пропонує, а його “перспективізм” залишається радше філософською метафорою, ніж ужитковою технологією. Почасти це пояснюється принциповим небажанням “заганяти” власну філософію в прокрустове ложе, “чотирикутну дурість” якоїсь системи [8, 76], рідко – іншими, не менш важливими причинами.

Музикування Сократа. Постать Леонардо да Вінчі не випадково викликала захват у Ф. Ніцше. Геній Ренесансу, здатний до створення найблагородніших мистецьких шедеврів і зброї надзвичайної вбивчої сили, духовних прозрінь і нелюдської жорстокості, да Вінчі уособлював для Ніцше відроджений ідеал елліна доалександрійської доби. Як зазначає Г. Макаренко, античність – єдиний учитель, якого Ф. Ніцше глибоко шанував упродовж свого життя. Зраджуючи ідеалізму і романтизму, зрікаючись Шопенгауера і Вагнера, Ф. Ніцше завжди залишався вірним одному кумиру. Цим кумиром був еллінізм трагічної епохи – досократівська Греція [8, 69]. Прообраз ідеальної людини він знайшов в особі цілісних представників стародавньої Еллади, дітей того народу, що відчував усю повноту життя і почував увесь пафос життя аж до найжахливіших і найтаємничіших його виявів. Створення, виховання такої ідеальної людини-генія, за Ніцше, є найголовнішим і єдиним завданням суспільства та істинною метою життя [4, 465; 8, 81].

Тож не дивно, що найбільшим і найкращим своїм ворогом Ф. Ніцше вважав Сократа, який поклав край природному існуванню греків, “розбестивши” їх [5, 8] своєю філософією. Сократ став головним негативним героєм і лиходієм усіх опусів Ніцше; боротьба із Сократом, яка почалася ще в ранніх творах, продовжувалася весь час із року в рік, і з книги в книгу, ставала все лютішою й непримиренною [8, 79]. “Сократ ... стоїть надзвичайно близько до мене, тож я майже застиг у двобої з ним”, – зазначав Ніцше в особистих нотатках [4, 235].

Утім, поняття “ворог” у Ніцше має власний, особливий сенс. “Будьте тим, чий погляд завжди шукає ворога – свого ворога. Своїм ворогом ви повинні пишатися – тоді успіхи вашого ворога будуть і вашими успіхами”, – вчив Заратустра [9, 47–49, 218–219]. Знайти та здолати свого кращого ворога й самому стати най-

кращим ворогом – ось життєва мета Ф. Ніцше. “Уміти бути ворогом і бути ним – передбачає стійку натуру ... По-перше, я накочуюся тільки на переможні речі. По-друге, я нападаю лише на ті речі, де я не відшукав би спільників, де я стою один ... По-третє, я повіки не нападаю на особистості – я послуговуюся особистістю лиш як потужним збільшувальним склом ... По-четверте, я нападаю тільки на те, в чому виключені будь-які приватні порахунки”, – наголошував він [4, 215].

Неодноразово відзначалося, що Сократ Ніцше не тотожний історичному Сократові [8, 74]. Під “збільшувальним склом” Ніцшевої уяви Сократ утілює тип нечуваної до нього форми існування – теоретичної людини. Теоретична людина, як і митець, має нескінченне задоволення від наявного та, як і той, захищена цим задоволенням від практичної етики песимізму й від його Лінкеевих очей, що світяться лише в темряві. Якщо ж митець при кожному відкритті істини залишається прикутим захопленням поглядом до того, що й надалі, після відкриття, залишається все ще під запоною, то теоретична людина насолоджується та задовольняється відкинутим покровом і мету найвищої радості має у процесі завжди вдалого, досягнутого власною силою відкриття. Їй властива непохитна віра, що кероване причинністю мислення може сягнути найглибших безодень буття і що мислення здатне не лише пізнати, але й виправити буття. Сократ постає праобразом теоретичного оптиміста, котрий у згаданій вірі в досліджуваність природи речей надає знанню та пізнанню сили універсальних ліків, а в омані бачить саме зло. Проникати в те підґрунтя й відділяти справжнє пізнання від видимості й помилки видавалося сократичній людині найшляхетнішим, навіть єдино істинним людським покликанням: адже той механізм понять, суджень і висновків, починаючи від Сократа, цінувався понад усі здібності як найвище заняття й найбільш вартий захоплення дарунок природи. Хто сам пережив радість сократичного пізнання й відчуває, як воно все ширшими колами намагається охопити весь світ явищ, той уже ніколи не почуватиме жодного наполегливого потягу до існування, сильнішого за прагнення довершити те завоювання та нерозривно сплести цю сіть [10, 82–84]. Саме тому Сократ став для Ф. Ніцше, з одного боку, вищою людиною з “розкутим духом”, наділеною “веселою серйозністю й сповненою шельмівських витівок мудрістю, які забезпечують найкращий душевний стан, до того ж обдарованою великим умом” [6, 246], ба більше – богом (“божеством розрахунку”), рівним Діонісові, Аполлонові та Ісусові [8, 75] чи навіть вищим за них (бо як-не-як виявився переможцем у цій борні), а з іншого – першим декадентом, “потолоччю”, “найпотворнішою людиною”, виродком, що своїм ученням поклав край величній і героїчній аристократичній добі в культурі стародавніх греків [4, 9, 730], натомість започаткувавши “александрійську” добу й підмінивши мужню й трагічну веселість давніх еллінів специфічною “александрійською” веселістю. “Найшляхетнішою формою тієї іншої форми “грецької веселості”, александрійської, є веселість теоретичної людини, яка виявляє ті самі характеристичні ознаки, як і я, – писав Ніцше, – вивів із духу недіонісійного: вона поборює діонісійні мудрість і мистецтво, вона намагається розчинити міт, вона ставить на місце метафізичної втіхи земну співзвучність ... вона вірить у виправлення світу через знання, в кероване наукою життя й справді у змозі загнати окрему

людину в найтісніше коло вирішуваних завдань, у якому вона весело промовляє до життя: Я волю тебе – ти варте того, щоби тебе спізнати” [10, 95].

На думку Ф. Ніцше, весь наш сучасний світ борсається в тенетах александрійської культури й має за ідеал озброєну найвищими силами пізнання служительку науки – теоретичну людину, праобразом і родоначальником якої є Сократ. Усі наші засоби виховання первинно мають перед очима саме цей ідеал, – кожна інша екзистенція мусить важко продиратись угору узбіччями як дозволена та не передбачена [10, 96].

Для розуміння Ніцшевого ставлення до Сократа потрібно зважати на його класифікацію типів культури, серед яких особливе місце посідали діонісійна, дорична (аполлонійна), александрійська. Як зазначає Т. Лютий, для діонісійної культури характерні інтелектуалізація титанічних виявів, усталення аристократичного змагання й узаконення становлення, домінують інстинкт, пісня, танок та агон; дорична культура характеризується витісненням Діоніса та владарюванням Аполлона, неупорядковане становлення поступається місцем сталим формам і пропорціям, поняття ладу, краси виявляється рівнозначним поняттю міри, переважають образотворче мистецтво, архітектура й музичний мінімалізм; натомість александрійській культурі властиве домінування теоретичного типу людини, котра визначається раціоналізмом, дослідницьким оптимізмом, вірою в пізнаваність усіх таємниць світу і земне щастя для всіх [4, 463]. Фактично діонісійний, доричний та александрійський типи культури втілюють чуттєвий, образний та теоретичний способи опанування світу. Діонісійна та аполлонійна культури набувають своєрідної врівноваженості в трагедії, натомість александрійська культура вбиває милу серцю Ніцше трагедію як жанр, деміфологізуючи її, й порушує усталену гармонію між природою і людиною, вбиває Бога. Не випадково деякі дослідники вважають прообразом Ніцшевого “вбивці Бога” – “найбридкішої людини” [9, 272–278] саме Сократа [4, 853]. Сократ символізує для Ф. Ніцше декадента: його раціональність хвороблива і свідчить про відмову від життя в усій його повноті. “Декому життя не вдається – отруйний хробак гризе його серце. Тож нехай він подбає, щоб смерть удалась йому краще” [9, 75]. Власне, тріумф Сократа Ніцше пов’язує саме з його смертю: “Умираючий Сократ став новим, ніколи до того не баченим ідеалом шляхетної грецької молоді” [10, 76] й тим ознаменував тріумф науки (холодного розумування) над міфом (повнокровним життям). Сократ – збоченець, який поміняв місцями життя і смерть, інстинкт і свідомість. “Інтелект цієї людини був такої небувалої сили, – пише Г. Макаренко, – що немовби заміняв йому інстинкти” [8, 74]. Більше того, інстинктивна мудрість виявлялась у цій цілком аномальній натурі лише для того, щоб то тут, то там чинити протидію свідомому пізнанню. Тоді як у всіх продуктивних людей саме інстинкт є творчестввердною силою, а свідомість поводитьсь критично та відраджує, – у Сократа інстинкт стає критиком, а свідомість – творцем [10, 75–76].

Зі смертю ж грецької трагедії виникла страшна, всюди глибоко відчутна пустка; але коли все ж таки розцвів новий рід мистецтва (новітня антична драма), який шанував трагедію як свою попередницю та наставницю, то з жахом було помічено, що він справді має риси своєї матері, але ті, які виявились у її тривалій передсмертній боротьбі, агонії [10, 63–64], риси естетичного сократизму, верховний закон

якого звучить приблизно так: “Усе мусить бути зрозумілим, аби бути гарним” – як паралельне положення до Сократового: “Лише той, хто знає, добродесний” [10, 71]. Відтепер герой має бути діалектиком; між чеснотою і знанням, вірою та мораллю мусить бути видима пов’язаність [10, 79], а глядач навчається вишукано спостерігати й робити логічні висновки [10, 65]. Оскільки ж відживлений труп трагедії навряд чи міг когось захопити, новітнє театральне мистецтво потребувало нових засобів збудження. Ними стали холодні парадоксальні думки замість аполлонічних споглядань і полум’яні афекти замість діонісійних екзальтацій, – до того ж надзвичайно реалістично підроблені [10, 71, 515–516]. По суті, естетичний сократизм – це хвороблива гіпертрофія аполлонічного, що втратило відчуття міри в перебігу її визначення, перенесло наголос із “міри” на “знання”, знехтувавши головним і зосередившись на другорядному: адже “служіння образам аполлонічної культури мало піднесу мету в етичній вимозі міри, яка існує паралельно з естетичною вимогою краси ... міра, висунута як вимога, можлива тільки тоді, коли міра, межа, вважається розпізнаваною ..., щоб могли дотриматися наших меж, мусимо їх знати” [10, 468, 490–491]. Тут філософська думка оповиває мистецтво та змушує його щільно притулитися до стовбура діалектики. Аполлонічна тенденція була захоплена в кокон логічного схематизму [10, 78, 523]. Божество, що промовляло через новий сценічний жанр і новий тип культури, було не Діонісом і не Аполлоном, а цілком новонародженим демоном на ймення Сократ [10, 69].

Такий стан речей видається Ф. Ніцше вочевидь протиприродним. Будучи також певною мірою “теоретичною людиною” (принаймні з огляду на фах; див. його: “Ми, вчені”), він уважав себе “учнем філософа Діоніса” [8, 75] й надавав перевагу пафосу пошуку істини над властивими науці претензіями на володіння нею [10, 82–83]. “Той пафос, з яким хтось претендує на володіння істиною, має дуже малу вагу відносно того, звичайно ж, м’якшого і невиразнішого пафосу пошуку істини, який ніколи не втомлюється перевчатися і заново перевіряти” [11, 396]. Він обстоює користь обхідних шляхів [6, 59] і заспокоює нетерплячих: “По горах істини ти ніколи не лазитимеш намарне: ти або вже сьогодні високо здіймешся, або ж ти з допомогою цих вправ накопичиш сили, аби вже завтра спромогтися піднятися ще вище” [6, 172]. Пристрасть до “кривих”, обхідних шляхів також є невід’ємною властивістю Ніцше як шукача істини, адже “все добре досягає своєї мети кривими шляхами” [9, 307], і марно намагатись охопити все сутнє самою лиш думкою [9, 116]. “Завдання намалювати загальну картину життя, як би часто воно не ставилось ... є, все-таки, безглуздом: навіть з-під рук найбільших малярів-мислителів завжди поставали лише картини і образи з якогось життя, а саме з їхнього життя; щось інше навіть не є можливим” [6, 23].

Тому Ф. Ніцше надзвичайно тішила історія про сон ув’язненого Сократа. “Той деспотичний логік, власне, мав щодо мистецтва то тут, то там відчуття прогалини, порожнечі, напівдокору, можливо, невиконаного обов’язку. Як він розповідав своїм друзям у в’язниці, він часто бачив один і той самий сон, у якому йому постійно говорилося те саме: “Сократе, займайся музикою!” До останніх днів він заспокоював себе гадкою, що його філософування є найвищим мистецтвом муз і не зовсім вірив у те,

що якесь божество нагадає йому про ту “просту, народну музику”. Врешті, у в’язниці він, аби цілком полегшити докори сумління, погоджується займатися тією, так мало шанованою ним, музикою. У такому настрої він творить присвячений Аполлонові гімн і переспівує віршами кілька Езопових байок” [10, 80–81, 525].

Отже, “якщо давню трагедію було вибито з її русла діалектичним поривом до знання та до оптимізму науки, то з цього факту слід було би зробити висновок про вічну боротьбу між теоретичним і трагічним світорозуміннями і лише після того, як дух науки дійде до своїх меж і його претензії на універсальну чинність будуть знищені підтвердженням тих меж, можна було би сподіватися на відродження ... Символом такої культурної форми мав би стати Сократ, який займається музикою, – підсумовує Ніцше. – При цьому протиставленні я розумію під духом науки ту віру в пізнаваність природи й універсальну цілющу силу знання, яка вперше з’явилася на світ в особі Сократа” [10, 92].

Ілюзіонізм Аполлона. Головним гріхом Сократа Ф. Ніцше вважав зумовлену “теоретичним оптимізмом” ілюзію “потенційного всевідання”, можливості раціонального опанування істини, здатності судити *sub species aeternitatis*, “з точки зору Бога”. Натомість для самого німецького філософа наріжним каменем людського пізнання від початку була *перспектива*, і цієї позиції він принципово дотримувався протягом усього свого свідомого життя.

Теорія перспективи є цілковито плодом александрійської доби й аполлонійної культури. Якщо трагедія для Ніцше була точкою рівноваги аполлонійного й діонісійного начал, то перспектива як забезпечувана розрахунком ілюзійна техніка зображення глибини на поверхні втілює баланс аполлонійного й сократичного.

Уже зазначалося, що служіння образам аполлонійної культури, незалежно від того, чи воно виявлялось у храмі, у статуї чи в гомерівському епосі, мало свою піднесену мету в етичній вимозі міри, яка існує паралельно з естетичною вимогою краси. Міра, висунута як вимога, можлива тільки тоді, коли ця міра, межа вважається розпізнаваною. Щоб могли дотриматися наших меж, мусимо їх знати: звідси й аполлонійний праяклик: “Пізнай самого себе”. Мірою, під ярмом якої гнущся новий світ олімпійських богів, була міра краси: межа, якої мав дотримуватися грек, була межею гарної видимості [10, 490–491]. Аполлонійна радість – це радість, що виникає під час споглядання всього правильного й симетричного, в лініях, точках, ритмах: адже завдяки певній подібності пробуджується відчуття всього впорядкованого і правильного в житті, що лише одне забезпечує нам добре самопочуття; отож у культурі симетричного ми несвідомо поклоняємося правилу й симетрії як витокам свого дотеперішнього щастя. Й лише при певному переситі від цієї щойно згаданої радості виникає ще витонченіше відчуття того, що насолода може полягати також і в порушенні симетрії та впорядкованості. Використовувати надмір у ролі засобу зцілення – один із найвитонченіших прийомів [6, 68, 174], ефективний як виняток лише за повсякчасного підкорення загальному правилу.

Аполлонійна культура – передовсім, візуальна культура; її пріоритети – образотворче мистецтво, скульптура, архітектура.

Навіть спорт у доричну добу підкоряється канону краси і грації. Важить не лише перемога, але й велич і краса змагання; олімпійські ігри – не тільки “агон”,

нешадна битва за першість, а й “арете” – демонстрація досконалості, сповнена драматизму й краси вистава [12, 64–66; 13, 719]. Для глядачів привабливість спорту полягає насамперед у перебуванні в присутності сяйливих тіл атлетів у момент їхнього найкращого перформансу [12, 83], а велична поразка чемпіона може дорівнювати перемозі [12, 132–133].

Як александрійське мистецтво музика також, по суті, являє собою лише ритм, образотворча сила якого була розвинена для зображення аполлонійних станів: музика Аполлона – це архітектура у звуках, до того ж тільки в ледь означених, “схематично” окреслених звуках, які властиві для кітари [10, 29, 462]. Цей тип музики, за влучним висловом Ф. Ніцше, “вимагає, щоб ми також і наші вуха мали там, де є наші очі” [6, 277]. Трагічна доля Марсія, який поставив під сумнів слушність аполлонійного канону в музиці [13, 1134–1135], найкраще підтверджує істинність цього висновку.

Утілене в архітектурі, скульптурі та кераміці аполлонійне мистецтво було мистецтвом “чистої тілесності” [14, 48] й мало справу переважно з тривимірними об’єктами, тож антична оптика й прототеорія перспективи виходили з потреби проектувати зображення на сфероїдальну, а не на пласку поверхню. Як зазначає Е. Панофський, “уявляючи собі поле зору сфероїдальним, античні мистці в усі часи виходили з того, що видимі розміри (як проекції предметів на очне яблуко) визначаються не віддаленістю речей, а винятково величиною кута зору); відтак і візуальна відмінність однакових величин, побачених з різної відстані, залежить не стільки від співвідношення відстаней, скільки від різниці кутів зору [14, 39–40]. Крім того, у давніх греків не існувало як такого уявлення про цілісний і систематичний простір: жодна з просторових теорій античності не вважала простір виключно системою відношень між висотою, шириною й глибиною [14, 51].

Тож теорія перспективи як ілюзійна техніка зображення глибини на пласкій поверхні виникає значно пізніше, за доби Відродження, але як відродження й переосмислення мистецтва елінізму в контексті нових уявлень про простір [14, 53–54, 84]. Грецьким митцям належить відкриття пластичної (або функціональної) лінії, техніки перекриття (використання декількох планів), тонального кольору й послаблення його інтенсивності задля створення відчуття глибини, використання ракурсу та гри світла й тіні [13, 657, 780, 823]. Керамісти застосовували у творах прийом мегалографії для надання просторової глибини й пластичності фігур: персонажі розташовувалися на різній висоті, на хвилястих лініях землі, котрим таким чином надавалася більша глибина [13, 713]. Використання греками елементів техніки перспективи засвідчується й літературними описами шедеврів настінного живопису, де зображені “фігури розташовані вільніше в просторі, який набуває глибини й однорідності завдяки першим випробуванням у сфері перспективи” [13, 718]. Зрештою, історія суперництва Зевксиса й Паррасія засвідчує досконалисть живописного мімезису: Зевксис намалював виноградне гроно так достовірно, що на нього намагалися сісти птахи. Упевнений у своїй перемозі, Зевксис попросив Паррасія, аби той відкрив своє полотно, після чого впевнився, що те, що він сприйняв за заслону, було самим образом [7, 49]. Без уміння гармонійно вписати цей образ у простір інтер’єру досягти такого ефекту було б неможливо (грунтовний опис розвитку

в еллінів технік, спрямованих на відтворення візуальної глибини, здійснений Е. Панофським [14, 133–141]).

Найближчою до сучасної теорії перспективи видається грецька сценографія (сценічний живопис) як метод ілюзійного зображення об'ємних будівель на площині [13, 771–772; 14, 42, 123–129]. Проте перспективи в сучасному розумінні (прямої, або лінійної перспективи) греки, певно, не знали [14, 51].

Отже, в образотворчому мистецтві перспектива – це вчення про закони зображення предметів на площині відповідно до тих уявлюваних скорочень розмірів, обрисів форми й світлотіньових співвідношень, які спостерігаються в природі. Завичай розрізняють зворотну, лінійну й повітряну перспективи.

Зворотна перспектива – спосіб зображення, за якого характерні лінійні розміри предметів з віддаленням збільшуються, а з наближенням зменшуються; має виняткове значення й широке застосування в сакральному мистецтві.

Натомість лінійна перспектива розглядає способи побудови перспективних зображень ліній контуру предметів, пропорційно зменшуючи їх по мірі віддалення; як техніка вона здебільшого притаманна реалістичному мистецтву, ґрунтуючись на основних положеннях геометрії, дає можливість зображувати на площині навколишні предмети як з природи, так і за уявою.

Повітряна перспектива розглядає зображення кольорових і тонових взаємовідношень предметів залежно від умов освітлення, розміщення їх відносно одне одного й того, хто зображує їх, тощо [15, 5]. Усі предмети, які нас оточують, – плоскі фігури і об'ємні тіла – мають певні форму, розмір і колір. Проте, розглядаючи предмети з різних точок і на різних відстанях, їх форму, розмір і колір можна сприймати по-різному. Так, ті самі предмети з віддаленням від нас здаватимуться дедалі дрібнішими; на близькій відстані ми бачимо дрібні деталі предметів, на більшій – лише великі елементи, а на значній – силуети; паралельні лінії нам здаються такими, що сходяться в одній точці; колір предметів, які віддаляються, в ясну погоду набуває синюватого відтінку ... Таким чином, ми бачимо предмети не такими, якими знаємо їх з життєвого досвіду [15, 3]. Зображення дійсності, на думку першого теоретика лінійної перспективи – Леона Баттісти Альберті (1404–1472 рр.), – слід конструювати так, неначе це “погляд з вікна”. Альберті пояснює свій метод за допомогою уявних ліній, які пов'язують митця з предметами в зображуваному і які, якщо вони перетинаються піктуральною площиною (вікном, полотном картини), дають зображувану композицію. Ілюзія “погляду з вікна” досягається, на думку Альберті, вертикальним перетином усіх ліній піктуральної площини в одній точці на горизонті (так званій точці сходу або “точці зникнення”). Цей метод ґрунтується на геометричних закономірностях і дозволяє митцям установити відносну величину предметів у зображеному [7, 202]. По суті, теорія перспективи Альберті – архітектурно-геометрична, він трактує всі зображувані об'єкти (у тому числі й людину) лиш як предмети, розміщені в просторі й підвладні геометричним закономірностям. Не випадково він присвячує свою теорію перспективи архітектору Брунеллескі й захоплюється римським архітектором і механіком Вітрувієм, що розглядав досконалість людського тіла як здатність бути довершено вписаним у дві базисні геометричні форми – коло і квадрат (див.: “Вітрувієву лю-

дину” да Вінчі) [7, 52, 212–213]. Саме це, між іншим, пов’язує перспективу як аполлонічну техніку і з “божеством розрахунку” – Сократом. Проте кожний, хто уважно дивиться на живопис, спертий на чисту лінійну перспективу, не може не зауважити, що в ньому є щось штучне. Прецизійне застосування законів лінійної перспективи створює стерильні й штучні картини. Вони неприємні для ока і скидаються на технічні ілюстрації [7, 203].

Продовжувачем і вдосконалювачем теорії лінійної перспективи та творцем теорії повітряної перспективи став Леонардо да Вінчі (1452–1519 рр.). Він дослідив усі можливі перцептуальні зміни, які наставали, коли мінялися взаємні положення предметів, піктуральна площина і спостерігач; працював з різницями в кольорі і формах, проектував механізми, які могли рисувати в перспективі, й намагався врахувати специфіку функціонування людського ока; удосконалив нелінійну перспективу, додавши до неї техніку зміни в кольорі й тоні предметів, зміни їх контрастних характеристик у бік зменшення, приглушення, віддаляючи їх углиб простору. Однак від законів лінійної перспективи майстер Леонардо цілком не відмовився, а лише корегував її недоліки. Емпіричні й естетичні корекції да Вінчі суттєво покращили результати застосування цієї “ілюзійністичної” техніки [7, 203–204, 207], проте не змінили загального принципу її ґрунтованості передовсім на розрахунку.

Для перспективістської філософії Ф. Ніцше надзвичайно важливі концепти бачення, поля, точки й кута зору (ракурсу, який він зазвичай без застережень іменує “перспективою”), дистанції та власне спостерігача, тобто того, хто дивиться й бачить (інтерпретує й оцінює). Усі ці поняття вироблені переважно в контексті теорії лінійної перспективи і є невід’ємними її елементами [15, 5–7, 15], що забезпечують довершеність аполлонічної ілюзії.

Проте ілюзійність аполлонічного в нашому випадку має ще один важливий аспект: створюється переконливе враження, що сам Ніцше, розмірковуючи про перспективу, послуговується аполлонічно-сократичним способом осягання світу. Хоча насправді саме це враження – не більш як ілюзія: адже під поверхнею аполлонічно-сократичного слововжитку приховується діонісійна глибина.

Теоретизування Діоніса. Річ у тім, що, створюючи свою теорію лінійної перспективи, Альберті бере за основу піфагорійську теорію музики [7, 212, 214], в якій “правильні співвідношення” утворюють консонанси (гармонійне звучання), що дорівнюють математичним співвідношенням 2/1 (октава), 3/2 (квінта), 4/3 (кварт) й утворюються з перших чотирьох цілих чисел (1, 2, 3, 4), що їх сума становить священне для піфагорійців число 10, яке символізувало гармонію сфер [7, 42; 13, 1158]. Таким чином, теорія перспективи Альберті певною мірою перебуває в залежності від елементарної теорії музики.

Ф. Ніцше не здобув навичок перспективної організації рисунка, покликаних забезпечувати “неоціненний для життя набуток, роблячи око гострим, спокійним та терплячим під час спостереження за людьми та їхніми позиціями” [6, 113]. Натомість він ще в дитинстві домігся володіння значною технікою гри на фортепіано. Згодом були заняття гармонією, серйозне вивчення композиції й точного контрапункту. Мало хто, крім вузького кола спеціалістів, знає про те, що Ніцше залишив

у своїй творчій спадщині п'ятдесят три музичні опуси [8, 87]. Його композиторський талант видається доволі скромним (його композиціям завжди бракує структури та єдності), хоча піаністом та імпровізатором він був, без сумніву, непересічним [4, 203]. Це почасти компенсує брак ґрунтовних уявлень про перспективу в архітектурі й живописі (адже “наразі ми значно гірше розуміємо архітектуру, принаймні – значно гірше ніж музику” [11, 191–192]) та пояснює специфічну розстановку акцентів у його власній філософії перспективізму. Адже “поставити музику в підвалини світобудови, пізнавати, прозріваючи, суть буття через музичне мистецтво, могла дозволити собі людина, яка не тільки тонко відчуває й розуміється на ній, але й глибоко пізнала музичну тканину зсередини” [8, 86].

Починаючи від Піфагора, теорія музики як наука передовсім полягала в методологічному аналізі консонантних зв'язків. Музичні відносини зводилися до математичної моделі, яка показувала зв'язки, що сполучали звуки між собою через візуалізацію інтервалів як лінійних відрізків, з крайніми числами, котрі визначали їхню амплітуду. Музичні роздуми підпорядковувалися моделі абстрактної схематичності, яка виходила за межі чуттєвого аспекту самого звука [13, 1143].

Згідно з Арістотелем, для піфагорійців усе було числом. Речі, які ми бачимо в світі, є цілими числами, з яких ми повинні дешифрувати правила їхньої структури, та способом, за допомогою котрого поєднуються їхні частини: музичний інтервал – це співзвуччя двох звуків, але ми повинні зрозуміти просторову граматику цього зв'язку, як звуки об'єднуються, який тип кількісного складу прихованих за “округлістю” звукового феномена [13, 1144–1145]. Гармонійний зв'язок є діалектикою між безперервністю та дискретністю й закарбовується в музичній умоглядності, де безперервність музичного простору передається нерухомій основі зв'язків і матеріалізується через математичне відображення числового співвідношення [13, 1145]. Не випадково, на думку К. Серри, фіксовані налаштування аполлонійної ліри були прямо співвідносні з монохордом, – інструментом, який давав можливість переводити якісне явище звукового консонансу в кількісне відношення, виражене числом [13, 1146].

Такі аспекти, здається, незворотно повертають до аполлонійного виміру, відкриваючи шлях ідеологічній (сократівській) моделі, яка зміцнювала піфагорійські уявлення [13, 1143]. Піфагорійська теорія музики – це, по-суті, прототип і аналог теорії лінійної (математичної) перспективи, з усіма властивими їй недоліками. Наприклад, у піфагорійській музичній теорії таким інтервалам, як терція чи секста, всупереч їхній очевидній милозвучності, не знайшлося місця серед консонансів, вочевидь, через “нумерологічні” причини [7, 42–43].

До тиранії чисел в епістемології та музичній теорії Ф. Ніцше ставився критично: “Винахід чисел був зроблений уже на основі тієї панівної омани, що існують кілька однакових речей (однак насправді не існує нічого однакового), щонайменше, що речі існують (однак не існує жодної “речі”). Передумовою припущення множинності завжди є те, що існує щось, що неодноразово трапляється; але саме тут на нас уже чигає омана, вже тут ми вигадуємо сутності – одиниці, – яких немає. Наше сприйняття простору й часу хибне, але оскільки ці величини є принаймні константними, як, наприклад, наше часове і просторове сприйняття, то результати

все ж набувають цілковитої строгості і певності у їх співвідношенні. До світу, який не є нашим уявленням, закони чисел цілком незастосовувані” [11, 37–38]. Картина (як образ світу, життя, досвіду) ще й досі цілком перебуває в процесі становлення, а тому й не може розглядатись як фіксована величина [11, 33].

У музиці, як зазначалося, аполлонійне начало для нього виявляється насамперед у ритмі й лише почасти – в мелодії, у ледь означених, “схематично” окреслених звуках, які властиві для кітари і ліри [10, 29, 462]. Це зумовлено аполлонійним жаданням правильного і симетричного в лініях, точках, ритмах [6, 68, 174] – у тих проявах, які можуть бути зафіксовані й виміряні. Але повнозвучну мелодію як “абрєвіатуру гармонії” (“...мелодія відтак є першим і загальним, через що вона може зазнати кількох об’єктивацій” [10, 42]) і гармонію як есенцію музики Ф. Ніцше, без сумніву, зараховує до сфери діонісійного [10, 462]. Діонісійне начало – це природність, начало органічного зв’язку і спільності з природою – є за своєю суттю вічною радістю у всій його повноті, де воля до життя радіє своїми вищими типами в нескінченній невичерпності всупереч страхітливості і стражданням, стає вічною радістю становлення. Найточнішим втіленням бога Діоніса – представника інстинктивного, природного начала, на думку Г. Макаренка, є непластичне мистецтво музики [8, 73], а той елемент, який визначає характер діонісійної музики, та й сутність музики загалом – приголомшлива міць звуку й цілком незрівнянний світ гармонії [10, 462].

На відміну від традиційних уявлень про гармонію як продукт консонансу, Ф. Ніцше пов’язує “прафеномен діонісійного мистецтва” із дисонансом: “Радість має спільну вітчизну з чуттям дисонансу в музиці” [4, 465; 10, 126].

Утім, сам Ніцше аж ніяк не заперечував гармонійності як ладу й милозвучності: насолоду від мистецьки застосованого дисонансу він розглядав як виняткову насолоду від порушення симетрії та впорядкованості [6, 68]. Ключове слово тут “виняткову”, оскільки це один із найвитонченіших прийомів [6, 174], який не може вживатися надмірно [6, 84]. На думку Ф. Ніцше, принцип “Cave musicam!” (з лат.: обережніше з музикою! пильнуйте – музика!) й нині є порадою для всіх, хто досить мужній для того, аби дотримуватися чистоти у справах духу [6, 9]; натомість небезпека так званої нової музики полягає в хворобливій надмірності вживаних засобів [6, 84]. Самому йому не завжди вдавалося дотримуватись власних рекомендацій: композицію “Манфредові роздуми”, насичену “плутаними дисонансами, щоб збудити суперечливі враження від сум’яття й розпачу байронівського героя”, сучасники критикували як “напрочуд рідкісний взірєць химерної екстравагантності” [4, 202–203]. Зазіхання інших новаторів на ритм і мелодію як суто аполлонійні музичні елементи викликає в нього занепокоєння: винахід новітньої музики – “нескінченна мелодія” – “має намір зламати усі математичні часові й силові співмірності; двотактному ритмові протиставляється тритактний, або навіть п’яти- або семитактний, повторюється одна й та сама фраза, але з таким розтягуванням, що вона триває удвічі а то й утричі довше. Тут чаїться велика небезпека: поруч із переспілістю ритмічного почуття завжди приховано чатує здичавіння й занепад” [6, 74–75].

Щоб зрозуміти позицію Ф. Ніцше в цьому питанні, слід дослухатись до його поради й уявити собі, що дисонанс став людиною [6, 128]. “Людина – це те, що

треба подолати, – вчив Заратустра. – Велич людини в тому, що вона міст, а не мета, і любити людину можна тільки за те, що вона – перехід і загибель” [9, 10, 12]. Радість дисонансу – це радість переходу, самоподолання, становлення. У межах певного ладу й тональності дисонансний звук “прагне” розв’язку, тобто переходу в інший, вищий чи нижчий консонансний звук. Радість дисонансу – це болісна радість внутрішньої боротьби, віднаходження належної дистанції й зумовленого рангом місця в ієрархії перспективи. І байдуже, про звук чи про людину йдеться...

Переосмисливши вчення Шопенгауера, Ф. Ніцше розуміє музику як вираження волі [10, 43–44, 89]. Пояснюючи цю позицію, музикант-філософ Г. Макаренко пише про “найменші центри сил, які не є якимись стійкими і незмінними сутностями; ці центри сил є елементарними центрами волі, могутність яких або росте, або зменшується. Вони являють собою динамічні величини, що перебувають у певному напруженому співвідношенні з іншими динамічними величинами – аналогічними центрами. Кожний із цих центрів безперестанно розвиває всю ту суму енергії, на яку він спроможний, і визначається, з одного боку, дією, що він у силах здійснити, а з іншого – ступенем опору, спричиненого всією сукупністю навколишніх енергій. Сила прагне не усталеності, а росту” [8, 84; 16, 10]. Кожний центр сили жадає підпорядкування своїй волі інших силових осередків. У музиці це виявляється в дисонансному звучанні основного тону й обертонів (у поодинокому звуці) або тонального звуку й супровідних – в акорді. Якщо “центри сили наштовхуються на подібні ж зусилля з боку інших центрів і тіл, і вступають, зрештою, в певний союз із тими з них, які володіють достатньою для такого об’єднання спорідненістю” – матимемо гармонійне співзвуччя – консонанс, “союз сил, що зберігає свою усталеність на більш-менш тривалий час” [8, 84; 16, 12, 15]. “Численні посилення волі, мінливу кількість радості та прикрості ми знову розпізнаємо в динаміці звуку. Та справжня її сутність приховується, висловлюючись неалегорично, в гармонії. Гармонія – це символ чистої есенції волі”, – переконаний Ніцше [10, 476]. У гармонійній послідовності й уже в її аббревіатурі, в так званій мелодії, “воля” виявляється цілком безпосередньо, без попереднього входження в явище. До гармонійності греки мали надзвичайно витончене чуття, про що ми мусимо зробити висновок із суворої характеристики тональних видів [10, 462].

Нас не повинен надто бентежити той факт, що про співзвучність або неспівзвучність звукових вібрацій на шляху до резонансу Ф. Ніцше говорить як про боротьбу воль – адже самий спосіб його філософування має “музично-поетичний” характер і зумовлений “вібруючим станом душі” [8, 65, 66, 92]. Його філософія передбачає яскраво виражене суб’єктивне начало, кожен її відчуває-розуміє відповідно до власного на-строю (від муз. – строю, налаштування), тональності почуттів; аналогія, абсолютно ідентична зі сприйняттям музики [8, 54–55]. Звідси ж походять його “інстинкт рангу” [5, 163] чи “відчуття дистанції” [5, 154] – вирази, інтуїтивно зрозумілі бодай трохи обізнаним у питаннях музики.

Але “музика в її найвищому піднесенні мусить також намагатися дійти до свого найвищого втілення в образах” [10, 89]. Образотворче мистецтво є аполлонійним

утіленням діонісійних пізнань та впливів і “порятунком у видимості” [10, 53]. Як усі живі образи в самостійно рухомих мелодійних лініях спрощуються перед нами до виразності хвилястої лінії, так і сусідство цих ліній звучить нам у зміні гармоній, які в найтонший спосіб симпатизують рухомому процесу, – через неї для нас стають безпосередньо зрозумілі відношення речей у чуттєво сприйнятливий, аж ніяк не абстрактний спосіб, через неї ми також пізнаємо, що лише в цих відношеннях чисто розкривається сутність певного характеру та мелодійної лінії. Музика, таким чином, змушує нас бачити більше й глибинніше, ніж звичайно, та розкласти перед собою подію, як тонке мереживо [10, 113]. Тепер сила зору очей спостерігача не лише площинна, але й здатна проникати вглиб (“перспектива” походить від лат. *perspicere* – “бачити крізь” або “бачити ясно”) [10, 115; 14, 30, 98]. З цього погляду музика може бути розбудована до мистецтва видимості, й таким чином стати не лише символікою почуття, але й образом світу [10, 476].

Уявивши собі, що дисонанс став людиною [6, 128], муситимемо визнати слухність усього зазначеного щодо звуку та гармонії також і стосовно людини, оскільки “людське тіло – лиш одне з таких складних угруповань систем сил” [8, 85]. Цілісність людських почуттів оманлива, насправді вона подібна до звучання акорду: “Усі сильніші настрої призводять до одночасного звучання споріднених відчуттів і настроїв. Так утворюються звичні швидкі зв’язки почуттів і думок, які, врешті, якщо вони відбуваються миттєво одне за одним, сприймаються вже не як комплекси, а як єдності” [11, 31]. Людська “воля – це передусім щось складне ... в кожному волевияві чи жаданні, насамперед, присутня множинність почуттів, а саме: відчуття стану, якого ми прагнемо позбутися, відчуття стану, якого ми прагнемо досягнути, відчуття самих цих прагнень. Крім того, супровідне тим відчуттям відчуття сили м’язів, що завдяки своєрідній звичці починають вигравати, тільки-но нас охоплює жадання, причому не обов’язково приводячи в рух лише “руки й ноги”. Отже, складовою частиною жадання слід визнати відчуття, до того ж різні відчуття, але ще однією складовою визнати й мислення: в кожному волевияві живе керівна думка, і не слід сподіватися, ніби цю думку можна відокремити від “жадання”, й тоді воля лишиться сама собою! По-третє, воля – це не тільки комплекс відчуттів і мислення, а передусім ще й афект, і до того ж афект команди. Те, що називають свободою волі, – це, по суті, афект переваги над тим, хто повинен слухатись, а також і напружена увага, прямий погляд, безапеляційна оцінка, внутрішня впевненість у покорі й усе інше, що властиве станові того, хто наказує. Оскільки ж у цьому випадку ми водночас і наказуємо, і коримося, і, як той, хто виявляє покору, знайомі з чуттям приневолення, натиску, тиску, опору, спонуки, що звичайно миттю виникають услід за волевиявом. Свобода волі – ось слово для характеристики різнобічного задоволення, яке відчуває той, хто виявляє волю; він наказує і водночас постулює свою тотожність із виконавцем волі, він ... насолоджується перемогою над (власним) опором” [5, 23–24]. Тому прагнення гармонії, інстинкт рангу й відчуття дистанції Ф. Ніцше вважає ознаками шляхетних людей і вільних умів. “Без пафосу дистанції, що виникає завдяки вкарбованій у світогляд різниці станів,

усталеним поглядам, зверхності, а також неперервним вправам у послуху й наказам ... аж ніяк не зміг би постати інший, таємничий пафос – прагнення дедалі збільшувати дистанцію в самій душі, формувати щораз вищі, напруженіші й всеосяжніші стани; без тривалого самоподолання не сталося б і піднесення самої людини” [5, 154]. А інстинкт рангу понад усе інше вже є ознакою високого рангу [5, 163]. Тому “проблема ієрархії суть проблема вільних умів: тут якесь вище, глибше, піднами, якесь неймовірно довге розташування, ієрархія, яку ми бачимо: тут – наша проблема” [11, 15]. Вільний розум знає тепер, якій повинності він мусить підкорятися, а також те, що він тепер може, на що він тепер має право, бо на власні очі бачить проблему ієрархії й те, як ростуть разом догори влада і право, і всеохопність перспективи [11, 14]. Усвідомлення власного місця, ракурсу споглядання й відчуття дистанції – запорука “ясного бачення” *hic et nunc* для тих, хто прагне шляхетного життя: “Перш ніж облаштувати своє життя й надавати йому якийсь остаточний напрямок, слід визначити для себе послідовність найближчого і близького, безпечного і менш безпечного” тощо [6, 356]. Тут ієрархія виявляє себе вже як перспектива.

Воля до пізнання також постає в цьому ракурсі як вияв сили: “По-перше, пізнання пов’язане з приємністю тому, що ми при цьому починаємо усвідомлювати власну силу, отже, з тієї самої причини, що й гімнастичні вправи є приємними і безглядячів. По-друге, тому, що ми в ході пізнання долаємо давні уявлення і їхніх представників, стаємо переможцями або принаймні так гадаємо. По-третє, тому, що ми завдяки навіть найменшому новому знанню відчуваємося піднесеними над усіма і єдиними, хто має рацію в цьому. Ці три причини найважливіші, однак, залежно від природи пізнання, існують ще й додаткові причини” [11, 227].

“Жаданням істини називаєте ви, наймудріші, те, що надихає й підтримує вас? Прагненням охопити думкою все сутнє – так називаю я те жадання! Усе сутнє повинно коритися вам! Цього вимагає ваша воля, ваше жадання. Сутнє повинно вигладитись і скоритись духові, бути для нього дзеркалом і його віддзеркаленням, – застерігає “теоретичних оптимістів” Заратустра. – Оце й усе ваше жадання, наймудріші, – жадання влади; воно проступає навіть тоді, коли ви розмірковуєте про добро і зло й оцінюєте світ” [9, 116]. Але “філософія, звужена до теорії пізнання – це фактично не більше, як боягузлива епохістика (від епохе – “зупинка, відсторонення”. – Д. Б.) і вчення про стриманість; це філософія, яка ніяк не зважається переступити поріг і з муками відмовляється від права на вхід, – це філософія на останньому подиху, кінець, агонія, те, що викликає співчуття. Ну куди цій філософії ... владарювати!” [5, 97] Тільки з почуттів народжується вся вірогідність, будь-яке чисте сумління, вся очевидність істини [5, 70].

Натомість “музика виступає перед нами як таке загальне дзеркало світової волі: та видима подія, що заломлюється в цьому дзеркалі, відразу ж розширюється для нашого чуття до відображення вічної істини” [10, 93].

Обстоювана Ф. Ніцше тілесність спостерігача й відмінність від решти кожного оптичного ракурсу перегукується з “тілесністю” музичних інструментів та “індивідуалізацією” музичних партій: зауважена М. Орезмським відмінність тембрів

різних інструментів (він установив, що обертони відіграють важливу роль у тембрі, або забарвленні, звуку: лютя й орган можуть виконати звуки однакової висоти, проте звучатимуть вони по-різному [7, 115], укулеле й контрабас можуть видати одну й ту ж ноту, але, навіть попри належність їх до одного роду й виду інструментів, це будуть цілком відмінні звуки) і розвиток складної поліфонії, що відкидала “довготривалі рухи голосів у паралельних консонансних інтервалах” [7, 196], стверджує можливість гармонії в мелодійно незалежних і навіть ритмічно відмінних одна від одної “індивідуалізованих” лініях та однозначну часово-просторову зумовленість уявлень про милозвучність [7, 196]. Аполлонійне вириває нас із діонісійної загальності й захоплює індивідами; до них приковує воно наші співчуття, ними задовольняє чуття краси; воно проводить повз нас життєві образи та спонукає до вдумливого охоплення прихованого в них сенсу [10, 113]. Але “над усіма звуковими індивідами та боротьбою їхніх пристрастей, над цілим виром протилежностей лине з найвищою розважливістю всемогутній *симфонічний* розум, який із війни постійно породжує злагоду; музика ... в її цілісності є відображенням світу як гармонії, що народжується в суперечці, як єдність справедливості й ворожості”, – переконаний Ф. Ніцше [10, 410]. Поняття симфонічності в подальшому подібним чином використовуватиме Г. У. фон Бальтазар у контексті узгодження пізнавальних перспектив; на його цілком слухну думку, істина – симфонічна [17, 5–6, 11].

Таким чином, в уявленні Ніцше музична гармонія впорядковує безперервне становлення звуку, узгоджує боріння втілених у звуці волю, править за точку рівноваги між аполлонійним і діонісійним початками та виступає своєрідним аналогом аполлонійно-сократичної перспективи. Адже “воля і її символ – гармонія – обоє в найглибшій підоснові є чистою логікою” [10, 476], любою серцю й інтелекту “теоретичної людини”. Математичні розрахунки, здійснювані антропоцентричним еллінським мистецтвом для виявлення ідеальних пропорцій людського тіла (див. математичні моделі Поліклета, Праксітеля, Лісіппа, Вітрувія) Ф. Ніцше повертає людині – але вже у вигляді опосередкованої музикознавством теорії “внутрішньої” і “зовнішньої” перспективи (ієрархії). Гармонійне бачення пов’язане в нього з поняттям симфонічності. Утім, його теорія перспективи нагадує давньогрецьку не лише своєю спрямованістю на людину, але й недостатнім ступенем теоретичної опрацьованості...

Тож у цілому цей учень філософа Діоніса – як утілення стихійного, неприборканого й невпорядкованого початку – виявився гідним свого учителя теоретиком.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямі. Використовувана Ф. Ніцше в епістемологічному ключі метафора “перспективи” містить потужні музикознавчі конотації, що пояснюється особистим досвідом філософа та впливом елементарної теорії музики на теорію перспективи. Відхилення від усталеного бачення в перебігу пізнання за аналогією з музикою трактується ним як дисонанс, натомість узгодження перспектив – як симфонічність. Дисонансний звук або підпорядковується іншим звукам, або ж організовує їх як домінуючий. Відтак конфлікт епістемологічних перспектив, за Ніцше, увінчується перемогою не так істинного, як найбільш вираженого ракурсу, що в підсумку

забезпечує їх “еволюційний відбір” і гармонізує результат – набуте знання. Звідси терпимість мислителя до різного штибу когнітивних оман, які вможлиблюють консонанс і дозволяють людині зносити “нестерпну легкість буття” й безжальність істини. Адже в усьому, що людина думає й робить, через специфічний кут зору характеризується активність, певна орієнтація і напрям. Це інтерпретація, котра робить можливими бачення й осягання світу, зумовлює людські цінності й переконання, визначає вектор людських спонук та інстинктів, водночас забезпечуючи виживання й зростання організму та виду. Мислення, відчуття, бажання – це процеси фальсифікуючого перетворення, підробки, асиміляції дійсності, унаслідок чого замість неї постає прийнятна для людини “гармонізована” реальність.

Оскільки Ф. Ніцше послуговується метафорою репрезентації глибини на поверхні, для нього чимало важать концепти дистанції, рангу та ієрархії, що трактуються, втім, цілком оригінально. Дистанція, за Ніцше, – розрізнявальний елемент, присутній у кожній силі, завдяки чому одну силу може бути співвіднесено з іншими; належна дистанція вможливує адекватність оцінки. Філософ обстоює пафос дистанції – усвідомлення переваги, в результаті якої порядок рангу як місця в ієрархії забезпечує піднесення вищих цінностей. Слово “ієрархія” в німецького мислителя позначає різницю між активними та реактивними силами, вищість активних сил над реактивними; натомість у негативному сенсі ієрархія означає для нього також перемогу реактивних сил, заразливий дію реактивних сил і складну організацію – як її наслідок. Відтак мораль, релігія та юриспруденція виступають, за Ніцше, теоріями ієрархії в останньому розумінні.

Попри повсякчас проголошувану й обстоювану перевагу візуального досвіду над аудіальним, перспективістські уявлення Ф. Ніцше далекі від оптико-геометричних побудов Ренесансу. Перспектива мислиться ним у співзвучному з аудіальним “перцептивному” ключі, а ієрархія, дистанція й ранг визначаються міццю тону, здатністю спричинити резонанс і гармонізувати звучання навколо себе. Таким чином, “епістемологічний перспективізм” Ф. Ніцше спирається на символічну форму, яка перебуває на перетині двох мистецтвознавчих систем координат: образотворчої й музичної, а відповідні складові його “теорії перспективи” викладені ніби різними мовами. Тому засвоєна від Ніцше й розвинена в подальшому перспективістська епістемологічна модель акцентує передовсім на очевидних для схильної до умоглядності (а не співчуття) публіки моментах: візуальному ракурсі й перцептивних особливостях самого спостерігача. Інші, менш виразні, проте не менш важливі конструктивні елементи перспективи як символічної форми (тип перспективи, параметри візуального поля, співвіднесеність із горизонтом, фокус, інтервали та спосіб дії механізмів константності тощо) дотепер здебільшого залишаються поза увагою загалу, що зумовлює фрагментарність та еkleктичність здійснюваного в перспективній настанові бачення й провокує закиди щодо релятивізму “перспективістського” підходу. Видається, що саме в цьому напрямі мають відбуватися подальші, в тому числі й правознавчі, дослідження.

Список використаних джерел:

1. Велика українська юридична енциклопедія : у 20 т. – Т. 2: Філософія права / редкол.: С. І. Максимов (голова) та ін. – Х. : Право, 2017. – 1128 с.
2. Бочаров Д. “Перспективізм” Ф. Ніцше та його вплив на сучасні стандарти прав людини / Д. Бочаров // Права людини: філософські, теоретико-юридичні та політологічні виміри : статті учасників I Міжнародного круглого столу (м. Львів, 28–29 жовтня 2016 р.). – Львів : Медицина і право, 2017. – С. 20–46.
3. Шаап С. Нездатність забувати: новий погляд Ніцше на питання про істину / С. Шаап ; пер. з нім. О. Кислюка. – К. : Вид-во Жупанського, 2009. – 294 с.
4. Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення / Т. Лютий. – К. : Темпора, 2016. – 978 с.
5. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Ф. Ніцше ; пер. з нім. А. Онишка. – Львів : Літопис, 2002. – 320 с.
6. Ніцше Ф. Перемішані думки і вислови. Мандрівник і його тінь / Ф. Ніцше ; пер. з нім. К. Котюк. – Львів : Астролябія, 2012. – 372 с.
7. Бод Р. Забуті науки. Історія гуманітарних наук / Р. Бод ; пер. з нід. Я. Довгополого. – К. : Вид-во Жупанського, 2016. – 376 с.
8. Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г. Макаренко. – К. : Факт, 2004. – 152 с.
9. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Ф. Ніцше ; пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. – К. : Основи, 2003. – 437 с.
10. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV. Твори спадку 1870–1873 рр. / Ф. Ніцше ; упоряд. Дж. Коллі та М. Монтінарі ; ред. укр. видан. О. Фешовець. – Львів : Астролябія, 2004. – 770 + XII с.
11. Ніцше Ф. Людське, надто людське: Книга для вільних умів / Ф. Ніцше ; пер. з нім. К. Котюк. – Львів : Астролябія, 2012. – 408 с.
12. Гумбрехт Г. У. Похвала спортивній красі / Г. У. Гумбрехт ; пер. з англ. М. Бистрицької. – К. : Дух і Літера, 2012. – 216 с.
13. Історія європейської цивілізації. Греція : пер. з італ. / за ред. У. Еко. – Х. : Фоліо, 2016. – 1159 с. : іл.
14. Панофский Э. Перспектива как “символическая форма”. Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский ; пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной ; пер. с англ. Л. Житковой. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 336 с.
15. Ратнічин В. М. Перспектива / Василь Михайлович Ратнічин. – К. : Вища школа, 1977. – 136 с.
16. Дельоз Ж. Ніцше і філософія / Ж. Дельоз ; пер. з фр. О. Маліновської. – Львів : Астролябія, 2010. – 348 с.
17. Бальтазар Х. У. фон. Істина симфонічна / Х. У. фон Бальтазар ; пер. с нем. А. Ярина. – М. : Інститут філософії, теології и истории св. Фомы, 2009. – 152 с.