

interpretation (Т. Emeljanova), as cultural and aesthetic problem (О. Kryvtsun), as phenomenon and object of culture (О. Popovych) etc.

The aim of the article is to analyse specific features of biographical approach, to define main criteria of an artist biography, to prove the urgency of its use for culture interpretation.

An intense role of biographical approach in modern scientific thought promotes its gradual isolation into separate approach of art investigations. A direct object of personality chronicle is a process from the moment of birth to death, its object – social and cultural situation, which gives life an essential meaning and ideological integrity.

Biography highlights socio-cultural situation in which an artist lives, reconstructs personality, reveals the history of career. Artists achievements and specific openings in culture are connected with the talent of an outstanding personality.

The center of biography is spiritual world of the person: desires, ideals, personal culture, innovative views, skills for aim struggle, disappointments, recognition and failures. On the one hand biography is an image of sociocultural historical situation, in which a certain object lives, on the other hand – main person forms the move of the whole history, determines laws of its development thus being an active factor of the whole culture interpretation.

Biography is a certain concept, which gives recognition to essential characteristics of the certain historical period. Through the highlighting of personal worldview model which is professed by an artist gives an understanding of individual life idea, its link with history, social processes and culture. Modern art reconstructs cultural historical content of previous ages and lays the foundations of an understanding situation today appealing to the main foundations of the creative personality biography.

Key words: biography, biographical approach, culture, artist.

Надійшла до редакції 7.11.2015 р.

УДК 792.01

Парфьонова Оксана Ігорівна, кандидат історичних наук,
докторант кафедри культурології Київського
національного університету культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО ЯК МІСТЕРІЯ. ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСКУРС ФІЛОСОФІЇ Ф. НІЦШЕ

Розглянуто вчення Ф. Ніцше про діонісійське мистецтво як містерії в аспекті його рецепцій в маніфесті авангардного театру А. Арто і театральних практиках театру абсурду.

Ключові слова: Ф. Ніцше, античність, діонісійське мистецтво, містерії, театр абсурду.

На європейське мистецтво і літературу останньої третини ХІХ – першої пол. ХХ ст. вагомий вплив справила концепція аполонійської і діонісійської культури, сформульована Ф. Ніцше у його монографічній роботі «Народження трагедії з духу музики, або Еллінство і песимізм» (1869-1871; що вийшла друком на початку 1872 р. У науковій літературі, починаючи від робіт радянського періоду [4, 5 12] і завершуючи сучасними публікаціями [14; 9, 195–197], існують роботи, в яких цей вплив розглядався в різних аспектах. Утім, на нашу думку, вплив вчення Ф. Ніцше про аполонійську і діонісійську культури та їх складові: аполонійське і діонісійське мистецтво, на арт-практики ХХ ст. не можна вважати повною мірою вивченим. Саме тому вчення Ніцше про це мистецтво обрано в якості об'єкту цієї статті, але, зважаючи на широту питання, предметом є театральний дискурс ідеї діонісійського мистецтва як містерії.

Відштовхуючись від аналізу нової аттичної драми, Ф. Ніцше виклав концепцію не лише її походження, але й генези європейської культури, концепцію, що увійшла в історію філософії як теорія діонісійської і аполонійської культур. Обидва поняття використано філософом у значно ширшому контексті, аніж, власне, філологічний, а саме для характеристики європейської культури як культури дуалістичної.

Поняття діонісійської культури і діонісизму (останній позначає у Ніцше художній інстинкт), ведуть семантичний родовід від імені бога Діоніса, культ якого у найбільш архаїчних формах передбачав ритуальне приношення людської жертви, яку, згодом замінено жертвоприношенням цапа. Згідно давньогрецької міфології Діоніс був богом рослинності, родючості, вологи, покровитель виноградарства і виноробства [13; 87]. Діоніс звеселяв людей вином, мандрував у супроводі Сілена і почту сатирів та менад [13; 87–88]. Вважається, що оргіастичний культ Діоніса прийшов до Греції з Фракії. Діоніс поряд з Аполлоном шанувувався у одному й тому ж святилищі у Дельфах. За висловлюванням Плутарха: «Діонісу ... Дельфи належать аж ніяк не менше, ніж Аполлонові» [11; 181] (Можливо, цей історичний факт підштовхнув до висновку Ф. Ніцше про суперечливу, але нерозривну єдність аполонійської і діонісійської культури і синтетичний характер античного мистецтва греків).

Загибель Діоніса і його відродження становили головний зміст містерій орфіків і оспівувалися у дифірамбах, на чому, зокрема, наголошував Олімпіадор: «Хіба Платон не переспівує ... орфічні сказання про те, що Діоніс розривається на частини титанами, а з'єднується Аполлоном?» [15; 58].

«Страсті Діоніса» зображувалися в театральних виставах, з яких розвинулася антична (аттична) драма. Зважаючи на останнє, логічним було звернення Ф. Ніцше, який розпочав своє дослідження, присвячене генезису античної драми, до цих першовитоків.

У передмові, написаній через 15 років після першого виходу друком «Походження трагедії з духу музики», Ф. Ніцше писав, що хотів знайти відповіді на питання: «Чому слугувало грецьке мистецтво?... Яке значення має саме у греків ... трагічний міф? і жахливий феномен діонісійського начала? і те, що з нього народилося, – трагедія?» [8; 32].

Епітет «жахливий» стосовно діонісізму вжитий Ф. Ніцше не випадково. Тому передує традиція, що склалася ще з античності. Про таїнства Діоніса як «зовсім нелюдські» писав К. Олександрійський [15; 58]. Плутарх вважав, що «правильніше Осіріса ототожнювати з Діонісом» [10; 36] і що «Осіріс і Діоніс – одне» [10; 43]. Але історія давньоєгипетського бога Осіріса жахлива: його розриває на шматки і розкидає по різних куточках Єгипту тиран Тіфон, і лише завдячуючи дружині Ісіді, яка збрала ці шматочки тіла свого чоловіка до купи, Осіріс повертається до життя [1; 100–113]. За аналогією до давньоєгипетського формується й античний міф про Діоніса, в якому місце Ісиди заступає Аполлон [7]. Безперечно, Ф. Ніцше трактує поняття діонісізму, під яким мається на увазі художній інстинкт, і діонісійського мистецтва, виходячи з цієї міфологічно-історичної даності. На відміну від доволі однозначного (позитивного) трактування аполонійського начала і породжених ним культури і мистецтва, діонісійське трактується Ф. Ніцше неоднозначно і інколи із суперечливими оцінками. З культом цього бога він пов'язує тяжіння до потворного, але життєво правдивого та природного

З одного боку, діонісійське мистецтво – «метафізична розрада, жадібне прагнення життя» [8; 149]. Як писав сам Ніцше: «У старій трагедії (тобто до Еврипіда. – О. П.) відчувалася наприкінці метафізична розрада, без якої взагалі не можна пояснити насолоду трагедією...» [8; 156]. З іншого – Ніцше пише про діонісійське як про «підпілля»: «діонісійське підпілля світу може і повинно виступати як раз настільки, наскільки воно може бути потім подолано аполонійським просвітленням...» [8; 207].

Із Діонісом філософ пов'язує тяжіння до потворного, але життєво правдивого, природного. Протиставлення цьому богові Аполлона – це протиставлення природному неприродного, штучного, формалізованого (у т.ч. у значенні оформленого).

З одного боку, діонісійське мистецтво – «метафізична розрада, жадібне прагнення життя» [9; 149]. Як пише сам Ф. Ніцше: «У старій трагедії (тобто до Еврипіда. – О. П.) відчувалася наприкінці метафізична розрада, без якої взагалі не можна пояснити насолоду трагедією...» [9; 156].

Діонісійське начало давньогрецької культури – трагічно. Спробою здолати його і є начало аполонійське. Саме з останнім Ф. Ніцше ототожнює дорійське мистецтво [8; 68], а саме аттичну трагедію і дифірамбічну поезію філософ пов'язує з синтезом аполонізму і діонісізму (Плутарх передавав слова Есхіла, про те, що «Діонісу личить, аби його супроводжував змішаний з криком дифірамб учасника вакхічної ходи..., а на честь Аполлона співають пеан, пісню впорядковану і розважливу...»; Аполлона «ототожнюють із гармонією, порядком і повною серйозністю», а Діоніса «з ... неврівноваженістю, що складається з жарту, зарозумілості і божевілля» [11; 182]).

Звернення Ф. Ніцше до проблематики справжнього (діонісізму) і рафінованого (аполонізму) в культурі зумовлювалось і цілком історичним, на момент роботи над рукописом, актуальним фактором: німецько-французької війни. У світлі цього очевидним є намагання філософа протиставити французьку і німецьку культури, виводячи їх з опозиції аполонійського і діонісійського начал.

З діонісійських основ німецького духу, вважав Ф. Ніцше, народилася велична німецька музика від Баха до Бетховена і Вагнера [8; 172], яку він порівнював з одвічним коловоротом вогню Геракліта [8; 173]. «Діонісійською мудрістю» Ф. Ніцше визнавав філософію І. Канта і А. Шопенгауера [8; 173]; останнього він порівнював із «дюрерівським лицарем» [8; 177] (принагідно відмітимо, що, виходячи з цього, Ф. Ніцше був знайомий із гравюрою А. Дюрера «Лицар, смерть і диявол»).

До представників «аполонійських» митців Ф. Ніцше відносить небагатьох. Він згадує Рафаеля як художника «аполонійської культури» [8; 65], вважає Фідію таким, що «викликає в нас почуття подиву і поклоніння» [8; 127].

Протиставлення аполонійського і діонісійського відбувається у Ф. Ніцше й у площині різних видів мистецтва: «Пластик, як рівно і споріднений йому епік, занурюється у чисте споглядання образів. Діонісійський музикант – без будь-яких образів, сам в усій своїй повноті – одвічна скорбота і одвічний її відгомін. Ліричний геній відчуває, як із містичних станів самовідчуження і єдності

виростає світ символів і образів, що має зовсім інше забарвлення, причинність і швидкість, аніж світ пластика і епіка» [8; 71].

«Музика і трагічний міф в однаковій мірі є вираженням діонісійської здатності народу і невіддільне одне від одного. Вони спільно закорінені в сфері мистецтва, що знаходиться по той бік аполонізму...тут діонісійське начало, якщо співставити його з аполонійським, є вічною і одвічною художньою силою» [8; 206]. «Для такого дисонансу, для можливості жити потрібна...дивна ілюзія, що вкриває покровом краси... у цьому й полягає дійсний художній намір Аполлона: в його імені ми поєднуємо... незліченні ілюзії уявного прекрасного» [8; 207].

Характеризуючи парадигму мімесісу, на якій ґрунтувалося мистецтво Давньої Греції, Ф. Ніцше визначає діонісійське як мистецтво сп'яніння на протигагу аполонійському мистецтву як мистецтву сновидіння: «кожен художник є тільки «наслідувачем», і до того ж або аполонійським художником сну, або діонісійським художником сп'яніння, або..., приклад чого можемо бачити у грецькій трагедії – одночасно художником і сп'яніння і сну» [8; 54].

Відштовхуючись від теургічного жанру – трагедії, два великих мислителя: Аристотель і Ф. Ніцше – вбачають у ньому природу зовсім відмінно. За Аристотелем трагедія є наслідуванням закінченому дійству. Головне тут «наслідування», тобто мімесіс. Для Ф. Ніцше трагедія – не тільки мімесіс, але й поїесіс, не лише копіювання, а творення, креативний акт. Трагедія створює нову реальність і тому є деміургічним актом, містерією. Але зауважимо, будь-яка містерія має символічну природу, неможливу без участі раціональних міркувань. Для Ф. Ніцше ж містерія, як форма діонісійського мистецтва, є інтуїтивним ірраціональним актом, так само і трагедія є чуттєвим, ірраціональним, афективним за природою дійством. Її призначення або природа – ілюзорно компенсаторна, у чому, зазначимо відволікаючись від власне Ніцшеанської філософії, вона подібна до релігійного світогляду і релігії взагалі.

Трагедія є новою створеною реальністю, котра, якщо слідувати логіці Ніцше, має, як це не дивно, терапевтичний ефект, що виникає через зживання страху перед смертю. Утім, цей факт, на його ж думку, ніколи не був усвідомлений ані давньогрецькими поетами, ані філософами Давньої Греції, ані філософами сучасними, адже «трагедія ... відома нам лише як словесна драма» [8; 151]. Між тим, вважав Ф. Ніцше, «діонісійське світорозуміння продовжує і далі жити у містеріях» і, задавався з цього приводу питанням: «Чи не судиться йому (діонізізму. – О. П.) будь-коли знов повстати зі своєї містичної глибини у формі мистецтва?» [8; 152]. (У цьому зв'язку не можемо проігнорувати слова Аристотеля, який писав, що «екстатичному збудженню підлягають деякі люди, що потрапляють у нього... під впливом релігійних пісень, коли ці пісні збуджують душу і приносять нібито зцілення й очищення. Те саме відчувають й ті, хто підпадає жалю і страху і взагалі усілякого роду хвилюванням..., усі такі люди мають якесь очищення і полегшення, пов'язане із задоволенням, так само пісні очищувального характеру надають людям безневинну радість. Тому подібного роду...мелодіям слід надати користуватися акторам, що виконують музичні партії у театрі» [12; 642]). Утім, слід зазначити, що античні містерії потрапили в поле зору філософської рефлексії ХІХ ст. ще до Ф. Ніцше. До цієї теми звертався Ф. Шеллінг у, як він сам визначив, жанр свого опусу, бесіди: «Бруно, або про божественне та природне начало речей», надрукованій 1802 р.

«Мета усіх містерій – писав Ф. Шеллінг, – ніщо інше, як показати людям прообрази того, що вони звикли бачити лише у відображенні...У містеріях люди уперше впізнали, що крім речей, які безкінечно змінюються і багатоманітно перетворюються, є дещо незмінне, одноманітне і неподільне, і що найбільш схожа з божественним і безсмертним душа, а з багатообразним, подільним і завжди змінним – тіло... Тому містерії уявлялися як таїнство, здатне посередництвом очищення душі допомогти тим, хто у них бере участь, пригадати, як такі, що раніше споглядалися, ідеї істини, краси і добра самих по собі, і тим самим привезти ... до найвищого блаженства. ...вчення містерій було нічим іншим, як найбільш піднесеною, священною і досконалою філософією, переданою нам з глибокої древності... містерії ...відносяться до міфології так само як... філософія відноситься до поезії, і ми мали тому усі підстави стверджувати, що міфологія ... повинна бути відведена поетам, але проведення містерій – філософам» [16; 503–504].

Своєрідною відповіддю на питання Ф. Ніцше про те, чи судиться діонізізму «знов повстати зі своєї містичної глибини у формі мистецтва?» [8; 152] став маніфест авангардного театру Антонена Арто «Театр та його двійник» (1938 р.), який відштовхувався від вчення Ф. Ніцше про діонісійське мистецтво і діонісійську культуру як наділених статусом «справжніх», тобто природних, на відміну від ілюзорної аполонійської культури і аполонійського мистецтва, отже, тотожних самому життю. А. Арто вважав, що обмеженість вербалізації аттичної трагедії на протигагу її ж видовищній складовій, яка, до речі, принципово не досяжна для сучасної людини з точки зору реконструкції її автентичного образу і дійства,

надає лише один рецепт, який логічно призвів до висновку про те, що театр повинен припинити бути копією реальності, її двійником, що слід рішуче відмовитись від наслідування, принципу мімесісу. «Я пропоную театр, – писав Арто, – де глядач знаходився б під гіпнозом сильних фізичних образів, що вражають його сприйняття, де він відчував би себе ніби захопленим виром вищих сил. Я пропоную театр, який відкинувши психологію, розповідає про незвичайне, виводить на сцену природні конфлікти і приховані сили природи, постає... як вища сила. Я пропоную театр, що викликає транс...» [3; 174]. На думку А. Арто, театральна гра є по суті маренням. Природа театральності в умовності театру, а мета – досягнення колективного екстатичного трансу. Останнє майже буквально прагне того, чого, вочевидь, досягали учасники давньогрецьких містерій. Не даремно Арто проводить паралель між новим театром і елевсінськими містеріями. Театр майбутнього, на його думку, має бути ритуальними видовищем, він навіть візуально повинен нагадувати святилище. А. Арто намагався усунути домінування вербальної складової театрального дійства, яке мало поступитися візуальному – новація, яку буде використовувати театр абсурду. Тут, очевидно, маємо майже буквально слідування Ф. Ніцше у його проголошенні пріоритету музики над словом. У граматиці нового театрального дійства головним має бути рух, німа фізична дія. А. Арто вважав, що сучасний театр має бути «театром жорстокості». «Сучасна юрба... прагне таїнств (mystère), вона тільки й чекає, аби пізнати закони, що розкривають долю, й аби пізнати тасмницю їхньої появи» [3; 166]. «Ось чому я пропоную театр жорстокості... Стосовно театру мова йде не про ту жорстокість, яку можемо проявити одне до одного» [3; 170]. «Я пропоную – продовжував А. Арто, – за допомогою театру повернутися до ідеї фізичного пізнання художніх образів і способів викликати транс...» [3; 171]. А. Арто критикував класичне мистецтво за те, що «справжня культура здійснює вплив завдячуючи своїй силі і екзальтації, а європейський ідеал мистецтва намагається відірвати дух від сили, і він залишається лише пасивним глядачем своєї екзальтації. Це безплідна паразитична ідея, яка загрожує... смертю» [3; 101]. «Ми зможемо повернутися... до високої ідеї поезії... театру, яка ховається за Міфами, що їх розповіли нам високі давні трагіки. Зможемо ще раз пережити ідею театру як релігійної дії, тобто без зайвих роздумів, пустого споглядання і розсіяної мрійливості оволодіти вищими силами і знаннями, що керують всесвітом». А. Арто вважав, що потрібен «театр, який звертається до людини, володіючи системою точно визначених засобів, тих самих, якими у деяких народів володіють музиканти - цілителі» [3; 171]. Ці настанови були майже буквально втілені у другій пол. ХХ ст. театром абсурду, зокрема, у «метафізичних п'єсах» Е. Іонеско і мінімалістичних п'єсах С. Беккета.

Прем'єра п'єси С. Беккета «В очікуванні Годо», що відбулася 1953 р. на сцені одного з паризьких театрів, викликала роздратування глядачів, щоправда, не жестиальною дією, а навпаки, повною відсутністю дії як такої. Безкінечні діалоги героїв п'єси, себто панування вербальності, викликали її повне відторгнення, демонструючи тим самим правоту слів А. Арто про те, що традиційний театр, театр слова, вмер. Це не означає, що вплив ніцшеанської теорії на театр абсурду був лише опосередкованим. С. Беккет прямо вказував на добру обізнаність із філософією Ф. Ніцше саме у частині його вчення про аполонійське і діонісійське мистецтво. Він писав: «Для деяких письменників, чим більше вони пишуть, тим легше їм писати. Для мене ж це стає все важче й важче. Для мене коло можливостей стає все менше й менше... думаю, будь-хто, хто приділяє найменшу увагу власному досвіду, бачить, що цей досвід не-обізнаного, не-здатного. Інший тип художника – аполонійський – мені зовсім чужий» [6; 17].

Отже, ніцшеанська метафора «діонісійське мистецтво» надала поштовх художнім інспіраціям у різних видах мистецтва і спричинила низку художніх рецепцій, зокрема, у сфері театрального мистецтва ХХ століття. Рецепція філософії Ф. Ніцше у частині мистецтва як містерії і як марення, театру як видовища (жесту, руху, звуку, афекту, але не слова і не логіки) утілилася в концептуалізації авангардного театру А. Арто. Ці ідеї вплинули на представників театру абсурду, зокрема, С. Беккета, який чітко вказував на філософію Ф. Ніцше як на одне з джерел його власних мистецьких пошуків.

Список використаної літератури

1. *Антес Р.* Мифология в древнем Египте / Р. Антес ; пер. с англ. О. Д. Берлева // Мифологии древнего мира. – М. : Наука, 1977. – С. 55–121.
2. *Аристотель.* Политика / Аристотель // Сочинения : в 4 т. / Аристотель ; пер. с греч. – М. : Мысль, 1986. – Т.4. – С. 375–644.
3. *Арто А.* Театр и его двойник / А. Арто ; пер. с фр. С. А. Исаева. – М. : Мартис, 1993. – С.95–174.
4. *Аствацатуров А. Г.* Развитие немецкой эстетики в XIX в. / А. Г. Аствацатуров // Лекции по истории эстетики. Кн. 3. Ч.1. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1976. – С. 23–70.
5. *Афасижев М. Н.* Западные концепции художественного творчества / М. Н. Афасижев. – М. : Наука, 1990. – 176 с.
6. *Беккет С.* Театр : пьесы / С. Беккет, М. Коренева. – СПб. : Азбука, 1999. – 347 с.

7. *Джеймсон Г.* Мифология древней Греции / Г. Джеймсон ; пер. с англ. В. А. Яковсона // Мифологии древнего мира. – М. : Наука, 1977. – С. 233–282.
8. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше ; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2014. – 224 с.
9. *Онищенко О.* Художня творчість: проект неklasичної естетики / О. Онищенко. – К. : Ін-т культурології Акад. мистец. України, 2008. – 230 с.
10. *Плутарх.* Об Исиде и Оси рисе / Плутарх ; пер. Н. Н.Трухиной // Исиде и Оси рис / Плутарх. – М. : Эксмо, 2007. – С. 9–108.
11. *Плутарх.* О «Е» в Дельфах / Плутарх ; пер. Н. Б. Клячко // Исиде и Оси рис / Плутарх. – М. : Эксмо, 2007. – С. 68–206.
12. *Свассян К. А.* Фридрих Ницше – мученик познания / К. А. Свассян // Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше – М. : Мысль, 1990. –Т. 1. – С. 5–46.
13. *Словник античної міфології* / під ред. А. О. Білецького. – К. : Наук. думка, 1989. – 240 с.
14. *Соколов Б. Г.* Страсти по Ницше / Б. Г. Соколов // Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше ; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2014. – С.5–28.
15. *Фрагменты ранних греческих философов* / пер. с древнегреч. А. В. Лебедева. – М. : Наука, 1989. – 576 с.
16. *Шеллинг Ф. В. Й.* Бруно, или О божественном и природном начале верей : беседа / Ф. В. Й.Шеллинг // Сочинения : в 2 т. / Ф. В. Й.Шеллинг – М. : Мысль, 1987. – Т. 1. – С. 490–588.

References

1. *Antes R.* Mythology of ancient Egypt / R. Antes ; per. from english. O. D. Berlev // Mythology of the Ancient World. – М. : Nauka, 1977. – S. 55-121. – [in Russian].
2. *Aristotle.* Policy / Aristotle // Works : 4 t / Aristotle ; per. with the Greek. – М.: Thought, 1986. – Vol. 4. - S. 375-644. – [in Russian].
3. *Artaud A.* Theatre and its Double / Artaud ; per. with fr. S. A. Isaev. – М. : Martis 1993. – S. 95-174. – [in Russian].
4. *Astvatsurov A. G.* Development of German aesthetics in the nineteenth century. / A. G. Astvatsurov // Lectures on the history of aesthetics. Book. 3. Part 1. – L. : Leningrad State University, 1976. – P. 23-70. – [in Russian].
5. *Afasizhev M. N.* Western concept art / M. N. Afasizhev. – М. : Nauka, 1990. – 176 p. – [in Russian].
6. *Beckett S.* Theatre: play / S. Beckett, M. Korenev. – SPb. : Azbuka, 1999. – 347 p. – [in Russian].
7. *Jameson G.* Mythology of ancient Greece / G. Jameson ; per. from English. V. A. Jacobson // Mythology of the Ancient World. – М. : Nauka, 1977. – P. 233-282. – [in Russian].
8. *Nietzsche's F.* The Birth of Tragedy / Nietzsche ; per. with it. G. A. Racha. – SPb. : Azbuka-Atticus, 2014. – 224 p. – [in Russian].
9. *Onishchenko G.* Hudozhnya tvorchist: project neklasichnoї estetiki / O. G. Onishchenko. – К. : In t-kulturologii Acad. Mystets. Ukraine, 2008. – 230 p. – [in Ukraine].
10. *Plutarch.* On Isis and Axis rice / Plutarch ; per. N. N.Truhinoy // Isis and Osiris / Plutarch. – М. : Eksmo, 2007. – S. 9-108. – [in Russian].
11. *Plutarch.* On the «E» in the Delphi / Plutarch ; per. N. B. Klyachko // Isis and Osiris / Plutarch. – М. : Eksmo, 2007. – S. 68-206. – [in Russian].
12. *Swassjan K. A.* Friedrich Nietzsche – martyr of knowledge / K. A. Swassjan // Works. In 2 v. Vols 1 / F. Nietzsche. – М.: . Thought, 1990. – P. 5-46. – [in Russian].
13. *Dictionnaire antichnoї mifologii* / pid. Ed. A. O. Biletskogo. – К. : Science. Dumka, 1989. – 240 p. – [in Russian].
14. *Sokolov B. G.* Passion According to Nietzsche / B. G. Sokolov // The Birth of Tragedy from the spirit Musicians / F. Nitsche ; per. with it. G. A. Racha. – SPb. : Azbuka-Atticus, 2014. – S.5-28. – [in Russian].
15. *Fragments of the early Greek philosophers* / per. from Ancient Greek. A. V. Lebedev. – М. : Nauka, 1989. – 576 p. – [in Russian].
16. *Schelling F. V. J.* Bruno, or the divine and natural beginning verey : talk / F. V. Y.Shelling // Works : in 2 t. / F. V. Y.Shelling – М. : Thought 1987. – Т. 1. – P. 490-588. – [in Russian].

Парфенова Оксана Игоревна, кандидат исторических наук, докторант кафедры культурологии Киевского национального университета культуры и искусств

Рассмотрено учение Ф. Ницше о дионисийском искусстве как мистерии в аспекте его рецепций в манифесте авангардного театра А. Арто и театральных практиках театра абсурда.

Ключевые слова: Ф. Ницше, А. Арто, античность, дионисийское искусство, мистерии, театр абсурда.

Parf'onova Oksana, candidate of history associate professor of culturology department, Kyiv National University of Culture and Arts

Art as a mystery theatre discourse of F. Nietzsche's philosophy

The paper deals with the F. Nietzsche's doctrine concerning Dionysus' art as mysteries in accordance with his receptions in the manifesto of A. Artaud's avant-garde theatre and the theatrical practices of the theatre of the absurd. F.

Nietzsche's work «The birth of tragedy from the spirit of music or Hellenic culture and pessimism» served as the reason of powerful influence on the art in the last third of the XIX-XX c. With one line of F. Nietzsche's doctrine about Dionysus' art as an artistic instinct that is a manifestation of uncultivated vital impulse the conception of theatre as a mystery is connected. F. Nietzsche's philosophy reception regarding art as mystery, theatre as a show (gesture, movement, sound, affect but neither a word nor logic) incarnated in conceptualization of A. Artaud's avant-garde theatre. Such view on essence of this art form was formulated by A. Artaud «The theatre and its double» (1938). This manifesto of avant-garde theatre certified abandoning of mimesis paradigm according to A. Artaud's point of view the theatre mustn't be a story about the life but a ritual performance. F. Nietzsche's idea about Dionysus' art as drunkenness is treated by A. Artaud in that sense that in new theatre's grammar the main thing must be the movement, action and not the word. A. Artaud transfers to the theatrical discourse a critical pathos of F. Nietzsche's philosophy directed against rationalism of the European culture.

The theatre of the absurd became the objectivation of these ideas in the second half of the XX c. A. Artaud's directives concerning irrationalistic nature of the theatre were embodied in «metaphysical plays» of Eugene Ionesco and minimalistic plays of Samuel Beckett. The last directly pointed on F. Nietzsche's philosophy as one of the sources of his own art searches accenting that the theatre isn't the mirror of objective reality but new reality: symbolic, irrational, alogical.

Key words: F. Nietzsche, A. Artaud, antiquity, Dionysus' art, mysteries, theatre of the absurd.

Надійшла до редакції 22.10.2015 р.

УДК 003.043:009.332.243«17-18 ст.»

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

БІСЕМІОТИКА ЯК МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ НОТНИХ РУКОПИСІВ, ЗРАЗКІВ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ТА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ КУЛЬТУР

Аналізується методика дослідження нотних рукописів шляхом бісеміотики. Мова йде про поєднання знаково-мовної семіотики та семіографії в спільну методику, що дає можливість поглибленого дослідження рукописів.

Ключові слова: Семіотика, бісеміотика, семіографія, знаково-мовна семіотика, візантійська нотація, знаменна нотація, київська нотація.

Постановка проблеми. Звертаючись до графічного оформлення різних мов обов'язково натрапляємо на еволюційні, змінні процеси тієї графіки. Як еволюціонувала грецька мова, як змінювалася слов'янська мова, так змінювала свої форми й грецька (візантійська) нотація – мова музики й церковного співу. Поєднання знаково-мовних систем із семіографією візантійської, чи якоїсь іншої нотації призводить до поглиблених знань як у музикознавстві, так і в роботі з рукописами. Запровадження нової методики «Бісеміотики» допоможе в подальшому наблизити розуміння й розшифровки самих нотацій та виявлення належності рукописного надбання до конкретних національних традицій.

Мета даного дослідження – ввести до наукового обігу нову методику – бісеміотику, що поєднує в собі знаково-мовні та семіографічні знання.

Об'єктом є рукописна нотна спадщина. Предмет – бісеміотика як нова методика дослідження рукописного нотного надбання України та Греції.

До питань досліджень візантійської нотації звертались Є. Герцман [4], мон. Ольга (Володіна) [3], З. Пасхалідіс [5], Страйк [8], Тардо [9], Е. Велас [10]. Знаково-мовна семіотика ставала предметом зацікавлень Н. Берта [1], А. Ветрова [2], Союр [6], Степанова [7]. Бісеміотика досліджується вперше автором цієї роботи.

Музика, як окремий вид мистецтва та науки про звуки, є способом висловлення високих почуттів і досвіду людини. Окремо можна виділити візантійську музику. Чому відокремлюємо візантійську музику від загалу? Тому, що саме ця музика є засобом релігійного піднесення і досвіду у сфері абсолютного та божественного. Саме ця музика зберегла власні традиції та нотацію крізь століття. Вона зародилася у Візантії на основі античної музичної системи. І розвивалася у візантійський період існування Греції; звідси і назва «візантійська музика».

Сьогодні візантійська музика використовується у богослужбовій практиці Східної Православної церкви для найкращої передачі змісту богослужбових текстів. Не тільки в лоні грецької церкви звучать співи візантійського репертуару. Вони виконуються в Україні, Росії, Сербії, Болгарії,