

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

DOI 10.37386/2305-4077-2021-3-260-270

Р.Т. Руколеева¹

Уральский государственный горный университет

МУЗЫКА МЫСЛИ С. КЬЕРКЕГОРА

В статье представлен анализ сочинения «Или-или» датского мыслителя С. Кьеркегора. Важной чертой этого произведения является музыкальность. Автор пытается соединить язык музыки и прозы воедино, и на границе двух видов искусства рождается уникальный философско-литературный текст. Вершиной музыкального творчества Кьеркегор считал оперу Моцарта «Дон Жуан». Через образ Дон Жуана философ воссоздает тип эстетической личности в духе романтизма и показывает уязвимость романтического мировоззрения. «Или-или» включает в себя труды, написанные в разных жанрах и отражающие противоположные жизненные позиции. Такая особенность повествования может быть сопоставима с явлением полифонизма в музыке.

Ключевые слова: Кьеркегор, философия музыки, синтез искусств, музыкальная эстетика, культурология

R. T. Rukoleeva

Ural State Mining University

MUSIC OF THOUGHT OF S. KIERKEGAARD

This article analyzes the essay «Either-or» by the Danish thinker S. Kierkegaard. The musicality is an important feature of this work. The author attempts to combine the languages of music and prose, and a unique philosophical and literary text is born on the border of two types of art. Kierkegaard considered Mozart's opera «Don Giovanni» as the pinnacle of musical creativity. Through the character of Don Juan, the philosopher recreates the type of aesthetic personality in the spirit of romanticism and shows the vulnerability of the romantic worldview. «Either-or» includes works written in different genres and reflecting opposing attitudes in life. This feature of narration can be compared with the phenomenon of polyphonism in music.

Key words: Kierkegaard, philosophy of music, synthesis of arts, musical aesthetics, cultural studies

Сочинение датского философа Сёрена Кьеркегора «Или-или» было опубликовано в 1843 году. Книга эта уникальна уже в силу того, что известный религиозный мыслитель начинает свои философские размышления с области эстетики. Переводчик П. Ганзен отмечает в русском предисловии многогранность работы Кьеркегора: «Ни одна из прекрасных, интересных сторон жизни не ускользает от него; музыка (статья «Моцартовский Дон Жуан»), поэзия и театр (статья «Софокл и Шекспир»), любовь женщины («Дневник Обольстителя») – все служит ему материалом» [Ганзен, 1998, с. 5].

¹ Римма Тимергазиевна Руколеева, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры философии и культурологии Уральского государственного горного университета (Екатеринбург).

Кьеркегор в первом разделе книги «Или-или» предстает поначалу настоящим ценителем искусства, признающим один лишь культ красоты. И в музыке он, казалось бы, ищет виртуозности и гармонии. Вершиной музыкального творчества Кьеркегор считал оперу Моцарта «Дон Жуан». Ей посвятил он немало размышлений. Современники Кьеркегора свидетельствуют, что «более всего он любил музыку, и всегда можно было быть уверенным, что встретишь его на новом оперном спектакле в Королевском театре, особенно если в программе – Моцарт. Позднее, когда он бывал захвачен творческой лихорадкой, случалось такое, что он спешил в театр, чтобы прослушать увертюру к «Дон Жуану», а затем стремительно мчался назад к письменному столу» [Роде, 1998, с. 47]. Персонажи этой оперы становятся объектами философского анализа Кьеркегора, а музыка Моцарта полагается центром истории всего музыкального искусства.

Философ жил в период «золотого века» датской культуры, во времена Андерсена и Грундтвига. А сам Кьеркегор стал известен не только своими работами и активным участием в решении этико-религиозных вопросов, занимающих общество XIX века. Будучи большим ценителем музыки и театра, в Копенгагене он был знаменит как театральный критик, блистательный журналист и литературовед.

Музыка – важная составляющая жизни и произведений С. Кьеркегора. Глубоко и разносторонне проникла в них музыкальность. В разное время такие исследователи, как П. Гайденко, А. Михайлов, А. Фришман, А. Аникин и другие отмечали связь литературного опыта Кьеркегора с музыкой. Тема эта является чрезвычайно интересной, поскольку позволяет обратиться к малоизученным сторонам творчества мыслителя, оценить своеобразие его стиля, родившегося на стыке разных видов искусства.

Огромное значение Кьеркегор придавал поэтике, слогу и форме своих литературно-философских творений. Так, книга «Или-или» построена по принципу текстов в тексте. Подобная систематическая композиция есть не только логическое, но отчасти музыкальное построение, в котором явственно наблюдаются перемены ритма, вариации, переходы из одной тональности в другую.

Изображение жизни эстетика, гонящегося за удовольствиями, представлено стилистическим многообразием включенных в книгу разножанровых произведений, имеющих, по замыслу Кьеркегора, словно бы разных авторов, но объединенных общим настроением. Уже во введении к «Или-или» философ задает единую верную тональность. Начинается книга с «диапсалмат», а «диапсалматы» – «это инструментальные интерлюдии в библейских псалмах и – на письме – знаки, указывающие на такие инструментальные разделы. Этим греческим словом... Кьеркегор мудро определил особенный характер своих фрагментов» [Михайлов, 1994, с. 95]. В «Диапсалматах», как отмечает А. В. Михайлов, читатель словно «присутствует при настройке инструмента. Неприметно и многомысленно тема книги объявляется как тема музыкальная. Это отрывки, или кусочки, прелюдий. Предварительные стадии. Не фрагменты, не афоризмы, но звучания музыки мысли; она все время начинается и бросает себя на полдороге» [Михайлов, 1994, с. 95].

Музыке отводится важная роль в создании особой картины мира. Среди многоголосости городского шума вдруг возникает божественная мелодия: «Я слышу два знакомые удара смычка! И это здесь на улице! Да уж не лишился ли я рассудка? Или слух мой, влюбленный в музыку Моцарта, сам обманывает себя? Или милосердные боги, из сострадания ко мне, как нищему, сидящему у ворот храма, даровали мне ухо, способное слышать им же самим воссозданные звуки? Я слышу эти два звука... и ничего больше. Как в бессмертной увертюре, они всплывают из-под низких аккордов хорала, так и теперь они ясно выделяются из уличного шума и гама со всей неожиданностью откровения» [Кьеркегор, 1998, с. 28].

Увертюру исполняют два нищих слепых скрипача. «Несчастливые музыканты, знаете ли вы, что эти звуки скрывают в себе великолепие мира?» [Кьеркегор, 1998, с. 28]. Прекрасная музыка Моцарта заставляет восхищаться. И великой гармонии не могут помешать ни важные кареты, с грохотом проносющиеся мимо, ни гул и скрежет тяжелых груженных телег, ни прочий городской шум. Все становится «совокупной музыкой мира», музыкой бытия. Драматичные звуки скрипок возносятся над привычными звуками улицы так, словно над оркестровыми басами в моцартовском «Дон Жуане». И это вовсе не безразличный аккомпанемент. «Музыка – стихия. Наверно, одним из первых Кьеркегор услышал, как звучит большой город, как музыкально он звучит. Сама нестерпимость его звучания музыкальна, пока музыка – стихия, пока стихию бытия можно мерить мерой музыки, мерой музыки Моцарта» [Михайлов, 1994, с. 96–97].

Кьеркегор чувственно, на слух, воспринимает мир. Но способность эта – особенная, и только наделенный высшим даром способен расслышать во всем многообразии привычного шумового фона истинную музыку, которая всемогуща, и не страшны ей никакие внешние преграды: «Звуки проникают и туда, куда не проникают солнечные лучи. Комната у меня темная, мрачная; высокая каменная стена против окна почти совсем заслоняет дневной свет. Слышатся звуки музыки... Должно быть, из соседнего двора... Вероятно, бродячий музыкант... Какой же это инструмент? Камышевая свирель? Что я слышу? Менуэт из *Дон Жуана!* Умчите же меня, могучие, полные звуки, к танцам, к шумному веселью, к женщинам! Аптекарь что-то толчет в ступе, кухарка выскребает кастрюлю, конюх выколачивает о мостовую скребницу. Но звуки музыки принадлежат мне одному, увлекают лишь одного меня! О, благодарю тебя, благодарю, кто бы ты ни был! Душа моя так оживлена, так полна восторгом!» [Кьеркегор, 1998, с. 18].

Можно ли распознать идеальное среди земного? У Кьеркегора в сочетании музыки Моцарта и повседневности рождается музыка бытийная, полная смысла. Она-то и делает любой музыкальный элемент не просто предметом, принадлежащим реальности, но предметом, заключающим в себе авторскую интенцию. В краткие фрагменты «Диапсалмат» философ уместил многое. Обычные жизненные ситуации увидены и услышаны им в сопряженности сиюминутного и вечного, а чувства переданы языком музыкальных образов – дополнительным и очень мощным источником выразительности.

До Кьеркегора о полном и предельно серьезном отождествлении музыкального и душевного писали романтики. Музыка нередко воспринималась в романтическом ключе как «предельное проявление духа, утонченнейшая стихия, из которой, как из невидимого ручья, черпают себе пищу потаеннейшие грезы души...» [Вакенродер, 1980, с. 80]. Человек благодаря «самоу романтическому из всех искусств» (Гофман) может легко перенестись в мир гармонии и светлой радости. Романтики видят в музыке язык чувств. У Гофмана так же, как и у Кьеркегора, был большой интерес к опере Моцарта «Дон Жуан». Новеллу с таким названием писатель включил в свою первую книгу «Фантазий в манере Калло». Здесь Гофман развивает присущую романтизму идею о том, что только музыка позволяет выразить внутренний мир человека, и даже художественному слову это не под силу.

Важным представляется и то, что именно в эпоху романтизма возникает на правах антропологической гипотезы сопоставление человека с музыкальным инструментом. Внутренняя жизнь души выглядит в представлении романтиков как последовательность консонансов и диссонансов, а то, что проявляется внешне (поступки, слова и чувства) становится мелодией, музыкальным произведением. Кьеркегор в «Дневнике Обольстителя», входящем в книгу «Или-или», сравнивает любовную страсть и эмоции человека со звуками музыкального инструмента. Героиня произведения Корделия пишет о своем возлюбленном Йоханнесе: «Я всегда любила музыку, – он был чудный инструмент, всегда взволнованный, всегда полный звучания... Но ни один инструмент не обладает таким объемом и богатством звуков, – он вмещал в себя выражение всех чувств, всех настроений» [Кьеркегор, 1998, с. 42]. Йоханнес также, в свою очередь, в письме к Корделии использует музыкальную образность: «Кто я? – Скромный певец твоей победы... бас, оттеняющий мечтательно серебристые звуки твоего сопрано, заставляя их подниматься еще тоном выше...» [Кьеркегор, 1998, с. 156].

К романтизму восходит интерес философа к эротической чувственности и ее внутренней динамике, что нашло отражение в «Дневнике Обольстителя». Так, Йоханнес отмечает в своих записях «... я долго натягиваю лук Амура, чтобы вонзить стрелу поглубже. Как стрелок, я то ослабляю тетиву, то вновь напрягаю, прислушиваясь к ее музыке, – но я еще не прицеливаюсь серьезно» [Кьеркегор, 1998, с. 87]. Музыка отводится особая роль в отражении того, что Кьеркегор называет страстью. «Эротические положения чересчур богаты содержанием, чтобы переполняться еще и разговорами. Они молчаливы, тихи, строго ограничены и тем не менее красноречивы, как музыка колосса Мемнона. Эрот жестикулирует, но не разговаривает, а если и случается, то лишь загадочными намеками, образной музыкой» [Кьеркегор, 1998, с. 169].

Вся выдуманная Кьеркегором история отношений Йоханнеса и Корделии в «Дневнике Обольстителя» проистекает под знаком обмана. «Эстетическое развитие» Корделии, которым занимается Йоханнес, служит лишь подготовкой к завершающей стадии обольщения девушки. И языку музыки отводится здесь особая роль. Зная о любви Корделии к музыкальному искусству, Йоханнес словно

бы разыгрывает свою пьесу, тонко улавливая оттенки переливов чувств: «До сих пор я лишь как бы аккомпанировал ее настроению, – теперь пора соблазнять...» [Кьеркегор, 1998, с. 168]. В этой неуловимой и изменчивой, как музыка, романтизированной пьесе он является одновременно и автором, и исполнителем, и дирижером: «Я чувствую, что иногда Корделии кажется, будто тетушка ее заколдована, до такой степени она повинуется взмахам моей дирижерской палочки» [Кьеркегор, 1998, с. 92]. Сама же Корделия «повинуется гармонии своей собственной души, я же только даю толчок ее движению... легкий, почти бесстрастный. Я как бы ударяю по камертону, задавая основной тон для всей мелодии» [Кьеркегор, 1998, с. 126]. Герою используется сознательная стратегия обольщения, он цинично соединяет свой ум с хитростью, чтобы достигнуть желаемого и пользуется гипнотическими свойствами музыки для придания поэтичности создаваемому им образу и проникновению в глубины души Корделии. Но, увлекшись этим процессом, Йоханнес наслаждается не любовным чувством, а собственным глубокомыслием и интеллектом, он будто бы превращается в «миф о самом себе», превозносит себя, он упоен самолюбованием. И это – преступление против любви. Внутри эстетической сферы Йоханнес в стремлении обольщать осознанно полагается противоположностью другому герою многих философских работ Кьеркегора – Дон Жуану, спонтанно поддающемуся страсти.

Кьеркегор в своей статье «Музыкально-эротическое» книги «Или-или» замечает, что фигура моцартовского Дон Жуана как нельзя более точно отражает возможность именно посредством музыки раскрыть его сущность. «Будучи текучим и неуловимым, Дон Жуан уже является музыкальной натурой: он существо метаморфозы, «музыкальная вибрация, которая, подобно музыке, желающей это выразить, является всего лишь «суестью и непрерывным рядом действий». Вот почему опера Моцарта бесконечно выше драматических произведений (например, «Дон Жуана» Мольера), которые хотят дать представление того, что не представляет ничего, если только это не чистая гениальность, являющаяся «силой, жизнью и движением», но подвижность которой немедленно перетекает в неподвижность» [Коли, 2009, с. 143].

Музыкальное воплощение образа в опере Моцарта знаменует собой утверждение жизненной силы во всей ее спонтанности. Очарование Дона Жуана в том, что под его эстетическим влиянием женщины преобразуются, словно приобретая внутри «смыслообразующий стержень, который позволяет раскрыться их личности, укрепиться в бытии, источник которого находится за пределами их самих» [Аникин, 2019, с. 104]. Однако христианская культура утверждает, что подлинное раскрытие ценности человека возможно лишь в слиянии с божественным. Чувственная любовь таит в себе коварство, поскольку эстетической стадии наслаждения чужды этические принципы. В финале Дона наступает божья кара. Но истинная трагедия Дона Жуана заключается в его неспособности любить. Все бытие героя распадается на множество неуловимых состояний, это «эстетик в апофеозе своего развития» [Аникин, 2019, с. 101],

сущность которого можно выразить лишь чарующими и подвижными звуками музыки. В философском осмыслении образа моцартовского Дон Жуана Кьеркегор музыкальность связывает с безличной стихией чувственного и дьявольской притягательностью.

Дон Жуан является воплощением эстетического, олицетворением чувственности. Сама идея Дон Жуана рождена, по мысли Кьеркегора, христианским мировоззрением. Философ утверждает, что христианская религия, отрицая и запрещая эротическую чувственность, тем самым принесла ее в мир. Языческая культура, безусловно, не могла породить образ Дон Жуана, который является соблазнителем по своей сути. Любовь его к женщинам проистекает не из души, а от желания обладать. Такое чувство с позиций христианской морали греховно и имеет отношение уже к области демонического.

Развитие столь важной для Кьеркегора идеи о демоническом в музыке можно найти в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Композитор Адриан Леверкюн говорит, что: «Музыка всегда заранее накладывает на себя епитимью за свой исконный грех – тяготение к чувственности» [Манн, 1975, с. 95]. И не случайно дьявол является в тот момент, когда Леверкюн читает эссе Кьеркегора. «Сидел здесь, в глубине зала, спиной к окнам, закрытым ставням, при свете лампы, и читал Кьеркегора о Моцартовом «Дон-Жуане». Вдруг ни с того ни с сего чувствую пронизывающий холод...» [Манн, 1975, с. 265]. Леверкюн читает книгу «влюбленного в эстетику христианина» [Манн, 1975, с. 265]. Так черт именуется Кьеркегором и рассуждает об отношении к музыке как «христианнейшему искусству... с отрицательным знаком... введенному и развитому, правда, христианством, но осуждаемому и отвергаемому как демоническая стихия» [Манн, 1975, с. 265]. В романе исследование проблематики зла происходит через призму феномена искусства. Для Кьеркегора одна из наиболее важных тем – фаустианская, связанная с творчеством и нелегким этическим выбором художника.

Особенную актуальность приобретает вечная проблема различения добра и зла в XX веке, когда разные мыслители обращаются к рассмотрению западноевропейской культуры через мифологические образы Дон Жуана и Фауста. В частности, Освальд Шпенглер в своей философско-исторической концепции называет душу существующей западной культуры «фаустовской». Эта душа в своей тоске по бесконечному рождает не свойственный никакой иной культуре способ выражения – музыку. Если эпоха Античности выразила себя наиболее полно в скульптуре, то для «фаустовской» души, по мнению Шпенглера, идеалом становится чистая пространственная бесконечность, а ее центр – контрапунктическая музыка. «В фаустовской культуре, от корней прадушевных возможностей возникает, как нечто совершенно новое, *контрапунктная инструментальная музыка*, искусство чистое, самобытное, затеяющее все соседние искусства и с возрастающей силой растворяющее в себе все другие» [Шпенглер, 1998, с. 339]. От контрапунктной музыки словно бы тянутся незримые нити ко всем проявлениям эпохи: математике, технике, а также к государственному устройству и религии.

Идея «музыкальности» западной культуры, получившая развитие в трудах Шпенглера, берет свое начало в романтической традиции и характерного для немецкой философии сопоставления искусства звуков с областью идеального. Артур Шопенгауэр полагал, что музыка отличается от всех остальных видов искусства. Живопись и скульптура изображают только мир представления. Музыка же есть непосредственное выражение воли, составляющей сущность бытия. Дальнейшее философско-культурное осмысление роли музыки происходит у Р. Вагнера и Ф. Ницше. Вагнер, разрабатывая теорию «музыкальной драмы», утверждает, что только музыка способна выразить вечное, бесконечное и идеальное [Вагнер, 2001]. С посвящением Р. Вагнеру вышла первая значимая работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», в которой мыслитель развивает также и волюнтаристские идеи и предлагает онтологическую интерпретацию музыкального начала.

Концепция музыки Кьеркегора, возникшая задолго до Ницше, напоминает в сопоставлении музыки и воли мысли Шопенгауэра (хотя определение воли у этих философов принципиально различно); Кьеркегором музыка рассматривается как область иррационального и идеального, как стихия, коренящаяся внутри самого бытия. И если у Шопенгауэра музыка выражает стихийно-безличную силу, то по Кьеркегору «музыка только тогда обретает свой абсолютный предмет, когда эта сила перестает быть безличной... и принимает личный характер, выступая как отрицаемая индивидом во имя духовного начала и только благодаря этому отрицанию приобретая над ним великую власть, власть демоническую. Эту власть она имеет, стало быть, не сама по себе, эту власть над собой ей дал сам индивид, потому она и носит теперь глубоко личный характер. Индивид сам ставит себе запрет быть чувственным, сам же преступает его – и тогда становится демонической личностью» [Гайденок, 1970, с. 197].

Философ выступает против романтического мировоззрения, которое он называет «эстетическим». Реальное содержание мироощущения многих романтиков заключается в том, что они получают наивысшее наслаждение от восхищения запретным – музыкальной гармонией, лежащей в основе всего бытия. Мыслители романтического направления подчеркивали значение чувственной силы звука. «В зеркале звуков, – пишет Вакенродер, – человеческое сердце познает себя; именно благодаря им мы научаемся *чувствовать чувства*» [Вакенродер, 1980, с. 86]. Но и романтики подмечают «смертельный яд, глубоко сокрытый в невинном ростке художественного чувства» [Вакенродер, 1980, с. 87]. Творческая отрешенность художника, желание восторгаться прекрасными гармониями есть величайший обман, бегство от неприглядной действительности. Свойство романтической природы таково, что при встрече с горестями жизни художник, мучаясь состраданием, испытывая отчаяние и страх, все же не может не видеть в тягостных зрелищах идеи и материал своих будущих произведений. Прекрасным становится все то, что облекается в форму искусства. Здесь начинается великая игра смыслов и неразрешимое, с точки зрения романтизма, противоречие между

житейским и вымышленным. Художник не находит в своей душе никаких постоянных убеждений, ему не на что опереться в существующей реальности, поэтому музыка вновь уносит его в мир грез.

В духе романтической поэтики Кьеркегор первыми строками «Диапсалмат» задает вопрос: «Что такое поэт?». И сам отвечает: тот, кто переживает «тяжкие душевные муки; вопли и стоны превращаются на его устах в дивную музыку» [Кьеркегор, 1998, с. 8]. Читатель должен выбрать, что именно он услышит. В книге «Или-или» изображение эстетической жизни отмечено знаком многосложности. Книга состоит из двух частей, строго противоположных друг другу. В работах, относящихся к первой части, Кьеркегор использует музыку и связанные с ней образы как средство художественной выразительности для того, чтобы побудить своих читателей задуматься о глубинной сути личности эстетика. Человек эстетического характера безудержно стремится к красоте. Романтики (Новалис) отождествляли красоту с истиной. Ф. Шеллинг, создавший философию романтизма и оказавший большое влияние на Кьеркегора, полагает, что: «красота и истина сами по себе, или согласно идее, едины» [Шеллинг, 1966, с. 81]. В отличие от романтиков, Кьеркегор не отождествлял красоту с истиной. «Именно в эстетическом нигилизме», – пишет А. Фришман, «то есть смещении понятий, в подмене истины и добра прекрасным и «интересным» Кьеркегор видит глубинный изъян романтизма» [Фришман, 1994, с. 111].

Искусство, музыка дарят не низменное, а высшее духовное наслаждение. Для их восприятия соединяются в эстетике чувственность и интеллект. Но, по мнению Кьеркегора, чувственность вступает в конфликт с духовным началом. Музыка, лежащая за пределами духа и являющаяся для эстетика проводником человеческой страсти, вскрывает область запрещенного христианской религией. Вместе с тем, как замечает P. Jøthen, в своих дневниках Кьеркегор подчеркивает важность музыки, в частности, религиозных гимнов, способных передавать непосредственно христианскую истину [Jøthen, 2018, p. 261].

Размышления о природе и назначении музыки смыкаются у Кьеркегора с представлениями о долге. В трактате «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал», написанном от лица вымышленного умудренного жизнью героя (антиромантика, судьи и семьянина) и входящим во вторую часть книги «Или-или», Кьеркегор утверждает, что от человека требуется быть самим собою. Необходимо сделать выбор («Или-Или» – одно из двух), осознать существование добра и зла и пробудить свою волю к действию. Только честность и открытость внешнему миру способны привести к подлинному счастью и душевному здоровью. При этом можно даже сохранить эстетические наклонности, ведь этическое начало не лишает способности наслаждаться красотой. Но красота будет иметь принципиально иное значение для человека. Самое ужасное искушение, полагает Кьеркегор, это «смотреть на зло с эстетической точки зрения» [Кьеркегор, 1998, с. 278]. Всерьез проникнуться вопросами этики означает отказаться от привлекательности «эстетического демонизма».

В разных трудах, следуя собственной философской логике, Кьеркегор обрисовывает три экзистенциальные позиции: эстетическую (чувственно-непосредственную), этическую (следование нравственному долгу) и религиозную (где превыше всего ценится вера). Но переход из одной стадии в другую не может быть осуществлен четко и последовательно. Человек проживает множество состояний, которые очень трудно поддаются осмыслению. И не случайно Кьеркегор создает свои произведения в различных жанрах, каждый раз пользуясь псевдонимами. Он выступает и в образе талантливого писателя, обладающего безупречным стилем повествования, и ироничного критика, и религиозного проповедника. Очевидно, это не только литературный прием, а экзистенциальное переживание – непрерывный диалог мыслителя с самим собой.

Подобная особенность повествования может быть сопоставима с явлением полифонизма в музыке, одновременным сочетанием и равноправием голосов. В 20-е годы XX века М. Бахтин пишет свою знаменитую работу «Проблемы поэтики Достоевского» и выявляет особый тип художественного мышления, нашедший выражение в полифоническом романе. Известно, что Бахтин был знаком с творчеством Кьеркегора и отмечал необыкновенную близость творчества датского гения к Достоевскому. «Или-или» исследователи (А. Фришман, П. Гайденко) называют полифоническим философским произведением, где обретают свое полноправное звучание разные голоса, выражающие абсолютно противоположные идеи.

Музыкальность проявляется на разных уровнях творений Кьеркегора. Так, к примеру, философский взгляд на природу музыки перемежается с яркой музыкальной образностью художественного текста «Дневника Обольстителя». Через любимое произведение – оперу Моцарта «Дон Жуан» – происходит выстраивание главных тем книги «Или-или». Автор пытается соединить язык прозы и язык музыки воедино, находя между ними много общего, ведь оба этих языка апеллируют к человеческому слуху. Слово есть средоточие сознания, а музыка, будучи связана с иррациональным, может поведать невыразимый словами тайный смысл. Полифоническое созвучие разных видов искусства во многом определяет своеобразие художественного стиля и стиля мышления Сёрена Кьеркегора. Его новая поэтика, возникшая на грани литературы и музыки, нашла отражение в творчестве художников последующих эпох, а философско-культурологические аспекты учения не утратили на сегодняшний день своей глубины и актуальности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аникин, А. А. Образ Дон Жуана у Моцарта и Кьеркегора / А. А. Аникин // Начало: журнал института богословия и философии. – Санкт-Петербург, 2019. Т. 36. – С. 95–115.

Вагнер, Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы / Р. Вагнер. – Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2001. – 496 с.

Вакенродер, В. Г. Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбию в искусстве / В. Г. Вакенродер // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – Москва: Изд-во МГУ, 1980. – С. 71–89.

Гайденко, П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозозерцания Сёрена Киркегора / П. П. Гайденко. – Москва: Искусство, 1970. – 245 с.

Ганзен, П. Предисловие переводчика к первому изданию / П. Ганзен // Кьеркегор С. Наслаждение и долг. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 1998. – 416 с.

Коли, О. Кьеркегор / О. Коли. – Москва: АСТ: Астрель, 2009. – 187 с.

Кьеркегор, С. Наслаждение и долг / С. Кьеркегор. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 1998. – 416 с.

Манн, Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Левверкюна, рассказанная его другом / Т. Манн. – Москва: Художественная литература, 1975. – 608 с.

Михайлов, А. В. Из прелюдий к Моцарту и Кьеркегору / А. В. Михайлов // Мир Кьеркегора: Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. – Москва: Ad Maginem, 1994. – С. 91–106.

Роде, П. П. Серен Кьеркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / П. П. Роде. – Челябинск: Урал LTD, 1998. – 429 с.

Фришман, А. О Сёрене Кьеркегоре и Михаиле Бахтине «с постоянной ссылкой на Сократа» / А. Фришман // Мир Кьеркегора: Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. – Москва: Ad Maginem, 1994. – С. 106–122.

Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – Москва: Мысль, 1966. – 496 с.

Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность / О. Шпенглер. – Минск: ООО «Попурри», 1998. – 688 с.

Jothan P. Don Giovanni and Moses and Aaron: The Possibility of a Kierkegaardian Affirmation of Music / P. Jothan // Kierkegaard, literature, and the arts / edited by Eric Ziolkowski. – Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2018. – P. 261–281.

REFERENCES:

Anikin, A. A. Obraz Don Zhuana u Motsarta i K'yerkegora / A. A. Anikin // Nachalo: zhurnal instituta bogosloviya i filosofii. – Sankt-Peterburg, 2019. T. 36. – S. 95–115.

Frishman, A. O Sorene K'yerkegore i Mikhaile Bakhtine «s postoyannoy ssylkoy na Sokrata» / A. Frishman // Mir K'yerkegora: Russkiye i datskiye interpretatsii tvorchestva Sorena K'yerkegora. – Moskva: Ad Maginem, 1994. – S. 106–122.

Ganzen, P. Predisloviye perevodchika k pervomu izdaniyu / P. Ganzen // K'yerkegor S. Naslzhdeniye i dolg. – Rostov-na-Donu: Izd-vo «Feniks», 1998. – 416 с.

Gaydenko, P. P. Tragediya estetizma. Opyt kharakteristiki mirosozertsaniya Sorena Kirkegora / P. P. Gaydenko. – Moskva: Iskusstvo, 1970. – 245 с.

Koli, O. K'yerkegor / O. Koli. – Moskva: AST: Astrel', 2009. – 187 с.

K'yerkegor, S. Naslazhdeniye i dolg / S. K'yerkegor. – Rostov-na-Donu: Izd-vo «Feniks», 1998. – 416 s.

Mann, T. Doktor Faustus. Zhizn' nemetskogo kompozitora Adriana Leverkyuna, rasskazannaya yego drugom / T. Mann. – Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1975. – 608 s.

Mikhaylov, A. V. Iz prelyudiy k Motsartu i K'yerkegoru / A. V. Mikhaylov // Mir K'yerkegora: Russkiye i datskiye interpretatsii tvorchestva Sorena K'yerkegora. – Moskva: Ad Maginem, 1994. – S. 91–106.

Rode, P. P. Seren K'yerkegor, sam svidetel'stvuyushchiy o sebe i svoey zhizni / P. P. Rode. – Chelyabinsk: Ural LTD, 1998. – 429 s.

Shelling, F. Filosofiya iskusstva / F. Shelling. – Moskva: Mysl', 1966. – 496 s.

Shpengler, O. Zakat Yevropy: Ocherki morfologii mirovoy istorii. T. I. Obraz i deystvitel'nost' / O. Shpengler. – Minsk: OOO «Popurri», 1998. – 688 s.

Vagner, R. Kol'tso Nibelunga: Izbr. Raboty / R. Vagner. – Moskva: Izd-vo EKSMO-Press; Sankt-Peterburg: Terra Fantastica, 2001. – 496 s.

Vakenroder, V. G. Neskol'ko slov o vseobshchnosti, terpimosti i chelovekolyubii v iskusstve / V. G. Vakenroder // Literaturnyye manifesty zapadnoyevropeyskikh romantikov. – Moskva: Izd-vo MGU, 1980. – S. 71–89.

Yoten, P. Don Dzhovanni i Moisey i Aaron: vozmozhnost' k'yerkegorovskogo utverzheniya muzyki // K'yerkegor, literatura i iskusstvo / pod redaktsiyey Erika Tsiolkovski. – Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2018. – S. 261–281.