

Вестник Северного (Арктического) федерального университета.  
Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2026. Т. 26, № 3. С. 82–92.  
*Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta.*  
Ser.: *Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, 2026, vol. 26, no. 3, pp. 82–92.



Научная статья  
УДК [130.2:78.083.28]-8Шпенглер О.А.Г.(045)  
DOI: 10.37482/2687-1505-V516

## Освальд Шпенглер и концепция музыкального начала фаустовской культуры: философский анализ

Вячеслав Тависович Фаритов<sup>1</sup>✉

Татьяна Вадимовна Борисова<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup>Самарский государственный технический университет, Самара, Россия

<sup>1</sup>e-mail: [vfur@mail.ru](mailto:vfur@mail.ru) ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2270-4941>

<sup>2</sup>e-mail: [borisovatva@yandex.ru](mailto:borisovatva@yandex.ru), ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0200-2949>

**Аннотация.** Статья посвящена анализу специфического подхода Освальда Шпенглера к философскому осмыслению музыки фаустовской культуры. В исследовании применяются приемы философской компаративистики, реконструкции, а также концептуальные установки цивилизационного подхода. Осуществляется реконструкция философского подхода к осмыслению музыки, представленного в первом томе «Заката Европы». Акцент делается на онтологическом аспекте философии Шпенглера. Обосновывается тезис, что разработанная немецким философом концепция музыки относится к постметафизической онтологии. Осуществлен критический анализ тезиса Шпенглера о преимущественно музыкальном характере фаустовской культуры. Показано, что в его концепции феномен музыки анализируется на двух уровнях: культурологическом – в качестве художественной формы выражения прасимвола фаустовской культуры; и онтологическом – как феномен, в наибольшей степени соответствующий специфике истолкования бытия в постметафизической философии. В качестве рабочей гипотезы приводится тезис, что Шпенглер берет музыку в качестве формы, которая способна выступать наиболее характерным выражением определенного способа понимания бытия. В исследовании ставятся следующие вопросы: Является ли именно данный способ понимания бытия квинтэссенцией онтологической парадигмы европейской философии? Соответствует ли та онтология, которую Шпенглер вслед за А. Шопенгауэром и Ф. Ницше находит в музыке, онтологии Р. Декарта и И. Канта. В качестве ответа на поставленные вопросы предлагается вывод, что сам Шпенглер в своих онтологических построениях исходит из онтологии иного типа, которую можно определить как постметафизическую и которая выражает не сущностный характер европейской философии, а ее кризис.

**Ключевые слова:** Шпенглер, постметафизическая философия, фаустовская культура, музыка, онтология, прасимвол, музыкальное бытие

**Для цитирования:** Фаритов В.Т., Борисова Т.В. Освальд Шпенглер и концепция музыкального начала фаустовской культуры: философский анализ // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2026. Т. 26, № 3. С. 82–92. <https://doi.org/10.37482/2687-1505-V516>

Original article

## Oswald Spengler and the Concepts of the Musical Principle of Faustian Culture: A Philosophical Analysis

Vyacheslav T. Faritov<sup>1</sup>✉Tatyana V. Borisova<sup>2</sup><sup>1,2</sup>Samara State Technical University, Samara, Russia<sup>1</sup>e-mail: [vf@mail.ru](mailto:vf@mail.ru)✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2270-4941><sup>2</sup>e-mail: [borisovatva@yandex.ru](mailto:borisovatva@yandex.ru), ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0200-2949>

**Abstract.** This article analyzes Oswald Spengler’s specific approach to the philosophical and cultural understanding of the music of Faustian culture. The study employs methods of comparative philosophical studies, reconstruction as well as the conceptual tenets of a civilizational approach. A reconstruction of the philosophical approach to understanding music presented in the first volume of Spengler’s “The Decline of the West” is provided. The study emphasizes the ontological aspect of Spengler’s philosophy. It argues that the concept of music developed by this philosopher belongs to a post-metaphysical ontology. The article provides a critical analysis of Spengler’s thesis on the predominantly musical nature of Faustian culture. It is shown that in Spengler’s conception, the phenomenon of music is analyzed on two levels: cultural – as an artistic form of expression of the primordial symbol of Faustian culture; and ontological – as a phenomenon that best corresponds to the specific interpretation of being in post-metaphysical philosophy. The working hypothesis is that Spengler views music as a form capable of serving as the most characteristic expression of a particular way of understanding existence. The study asks whether this particular way of understanding existence represents the quintessence of the ontological paradigm of European philosophy. Another point under discussion is whether the ontology that Spengler, following A. Schopenhauer and F.W. Nietzsche, finds in music corresponds to the ontology of R. Descartes, and I. Kant. The answer to these questions is that Spengler himself, in his ontological constructions, proceeds from a different type of ontology, one that can be defined as post-metaphysical and that expresses not the essential character of European philosophy, but its crisis.

**Keywords:** Spengler, post-metaphysical philosophy, Faustian culture, music, ontology, primordial symbol, musical being

**For citation:** Faritov V.T., Borisova T.V. Oswald Spengler and the Concepts of the Musical Principle of “Faustian” Culture: A Philosophical Analysis. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal’nogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye i sotsial’nye nauki*, 2026, vol. 26, no. 3, pp. 82–92. <https://doi.org/10.37482/2687-1505-V516>

Основная задача настоящего исследования состоит в реконструкции философского подхода Освальда Шпенглера к осмыслению роли музыки в европейской, фаустовской, культуре. Несмотря на то, что предметом обсуждения в «Закате Европы» выступают преимущественно феномены культуры, Шпенглер мыслит не как историк культуры и культуролог, но преимуще-

ственно как философ. Отсюда следует, что феномены культуры, и в частности музыка, несут в его концепции специфическую философскую смысловую нагрузку. В этом состоит основная проблема, определяющая сложность реализации поставленной задачи. Когда Шпенглер пишет о европейской музыке, он рассматривает ее преимущественно и едва ли не исключительно

в качестве формы выражения души человека фаустовской культуры. Такими же формами у Шпенглера выступают европейская математика, трактующая число как функцию, и европейская живопись, утверждающая перспективный способ репрезентации видимого мира. Во всех приведенных случаях речь идет не о математике или живописи как таковых, но о выражении некоего прасимвола, лежащего в основе данной культуры. Прасимвол, в свою очередь, имплицитно онтологическую картину мира, которая будет разворачиваться в этой культуре в различных формах.

Согласно Шпенглеру, в европейской культуре музыка приобретает приоритетную значимость ввиду ее особого сродства с прасимволом фаустовской души. Именно музыка способна выступить наиболее адекватной формой выражения фаустовской устремленности в бесконечность, в отличие, например, от скульптуры, которая в своей телесной замкнутости и статичности в большей степени соответствует духу античной культуры. На основе данного тезиса Шпенглер делает вывод, что именно в европейской культуре музыка получила наиболее полное и всестороннее развитие, в то время как в античности она не сформировалась дальше простого аккомпанемента. Европейская музыка по своей структуре созвучна фаустовскому пониманию бытия, поэтому можно утверждать, что само бытие в этой культуре мыслится музыкально, контрапунктно, симфонически.

Такова предварительная экспозиция специфики шпенглеровского философского осмысления музыки. По ходу исследования реконструкция этого подхода будет осуществлена более подробно, с акцентом на детали. Однако уже сейчас следует отметить ряд проблемных моментов в предложенной Шпенглером концепции. Если бы теоретические разработки немецкого философа изучал музыковед, то он бы сказал, что здесь собственно о европейской музыке говорится совсем не много. И, несмотря на то, что Шпенглер обращается к данному предмету достаточно часто, это суждение верно. Как будет показано ниже, из великих европейских

композиторов Шпенглер более-менее подробно останавливается только на двух фигурах – Людвиге ван Бетховене и Рихарде Вагнере. Остальные имена лишь упоминаются и перечисляются. И Бетховена, и Вагнера философ рассматривает в весьма специфическом ключе: оба композитора выступают для него в качестве фигур, завершающих европейскую музыку. Мы не будем здесь обсуждать вопрос о том, насколько подобное утверждение справедливо с точки зрения истории музыки. Очевидно, что музыковеды с ним будут не согласны. Нас интересует другой вопрос: почему Шпенглер, представивший музыку в качестве наиболее значимого для фаустовской культуры искусства, сосредоточил свое внимание исключительно на феноменах упадка (по его мнению) этого самого искусства?

Проблема состоит в том, что, несмотря на достаточно большое количество научных публикаций по философии Шпенглера, онтологическая реконструкция его подхода к осмыслению роли музыки в фаустовской культуре не предпринималась. Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью анализа истоков продолжающихся трансформационных процессов в современной философии и культуре.

В пространстве постницшеанской философской мысли Шпенглер в большей степени получил известность в качестве философа истории и культуры: в области метафизики и онтологии место первой скрипки занял М. Хайдеггер, задавший направление осмысления бытия на несколько десятилетий вперед [1; 2]. Однако и в концепции Шпенглера онтологическая проблематика является определяющей, в этой области философского знания автор «Заката Европы» не менее значим и глубок, чем автор «Бытия и времени».

Сложность онтологической концепции Шпенглера заключается в наличии у его мысли двух перспектив. С одной стороны, история и культура осмысляются в категориях онтологии: становление, ставшее, пространство, время, возможность, действительность, причинность,

бытие, мир. С другой – само бытие мыслится автором исключительно в контексте жизни той или иной культуры. Если Хайдеггер посвятил свою философию поиску путей раскрытия бытия как такового, то для Шпенглера такого бытия не то чтобы нет, но разговор о нем является бессмысленным, поскольку не существует возможности помыслить бытие вне прасимвола конкретной культуры. Главное, что прасимвол одной культуры вовсе не тот, что у другой. И сам по себе, как таковой, прасимвол не доступен определению, однако получает символическое выражение в формах культуры. Он есть «то неописуемое, что проявляется» [3, с. 501]. Исходя из данной установки, автор «Заката Европы» рассматривает все формы культуры, будь то искусство или наука, религия или философия, в качестве выражения, лежащего в основании данной культуры прасимвола. Можно вспомнить, что и сам Хайдеггер, будучи противником всякого «экзистенциализма», подступы к бытию как таковому искал тем не менее через экзистенциальную аналитику Dasein [4]. У Шпенглера прасимвол, выраженный в формах культуры, определяет способ истолкования бытия, своеобразную онтологическую конструкцию, характерную только для данной культуры. К бытию как таковому прийти нельзя. Тогда как к бытию аполлоновской или фаустовской культуры можно приблизиться посредством морфологического и физиогномического исследования искусства или науки данного типа культур. Бытие для каждой культуры сосредоточено в ее прасимволе [3, с. 501–502].

Если сосредоточить внимание на сфере художественного творчества, то для прасимвола фаустовской культуры наиболее значимым искусством выступает музыка, в то время как для аполлоновского – пластика. Шпенглер не ставит своей задачей разработку эстетики отдельных видов искусств. Но поскольку в «Закате Европы» наибольшее внимание уделяется фаустовской культуре, из всех искусств именно музыка рассмотрена наиболее детально. Однако как такового систематического анализа музыки у Шпенглера нет, в отличие, к приме-

ру, от А.Ф. Лосева, посвятившего онтологии музыки отдельную книгу [5], а также ряда других музыковедческих, философско-эстетических и семантических подходов к феномену музыки [6–8]. Можно обратить внимание, что рассуждения о музыке у Шпенглера разбросаны по разным разделам «Заката Европы», поэтому его философия музыки требует специального исследования и реконструкции. Необходимо также учитывать, что в музыковедчески ориентированной философии музыки преобладает линейный подход к истории этого феномена: музыка зародилась в глубокой древности, развивалась где-то в Древнем Китае, получила дальнейшее оформление (и одновременно философское осмысление у того же Платона, например) в Античной Греции, а затем перешла на новую ступень в Европе, достигнув своего расцвета к Новому времени [9]. Можно обратить внимание, в основании такого подхода лежит стандартизированное представление о линейном характере истории человечества в целом и истории философии и музыки в частности, которое получило свое выражение в известной схеме: «Древний мир – Средние века – Новое время». Как будет показано ниже, в случае Шпенглера подобный подход оказывается полностью неприемлемым.

Начать следует с того, что мыслитель рассматривает не музыку вообще, но *инструментальную музыку Европы*, музыку фаустовской культуры. Для Шпенглера культуры как таковой, культуры вообще, не существует. Поэтому не существует и искусства вообще, музыки вообще.

В данном утверждении, впрочем, сразу же вскрывается определенное внутреннее противоречие рассматриваемой концепции. С одной стороны, нет музыки как таковой и европейская музыка – это только европейская музыка, одна из возможных форм выражения фаустовской души, но с другой – музыку как самостоятельное искусство Шпенглер не находит практически нигде, кроме европейской культуры. В этом плане европейская музыка и музыка вообще – вопреки общим концептуальным установкам философа – оказываются едва ли не синонима-

ми. Музыка античной культуры автор «Заката Европы» отказывает в какой-либо значимости: «Античная музыка, не имевшая никаких точек соприкосновения с принципом материальной протяженности, так и осталась в существенной своей части первобытной» [3, с. 338]. Лежащий в основе аполлоновской культуры пластический принцип непродуктивен с точки зрения формирования и развития музыкального искусства. Шпенглер охотно признает самостоятельную значимость и самобытность религии, науки и архитектуры других, неевропейских культур. Однако для музыки он делает исключение. Существует ли вообще неевропейская инструментальная музыка, обладающая самостоятельной художественной значимостью? Или же сложившаяся музыкальная культура – исключительное достояние фаустовской культуры? Пожалуй, здесь можно было бы вспомнить только русскую музыку. Однако в данном случае нам пришлось бы обратиться к шпенглеровской концепции псевдоморфозы и задаться вопросом, в какой степени русская музыка, как и вообще русская культура послепетровской эпохи, является адекватным выражением русской души, а не результатом усвоения форм и стиля чуждой культуры. Данная проблема требует отдельного рассмотрения. Пока мы можем лишь подчеркнуть специфическую особенность оценки европейской музыки в теоретическом наследии Шпенглера. Как высокое искусство музыка возникает и существует только в Европе.

Зададимся вопросом, в чем же заключается эта особая близость музыки прасимволу фаустовской культуры. Душа Европы находит свое выражение в образах и понятиях, связанных с символикой бесконечного пространства. Из всех искусств задаче символического выражения бесконечности западная контрапунктная музыка соответствует в наибольшей степени. Привязанная к ограниченному в пространстве месту и к текущему моменту времени статуя выступает в качестве противоположного полюса устремленной в бесконечность фаустовской души. Ее пластика идеально подходит для пред-

ставления замкнутого на себе и заключенного в строгие границы бытия. Готический собор и перспективная масляная живопись уже выступают как адекватные формы выражения фаустовской души. Однако здесь все еще сохраняется определенная степень телесности, которая должна каким-то образом преодолеваться ввиду задачи выражения в художественной форме бесконечности. Только сложившаяся в эпоху барокко музыкальная форма оказалась способной к наиболее чистому выражению прасимвола бесконечности. Музыка, таким образом, мыслится Шпенглером не только и даже не столько эстетически и культурологически, сколько онтологически: музыкальное искусство представляется способом утверждения характерного именно для западной культуры понимания бытия как бесконечного пространства. Этот же прасимвол обуславливает характерное для западного христианства представление о Боге: «*Единое мировое пространство... требует единого Бога*» [3, с. 276]. Впоследствии, с обнаружением принципиальной нетождественности западного и восточного христианства («двух отдельных религий под одной маской»), Бог в фаустовской культуре будет мыслиться все более и более пантеистически – от Николая Кузанского до Георга Вильгельма Фридриха Гегеля включительно. В соответствии с прасимволом западной культуры Бог будет растворен в бесконечном мировом пространстве (Кузанский) и наделен чертами динамического процесса становления и развития (Гегель). Поэтому Шпенглер может с полным правом утверждать: «органные фуги, кантаты и “страсти” Щюца, Гаслера и Баха создали образ протестантского Бога» [3, с. 276]. Итак, в основании западного христианства, в основании западной музыки, в основании всей западной метафизики лежит один и тот же прасимвол.

В этой установке Шпенглера на онтологическое прочтение музыки явственно проследживается ситуация кризиса европейской метафизики, смены онтологических парадигм в западной философской мысли [10]. Еще Гегель в своих лекциях по эстетике отдавал предпочтение не музыке, но поэзии, искусству сло-

ва – поскольку для него слово в наибольшей степени соответствует логической, понятийной сфере духа [11]. Отметим, что мыслить бытие музыкально в европейской философии начали не так уж давно. Предшественниками Шпенглера в этом направлении были Артур Шопенгауэр и Фридрих Ницше. Первый охарактеризовал музыку в качестве единственного искусства, непосредственно выражающего мировую волю, чем ознаменовал разрыв с классической европейской метафизикой, для которой бытие соответствовало категории разума. Ницше, сначала мысливший музыку в рамках шопенгауэровской метафизики, впоследствии пришел к отказу от метафизического стиля философствования и начал искать пути неметафизического (постметафизического) осмысления музыки. Шпенглер, с одной стороны, ограничивает область высокой музыки пространством фаустовской души и культуры («что мы знаем об индийской и китайской музыке?» [3, с. 320]), с другой – возвысил западную инструментальную музыку до статуса высшего искусства европейской культуры, наиболее адекватной художественной формы выражения ее прасимвола, поставив музыку в один ряд с западным христианством и европейской математикой.

Из сказанного следует, что предложенный Шпенглером тезис о сущностной и принципиальной музыкальности фаустовской культуры не является столь бесспорным, каким он может показаться на первый взгляд ввиду убедительности приведенных самим философом аргументов. Следует учитывать, что данный тезис соответствует установке постметафизической философии, источником которой является кризис европейской метафизики. Ни Рене Декарт, ни Готфрид Вильгельм Лейбниц, ни Иммануил Кант, ни даже Гегель (который уже приблизился к порогу кризиса классической философской традиции и которого не покидало ощущение завершенности философии) не мыслили бытие музыкально, а самой музыке отводили весьма скромную роль даже в ограниченной сфере эстетики, не говоря уже об онтологии. Да и были ли сами европейцы столь страст-

ными поклонниками музыки? Не следует забывать, что великий Бах в течение достаточно длительного периода времени не был понят и оценен своими современниками и потомками. Более того: он был едва ли не забыт! А кто среди великих европейских философов был глубоким знатоком и ценителем музыки? Кант не был. Гегель – тоже. Может Ницше? Но это уже философия кризиса европейской метафизики. Шпенглер исходит, по преимуществу, из Ницше. Его представление о музыке как о наиболее адекватном выражении прасимвола фаустовской культуры задано теми преобразованиями, которые произошли в западной философии в постницшеанский период.

На наш взгляд, такая переоценка роли музыки в фаустовской душе во многом обусловлена той перспективой, из которой исходил философ. Шпенглер, во-первых, не был мыслителем эпохи расцвета европейской культуры. Во-вторых, он не был и представителем периода зрелости. Он – философ умирающей культуры, культуры, исчерпавшей все свои возможности и израсходовавшей весь свой творческий потенциал, одинокий мыслитель цивилизации больших городов, предчувствующий уже близкий конец фаустовской души. Подобная перспектива завершения и гибели неизбежно накладывала отпечаток на характер мысли, провоцируя своеобразную и специфическую аберрацию конца. Тот, кто живет и мыслит в период распада, неизбежно окрашивает свои мысли в закатные тона. Он оценивает и прошлые столетия сквозь призму охватившего современность упадка. Именно в период кризиса европейской цивилизации философы стали обращаться к музыке в поисках новых горизонтов осмысления бытия – первыми в этом ряду были Шопенгауэр, Ницше и сам Шпенглер. Именно в это время понимание бытия как трансцендентальной субъектности и трансцендентальной мыслимости всего сущего начинает разлагаться, уступая место истолкованию бытия как становления – хрестоматийная ницшевская формулировка: «Придать становлению характер бытия – вот в чем проявляется высочайшая воля к власти» [12, с. 287].

Из всех искусств бытию как становлению, безусловно, ближе всего музыка. Это характерно преимущественно для постницшеанской философии переживания мира как *безгранично движущегося музыкального бытия*. Однако для европейской метафизики периода не упадка, а расцвета присуще совсем иное осмысление бытия – не как трансгрессивного становления, но как господствующего над всем миром мыслящего субъекта. И такой онтологической конструкции в художественной сфере в большей степени соответствует не музыка, но западная перспективная живопись.

Тем не менее философ стремится всеми силами спасти свой тезис о приоритете музыки в фаустовской культуре. Для достижения этой цели он делает весьма искусный ход: европейская живопись в основе своей музыкальна, что и отличает ее от пластичной античной живописи. Для Шпенглера живопись сама по себе лишь только слово и европейская живопись по существу есть та же музыка: «Живопись делается полифонной, устремляясь в бесконечность. Краски делаются тонами. Искусство кисти покоряется стилю фуги» [3, с. 351]. И, в конце концов, нельзя игнорировать то обстоятельство, что в основе как европейской музыки, так и европейской живописи лежит один прасимвол. Однако нельзя отрицать и то, что западная живопись посредством перспективы утверждает субъекта в качестве онтологического центра, в то время как музыка единство субъекта рассеивает.

Автор «Заката Европы», как и Ницше, заморожен феноменом декаданса. Особенно ярко этот момент проявляется в его оценке истории европейской музыки. Обращает на себя внимание, что для Шпенглера расцвет музыки фаустовской культуры приходится на XVIII столетие, в то время как уже с XIX века начинается упадок: «Около 1740 г., когда все великие мастера масляной живописи умерли и Бах был в расцвете своей силы, был закончен строгий канон 4-частной сонатной фразы» [3, с. 334]. Уже Бетховен – «на границе культуры и цивилизации», уже Бетховен «не справляется с

большим стилем», а Вагнер и вовсе «разрушил этот стиль» [3, с. 334]. Такой взгляд можно назвать, как минимум, нестандартным. Но это типично ницшеанский способ «переоценивать ценности». Вспомним, что в истории античной философии Ницше считал периодом расцвета учения досократиков, с Сократа для него начинался как раз упадок, а философия Платона и Аристотеля – уже суть продукты разложения греческой мысли и культуры. В концепции Шпенглера для европейской культуры стадия цивилизации наступает с 1800 года, подобно тому, как для античной – с 350 года до нашей эры. С этого времени в сфере художественного творчества будут наблюдаться исключительно необратимые процессы распада и разрушения.

С точки зрения Шпенглера, идеальной формой выражения прасимвола фаустовской культуры выступает контрапунктная музыка. А это прежде всего плеяда музыкантов эпохи барокко (многих из которых сегодня уже мало кто помнит) во главе с великим Иоганном Себастьяном Бахом: «В лице Баха чистая инструментальная музыка победила живопись, будучи единственным и последним средством уяснения чувства Бога» [3, с. 451]. Однако этой музыке не суждено жить вечно, ее существование строго ограничено рамками фаустовской культуры, с исчезновением которой неизбежно исчезнет и она. Неотвратимо придет время, когда о европейской музыке человечество будет помнить не больше, чем мы сейчас помним о китайской и индийской музыке.

Распад и деградация музыки большого и строгого стиля, музыкальной формы барокко, начинается уже с Бетховена: «музыка Бетховена разрушила большую форму инструментальной музыки XVIII в., потому что в ней необузданно прорывался избыток варварства современной души большого города» [3, с. 638].

Творчество Бетховена знаменует начало конца. Собственно конец европейской музыки представлен фигурой Вагнера. Здесь ницшеанство Шпенглера проявляется в полной мере. Ни Баху, ни Бетховену, ни другим композиторам он не уделяет столь пристального внима-

ния, как Вагнеру. Деятели периода декаданса вызывают у Шпенглера наибольший интерес.

Бах в «Закате Европы» отмечен лишь несколькими упоминаниями. Бетховен же рассматривается более подробно, очевидно, лишь потому, что с него начинается разрушение большого стиля. Вагнер подвергается анализу сразу в двух перспективах: диахронической и синхронической. В диахроническом аспекте творчество Вагнера соответствует определенному периоду упадка античного искусства, а именно – периоду эллинизма. И пластика Пергамского алтаря, и оперы Вагнера относятся к последним фазам аполлоновского и фаустовского искусства. Дальше будет только хуже. Возвышенный и величественный характер произведений будет неуклонно снижаться, в то время как смешение разнородных стилей и заимствование чужеродных мотивов – нарастать до чудовищных размеров.

В синхроническом плане Шпенглер выявляет родственность техники и стиля музыки Вагнера с импрессионизмом в современной живописи. Если в музыке Бетховена распад большого стиля только начинает давать о себе знать то здесь, то там встречающимися нарушениями строгого канона, то у Вагнера наблюдается уже тотальная деструкция всех канонов. Принципом самой музыкальной ткани Вагнера становится *трансгрессия*, нарушение установленных границ: «Вагнер растворяет мелодию, подобно тому как Мане растворяет границы видимых предметов» [3, с. 423]. Кто-то может усматривать в технике Рихарда Вагнера и Эдуарда Мане прогресс искусства, которое порывает со старым и смело идет по пути новаторства и открытий, но для Шпенглера это очевидные симптомы грядущей смерти фаустовского искусства: «Искусство их обозначает уступку варварству больших городов, начинающееся разложение, которое обнаруживается в смешении грубости и утонченности» [3, с. 422]. Вагнер знаменует конец западной музыки: «С “Тристаном” наступает смерть последнего фаустовского искусства. Это творение есть исполинский заключительный камень западной музыки» [3, с. 419].

Музыка фаустовской культуры не умирает сразу. Этот процесс растягивается на столетия. Однако в действительности авангардная музыка XX века, атональная техника и додекафония, полистилистика – все это знаменует не создание нового стиля, но тотальное разложение и во многом уже осознанное уничтожение некогда сложившегося стиля. В самом лучшем случае – смешение разнородных и чужеродных стилей, постмодернистскую «игру в бисер». Музыка перестает выступать в качестве выражения прасимвола фаустовской культуры, потому что сама эта культура уже уступила место цивилизации (в специфически шпенглеровском понимании данного термина) и движется навстречу собственной гибели. Этот процесс распада европейской музыки может продолжаться еще не одно столетие, в то время как период ее расцвета занимал в лучшем случае один век. На подобную закономерность в истории культуры укажет впоследствии А.Ф. Лосев: «Ведь в истории культуры очень часто бывают такие эпохи разложения, которые гораздо богаче и продолжительнее классических эпох» [13, с. 354]. Согласно Лосеву, период античной классики, при строгом подходе, «займет каких-нибудь два или три десятилетия», в то время как период эллинизма, озаменованный разложением греческой классики, «существовал по крайней мере 900 лет» [13, с. 354]. Аналогичным образом у Шпенглера большую часть истории западной музыки составляет процесс ее упадка и деградации. Вся музыка XIX столетия, все композиторы, следующие за Бетховеном, уже в той или иной степени представляют упаднические тенденции. История музыки фаустовской культуры в реконструкции Шпенглера представлена сравнительно кратким периодом расцвета и достаточно длительным процессом распада.

Данный момент еще раз позволяет поставить под сомнение тезис Шпенглера о преимущественно музыкальном характере бытия фаустовской культуры. Мы уже отмечали, что попытку молодого Ницше вывести античную трагедию из духа музыки следует скорее признать интеллектуальным конструктом и резуль-

татом ретроспективного истолкования прошлого в горизонте тенденций современной культуры. Ницше исходил вовсе не из античного духа музыки, но из вполне современного духа музыки Вагнера. Был ли античности вообще присущ дух музыки? Или здесь имеют место только романтические грезы филолога-вагнерианца? По крайней мере, в воззрениях Ницше периода базельской профессуры античная культура и музыка Вагнера переплелись в достаточно сложный узел, завязанный на феномене дионисического начала: «По мнению Ницше, Вагнер был призван вернуть немецкую музыку на высоту, достигнутую Бахом и Бетховеном, и возродить то “дионисическое начало”, которое было свойственно культуре греков, утраченное в процессе развития европейской культуры» [14, с. 245].

Здесь со Шпенглером будет вполне солидарен такой признанный знаток античности, как А.Ф. Лосев (хотя и он будет критиковать автора «Заката Европы» за чрезмерно односторонний, недialeктический подход [15; 16]). Вместе с тем более объективный в отношении античности Шпенглер окажется одновременно более предвзятым в отношении европейской культуры. Да и можно ли было ожидать от этого представителя западной цивилизации, от, наконец, немца конца XIX – начала XX столетий непредвзятости? Как уже отмечалось выше, именно в ту пору, в период обозначившегося и проявившегося кризиса европейской метафизики, в западную философию стало активно проникать музыкальное начало. У таких мыслителей, как Шопенгауэр и Ницше, бытие действительно будет пониматься вполне себе музыкально. Шпенглер ретроспективно распространит этот поздний и кризисный вариант онтологии на всю фаустовскую культуру. Так сформируется шпенглеровский миф об исключительной музыкальности европейской души. Однако данный взгляд – результат *энтитиодромии* [17] в сфере культуры. Европа, по преимуществу, обладает культурой рациональности и власти, что достаточно полно и ярко воплотилось в фаустовской мифологии,

религии, архитектуре, живописи и, наконец, в науке и технике. Музыка здесь представляет скорее исключение. По крайней мере, эта часть фаустовской души (вспомним знаменитый монолог гетевского Фауста о двух душах в одной груди) всегда оставалась в определенной степени затененной, не до конца осознаваемой.

Таким образом, завершая реконструкцию философского подхода Шпенглера к осмыслению роли музыки в европейской культуре, мы можем сделать вывод, что в сфере музыки фаустовский человек скорее отдыхал от самого себя, чем утверждал и осознавал самого себя. И только когда он окончательно устал от самого себя, он начал осознанно обращаться к музыке – последняя вошла в пространство философской мысли. Не случайно, что музыкальное истолкование бытия у Шопенгауэра и Ницше стало утверждаться одновременно с глубочайшим скепсисом в отношении рационализма европейской метафизики. Шпенглер продолжил данную тенденцию, в т. ч. в сфере онтологии, отдавая онтологический приоритет становлению, а не ставшему. Здесь, заметим, Шпенглер не уступает Хайдеггеру, онтология которого целиком сводится к утверждению приоритета бытия, понимаемого из горизонта временности, перед сущим [18]. Становление, временность – все это категории постметафизической, постницшеанской философии. Для классической западной метафизики характерны приоритет гносеологических категорий и онтологизация познавательной сферы. Онтология постницшеанского толка возможна только в ситуации кризиса европейской метафизики.

Вместе с тем, реализуя критический подход по отношению к отдельным положениям философского осмысления Шпенглером роли музыки в европейской культуре, автор не утверждает принципиальной невозможности мыслить бытие не скульптурно-пластически (античная культура) и не субъективно-перспективно (европейская культура), но музыкально. Такой подход к пониманию бытия уже начал формироваться в философии Ницше и получил свою

разработку, в т. ч. в концепции Шпенглера. В отечественной философской мысли к музыкальному подходу обращается А.Ф. Лосев [19; 20]. Однако сам факт зарождения онтологической парадигмы подобного рода свидетельствует о кризисе европейской метафизики.

## Список литературы

1. Глухов А.А. Перехлест волны. Политическая логика Платона и постницшеанское преодоление платонизма. М., 2014. 584 с.
2. Малкина С.М. Постметафизические конфигурации онтологии. Саратов, 2015. 268 с.
3. Шпенглер О. Закат Европы. М., 2000. 1376 с.
4. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков, 2003. 503 с.
5. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. 655 с.
6. Холопова В.Н. Феномен музыки. СПб., 2023. 452 с.
7. Оле Кюль. Музыкальная семантика. СПб., 2022. 240 с.
8. Клюев А.С. Русская философия музыки. М., 2024. 240 с.
9. Коломиец Г.Г. Ценность музыки: философский аспект. М., 2012. 532 с.
10. Фаритов В.Т. Пути русской философии в свете кризиса европейской метафизики. СПб., 2025. 576 с.
11. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 2 т. Т. II. СПб., 2007. 604 с.
12. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: [в 13 т.]. Т. 12: Черновики и наброски 1885–1887 гг. М., 2005. 560 с.
13. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 2021. 646 с.
14. Шульдешов А.А. Начало модернизма в музыке: Ницше и Вагнер // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2014. № 3(59). С. 244–248.
15. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 2021. 755 с.
16. Освальд Шпенглер: pro et contra. СПб., 2008. URL: <https://russianway.rhga.ru/section/katalog/osvald-shpengler-1880-1936.html> (дата обращения: 21.05.2026).
17. Юнг К.Г. Психологические типы. М., 1998. 720 с.
18. Фаритов В.Т. Время как трансгрессия и фундаментальная онтология М. Хайдеггера // *Mixtura verborum* 2021: границы человеческого и современность: сб. науч. ст. Самара, 2021. С. 46–55.
19. Бочаркин Д.В., Матюшова М.П. Феноменология чистого музыкального бытия А.Ф. Лосева // Касп. регион: политика, экономика, культура. 2024. № 2(79). С. 67–80.
20. Фаритов В.Т. Основоположения чистого музыкального бытия: А.Ф. Лосев // Основы экономики, управления и права. 2025. № 1(44). С. 26–32.

## References

1. Glukhov A.A. *Perekhlest volny. Politicheskaya logika Platona i postnitssheanskoe preodolenie platonizma* [Overtopping. Plato's Political Logic and Post-Nietzschean Overcoming of Platonism]. Moscow, 2014. 584 p.
2. Malkina S.M. *Postmetafizicheskie konfiguratsii ontologii* [Post-Metaphysical Configurations of Ontology]. Saratov, 2015. 268 p.
3. Shpengler O. *Der Untergang des Abendlandes*. Munich, 1919. 1249 p. (Russ. ed.: Shpengler O. *Zakat Evropy*. Moscow, 2000. 1376 p.)
4. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tubingen, 1927. 451 p. (Russ. ed.: Khaidegger M. *Bytie i vremya*. Khar'kov, 2003. 503 p.)
5. Losev A.F. *Iz rannikh proizvedeniy* [From Early Works]. Moscow, 1990. 655 p.
6. Kholopova V.N. *Fenomen muzyki* [The Phenomenon of Music]. St. Petersburg, 2023. 452 p.
7. Kühn O. *Musical Semantics*. Bern, 2007. 261 p. (Russ. ed.: Kyul' O. *Muzykal'naya semantika*. St. Petersburg, 2022. 240 p.)
8. Klyuev A.S. *Russkaya filosofiya muzyki* [Russian Philosophy of Music]. Moscow, 2024. 240 p.
9. Kolomiets G.G. *Tsennost' muzyki: filosofskiy aspekt* [The Value of Music: A Philosophical Aspect]. Moscow, 2012. 532 p.

10. Faritov V.T. *Puti russkoy filosofii v svete krizisa evropeiskoy metafiziki* [The Paths of Russian Philosophy in Light of the Crisis of European Metaphysics]. St. Petersburg, 2025. 576 p.
11. Hegel G.V.F. *Vorlesungen über die Ästhetik: Band. II*. Stuttgart, 1939. 465 p. (Russ. ed.: Gegel G.V.F. *Estetika*. St. Petersburg, 2007. 604 p.)
12. Nietzsche F.W. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 12*. Munich, Berlin, New York, 1988. 582 p. (Russ. ed.: Nitsche F.V. *Polnoe sobranie sochineniy: chernoviki i nabroski 1885–1887*. Moscow, 2005. 560 p.)
13. Losev A.F. *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow, 2021. 646 p.
14. Shul'deshov A.A. Nachalo Modernizma v muzyke: Nitsche i Vagner [The Beginning of Modernism in Music: Nietzsche and Wagner]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2014, no. 3, pp. 244–248.
15. Losev A.F. *Ocherki antichnogo simbolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology]. Moscow, 2021. 755 p.
16. *Osvaľd Shpengler: pro et contra* [Oswald Spengler: For and Against]. St. Petersburg, 2008. Available at: <https://russianway.rhga.ru/section/katalog/osvald-shpengler-1880-1936.html> (accessed: 21.05.2026).
17. Jung C.G. *Psychologische Typen*. Zurich, 1921. 713 p. (Russ. ed.: Yung K.G. *Psikhologicheskie tipy*. Moscow, 1998. 720 p.)
18. Faritov V.T. Vremya kak transgressiya i fundamental'naya ontologiya M.Haideggera [Time As Transgression and M. Heidegger's Fundamental Ontology]. *Mixtura verborum – 2021: granitsy chelovecheskogo i sovremennost'*. Samara, 2021, pp. 46–55.
19. Bocharkin D.V., Matyushova M.P. Fenomenologiya chistogo muzykal'nogo bytiya A.F. Loseva [A.F. Losev's Phenomenology of Pure Musical Being]. *Kaspiyskiy region: politika, ekonomika, kul'tura*, 2024, no. 2, pp. 67–80.
20. Faritov V.T. Osnovopolozheniya chistogo muzykal'nogo bytiya: A.F. Losev [Fundamentals of Pure Musical Being: A.F. Losev]. *Osnovy ekonomiki, upravleniya i prava*, 2025, no. 1, pp. 26–32.

**Информация об авторах**

**В.Т. Фаритов** – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук Самарского государственного технического университета (адрес: 443100, г. Самара, ул. Молодогвардейская, д. 244).

**Т.В. Борисова** – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук Самарского государственного технического университета (адрес: 443100, г. Самара, Молодогвардейская, д. 244).

**Information about the authors**

**Vyacheslav T. Faritov**, Dr. Sci. (Philos.), Assoc. Prof., Prof. at the Department of Philosophy, Social Sciences and Humanities, Samara State Technical University (address: ul. Molodogvardeyskaya 244, Samara, 443100, Russia).

**Tatyana V. Borisova**, Dr. Sci. (Philos.), Assoc. Prof., Prof. at the Department of Philosophy, Social Sciences and Humanities, Samara State Technical University (address: ul. Molodogvardeyskaya 244, Samara, 443100, Russia).

Поступила в редакцию 08.10.2025  
Одобрена после рецензирования 15.01.2026  
Принята к публикации 22.01.2026

Submitted 8 October 2025  
Approved after reviewing 1 January 2026  
Accepted for publication 22 January 2026