

## СИМВОЛІЗМ ПОДВІЙНОСТІ В МИСТЕЦТВІ І СИМВОЛІЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ

*Розглядаються філософські погляди К. Юнга і Т. Лірі, котрі визначили епоху Ратіо в класичній філософії XVII–XIX ст.*

**Ключові слова:** *дихотомія, діалогічні форми, символічна релігійна філософія, містицизм, міфологізація.*

*Рассматриваются философские взгляды К. Юнга и Т. Лири, которые определили эпоху Ратіо в классической философии XVII–XIX вв.*

**Ключевые слова:** *дихотомія, диалогические формы, символическая религиозная философия, мистицизм, мифологизация.*

*The article deals with the philosophical views of C. Jung and T. Leary, who defined the era of Ratio in classical philosophy XVII–XIX centuries.*

**Key words:** *dichotomy, dialogical forms, symbolic religious philosophy, mysticism, mythology.*

Актуальність теми дослідження зумовлена використанням філософських поглядів К. Юнга, Т. Лірі, Р. Метцнера й Р. Олперта, котрі визначили епоху Ратіо в класичній філософії XVII–XIX ст. і порушили проблему феноменологічного підходу. Художнім «супутником» такої переорієнтації стала музика ХХ ст., яка поєднала універсализм Стародавності, високі досягнення післяпіфагорійської Греції та спадкоємність Сходу. Об'єкт дослідження — музичне мистецтво в контексті його містеріальних і філософсько-світоглядних стимулів. Предметом дослідження є подвійність художньої символіки мистецтва Європи й Сходу, що зумовлює виникнення метафоричних структур у художній творчості.

**Мета** дослідження — виокремити міфологічно-філософські детермінації художніх образів у музичному мистецтві. Завданнями є узагальнення: свідчень про символіку подвійних поєднань у міфах, філософії, культурних паралелях Європи й китайського Сходу; даних про подвійні художні структури у зв'язку з міфологемами «близнюкових» пар у філософсько-раціоналістичній антитетичності. Методологічна основа дослідження — концепція інтонаційного розуміння музики Б. Асаф'єва, положення А. Лосева, Р. Грубера, Ф. Гудмана, А. Белого, С. Жарова, М. Конрада. Наукова новизна праці визначається концепцією первинної дихотомії в її історично генетичній зумовленості містеріально-архаїчною і філософською подвійністю антитез. Практичне значення ґрунтується на головній ідеї дослідження поділу Всього на дві значимі сфери, діалогічні форми викладення релігійних учень і філософських знань. «Міфологізація» раціонально-логічного та сполучення містичного знання як вищого прояву філософського мислення відбилися в музичному мистецтві. Матеріали дослідження можуть використовувати викладачі і студенти ВНЗ мистецтв і культури.

Символ і його місце в мисленні розглядали філософи і теоретики мистецтва, зокрема російський символіст кінця XIX ст. А. Белий, котрий створив «філософію символізму» як науку світорозуміння, на відміну від «символічної філософії», в якій раціонально-пізнавальне поєднане з містичними якостями. Перша ґрунтується на континуумі «родових ідей-символів», що є багатоскладовою сутністю. Інакше кажучи, поняття функціонують у проявленні «музики розуму», в той час як ідеї-символи втілюють «музику душі». Значення такого опису проявляється в концепції філософії, в якій автор відмовився від раціоналістичної систематизації понять, що характерно для світоглядної концепції. «Філософію мистецтва» А. Белого — дещо універсальне, що базується на всеохоплюючому «розумінні» як спробі осягнення світу, який перебуває в континуумі взаємодії логічного і позалогічного. Таким чином, центральним поняттям філософії стає символ [3].

Ці положення розвинув А. Лосєв: символ співвідноситься з міфом, який «не є ідеальним», оскільки характеризується «безкінечною кількістю значень» [11, с. 130]. У цьому полягає принципова відмінність від абстракцій поняттєвих утворень логічного мислення, які постають як суто ідеальність. Саме остання втілює предметне розуміння явищ і подій світу. Міф засвідчує континуум матеріально-ідеального і фіксує взаємопроникнення явищ і якостей, незважаючи на кількісні залежності, характерні для класичної діалектики [12, с. 25]. Міф, згідно з Лосєвим, створює «план вираження музики» (тому міфологічні сюжети становлять основу і принцип оперного мистецтва). І якщо у викладенні А. Белого «Зі слова бризкає музика», що свідчить про ідеальну природу музики, позапредметний (позаречовий) її зміст, водночас вона сама виникає безпосередньо на основі «дотику» предметів.

Один із сучасних дослідників ідеальних цінностей науки, релігії, міфу в порівняльних характеристиках А. Уотс утілює співвідношення якостей у протилежній для їх розуміння раціоналістичній системі мислення. Називаючи науку «хронічною, історією фактів...», метафізику — «невизначеною основою знання», Уотс виокремлює міф як «звістку про живий світ, справжню дійсність» [15, с. 68].

Далі дослідник зазначає: «Мрець, коли говорить, викладає факти..., а мова живої людини народжує вірші та міфи... Поезія і міфи — розповіді про реальний світ, який існує зараз, протилежно мертвому світу, який був колись і, мабуть, ще буде...» [15, с. 69–70].

Цей гімн міфо-поетичному пізнанню, який проголосив А. Ейнштейн у післявоєнній Європі, А. Уотс сформував, ґрунтуючись на символічних тенденціях філософського знання початку XX ст.

Передумови міфо-поетичного бачення світу в символістів простежуються і в китайських поетів епохи Сун, наприклад, у Ван Аньши, в якого символістський мотив «дзеркала-позадзеркала» поданий у «перевертанні» відносин люди — птахи (порівняти

з моцартівськими персонажами Папагено — Папагена в «Чарівній флейті»). Трагічно-іронічний тонус подання означеної ідеї-образу міститься в поетичній притчі «Побачив папугу і склав жартівливі вірші»:

Когда-нибудь взлечу, ли крыльями взмахнув,  
На древо, чью вершину в облаках не видно? ...  
О, в клетке из нефрита на золотой цепи  
Сидеть мне и тоскливо, и обидно.  
Что ж, остается лишь учить язык людей, —  
Должно быть, на земле, при всем ее величье,  
Среди двуногих не сыскать ни одного,  
Кто мог бы разговаривать по-птичьи!

[6, с. 122]

Вищезгадану епоху «китайського Ренесансу», згідно з М. Конрадом [8, с. 17], продовжує традиція неоконфуціанства, де поєднувалися положення даосизму і музична етика Конфуція. Символіка лі та ці як «закону» і «матерії», порівняно з відмінністю інь і янь у даосів. Однак гармонія і взаємопроникнення компонентів антитез даосів у неоконфуціанстві змінюються нерівним обсягом значень лі та ці в різних школах і групах. Наприклад, Лу Цзю-юаню належить ідея «поглинання» ці розумом-серцем, створеним законом [7, с. 177]. Перекопливість формули Лу Цзю-юаня: «Світ є мій розум (моє серце), а мій розум є світ», — визначається складною символікою, яка міститься в кожному зі слів-термінів.

Така тотожність «розум-серце», що протиставляється в європейській традиції, набуває в романтичному мистецтві антиномічних протилежностей (порівняти в Р. Шумана: «розум помиляється, почуття — ніколи»). Для китайської філософії єдність розуму-серця природна (як і для релігії), в той час як містицизм для неї не характерний, однак опис «прозаїчності» китайського мислення явно перебільшений: «Багато дрібних побутових речей привернули б увагу китайця ... Ремісна сторона творів їх побутового життя заслуговує повної похвали. Чистота і бездоганність окремих частин їхніх малюнків просто вражають... Але коли китаєць торкається зображень божеств, у нього виникає якась глумливість над людським образом, замість експресії — гримаса. Дивує і така особливість, коли китайці налагодили відносини з європейцями і переконалися в здобутках нашого мистецтва, вони їм здалися дикими, а самі китайці не хочуть знати наших прийомів у живописі (1885 р. — час видання книжки, яка цитується — П. В.). Вони заперечують тінь, говорячи, що та випадкова, не властива предмету і тільки затемнює його колорит; заперечують перспективу, стверджуючи, що предмети слід зображувати не такими, якими вони виглядають, а такими, якими вони є: оптичний обман ракурсу і перспективного зменшення здоровий глузд обов'язково повинен виправити...» [2, с. 59].

З наведених слів зрозуміла дивна особливість китайських художників: бути достовірними — до «прозаїзму» — у зображенні окремих предметів. Але вони при цьому завжди зберігали зв'язок із сутністю, символізуючи зображене. Конфуціанська традиція звертається до досвіду людського спілкування, в той час як у Європі стверджується жорстке розмежування абстракції й конкретних речей, що вельми саркастично підкреслює А. Уотс: «... західні метафізики від Арістотеля до Гегеля були передусім великими ідеалістами, мислителями... греки запозичили певні метафізичні доктрини в Індії, але їх більшість і характер хибно оцінили та сприйняли їх концепції як абстрактні ідеї, які об'єктивно існують десь «на вищому плані», відмінному від світу матеріальних об'єктів...» [15, с. 65–66].

Отже, філософія ХХ ст. в «неопозитивіста» Є. Маха, «символістів» А. Ейнштейна, К. Юнга, Т. Лірі «відмовляється» від специфічно європейських традицій мислення у формах чистої абстракції, надаючи переваги «міфологізованій» ідеї-образу: базисність «відчуття» в Маха, міф-архетип у Юнга, знання-переказ у Лірі. Відповідно, мистецтво Європи відходить від «ілюзії правдоподібності» на користь «потoku свідомості» [13, с. 273–274]. У ХХ ст. створюється «традиція умовності» в модерні-авангарді, яка «уникає» «копіювання життя» заради «правди ідеї» — найнаочніше це проявилось у футуристів, сюрреалістів і, зрештою, в «концептуалістів», з яких «найм'якшою» виявилася «важка легкість» мінімалістів, які активно надихалися Сходом [1, с. 145].

Простежити паралелізм розвитку мистецтва Європи і Китаю та вплив останнього на європейський культурний простір щодо проникнення конкретики «побутового жанру» в ідею Космізму буття можна завдяки зіставленню віршів дуже різних авторів, таких як великий поет епохи Сун Сінь Ціцзі (ХІІ–ХІІІ ст.) і класик символізму ірландець О. Уальд (у російському перекладі символіста Ф. Сологуба):

Ночью ветер подул с востока,  
И хлопучки вдруг в небе синем,  
Словно сад, расцвели, и поблекли,  
И рассыпались звездным ливнем.  
Ароматами пряными веет.  
И повсюду в бурлящем потоке –  
Люди, кони, коляски резные...  
Слышен голос флейты далекой...

[14, с. 404].

Тогда фальшивым стал мотив,  
Стих вальс, танцоров утомив,  
Исчезла цепь теней ночных.  
Как дева робкая, заря  
Росой сандалии серебря,  
Вдоль улиц крадется пустых.

[6, с. 285].

Відомим послідовником китайської філософської системи є англійський поет і художник У. Блейк. Ф. Гудман зазначає: «... був він (Блейк — П. В.) ознайомлений із символізмом Тай Ши і використовував його головну антитезу для створення свого власного, глибоко особистого внутрішнього світу людини. Він зобразив двох біблейських тварин, зокрема Бегемота і Левіафана, розділених звичайною горизонтальною лінією в середині кола» [5, с. 97–99]. І далі: «Ми знаємо, що, застосовуючи образну символіку двох монстрів — Бегемота і Левіафана, — Блейк спробував створити особистий символ, який відображає сили позасвідомості, що криються всередині людини, і для досягнення мети вони можуть використовуватися як для створення, так і для руйнування» [5, с. 101].

Один з образів «монстрів» Блейка, створений у традиції китайського інтелектуалізму «непротиставлення протилежностей», набуває розвитку в персонажі М. Булгакова: Кіт-Бегемот у романі «Майстер і Маргарита». Слід зазначити, що Майстром називали свого вчителя послідовники Піфагора, який був посвячений у містерії Сходу [4, с. 265]. Несуперечні протилежності, взаємоспрямовані полярності якостей очевидно надають у результаті «близнюкові» міфологеми, в яких персонажі-антиподи уподібнюються в зовнішній схожості або внутрішній і зовнішній тотожності пов'язана з принципово різними сюжетними виявленнями, що заперечують висхідну спорідненість двійників.

Підсумовуючи означене, звертаємося до принципу перетворення філософії ХХ ст. в «поліметодологічну» якість феноменології, яка визначила символізацію раціонального пізнання світу. Метод виявився пластично матеріально наповненим, містить ознаки предмета пізнання, таким чином «естетизуючи» (проявляючи чуттєвий зміст утіленої ідеї) предмет філософії. Паралельно до такої філософії в епоху символізму (Е. Саті) виникло т. зв. «концептуальне мистецтво», яке визначило межу художньої ілюзорності, розриваючи цілісність відображеного образу поза художніми «втручаннями» в його «наслідування».

Таким чином, символізм китайської філософії та мистецтва є основою неосинкретизму минулого і нинішнього століть, загальною ознакою яких у філософії є недовіра до раціоналізму і філософського пізнання в його послідовному виявленні. Поєднання методів художньої й естетико-філософської сторін розумової діяльності породжує нове мистецтво, що не обмежується власне художньою сферою «концептуального мистецтва», яке не можна розглядати тільки в художньому вимірі. І таким є символізм, у якому знакова множинність усуває художню завершеність вираження для забезпечення змістовної безкінечності символізму.

Розгляд історичних, генетичних коренів європейського художнього і філософського символізму, які виникли на основі мислення

Заходу і Сходу, дозволяє визначити ритуальну психологію родового надіндивідуального мислення загальним підґрунтям його континуальності. Таким чином, символізм єдності міметично-речовинної й абстрактно-загальної якостей відіграє роль універсальної «точки відліку» будь-якої творчої, наукової, художньої, а також релігійної та практичної життєвих видів діяльності.

Символічна філософія і художній символізм започатковують нове знання, яке в безкінечному потоці відомостей і явищ ХХІ «століття інформатики» формує цивілізаційні основи людської культури. «Неоритуальний тонус» відносин і творчості зумовлює загальноприйняте панування церемоній, які були і є стрижневим поняттям культурних настанов Китаю як у минулому, так і нині. Китайський квієтизм, про який згадував П. Гнедич, співзвучний з тією християнською готовністю «не розпочинати вже нічого (нічого не роблю від Себе)», яку «ті, що знають Бога», засвідчують як «зорю духовного життя людини» [15, с. 156].

«Живі символи», на яких ґрунтується сучасна цивілізація і які «нерозривно сплетені з усією життєвою філософією», А. Уотс називає міфом-ритуалом, пов'язуючи з ним перспективи розвитку європейського світу. У цьому формулюванні стає зрозумілим заповіт Конфуція: «Церемонії (ритуали — П.В.) — порядок...» [9, с. 174]. Символічна філософія — це ритуально-церемоніальний прояв раціонально-логічного принципу, що, створюючи Високість Умовного, є не «ілюзією життя», а тільки сутністю символічного мистецтва в житті.

У сучасній науковій літературі узагальнено досвід «особистої трансформації» у зв'язку із «психоделічною революцією», яка започаткувала трансперсональний напрям у психології. Засновником такого підходу були К. Юнг, теоретики і пропагандисти Т. Лірі, Р. Метцнер і Р. Олперт. У центрі їх уваги перебували надбаня східної культури. У передмові до своєї книги автори зазначають: «Методи дослідження зміненої свідомості, такі як медитація, йога, чернече усамітнення, сенсорна депривація тощо, розглядаються як несумісні з науковими дослідженнями, але найбільший осуд у європейських учених викликає приписана східним психологам байдужість до практичних, поведінкових і соціальних аспектів життя. Такий критицизм свідчить про концептуальну обмеженість і невміння розглядати історичні факти в їх багатозначності...» [10, с. 26].

Не заглиблюючись у сутність дискусії щодо наукової психології ХХІ ст., відзначимо, що філософія епохи «століття інформатики», спрямована на «психологізацію» своїх базисних категорій, зокрема безпосереднє впровадження до її наукового обігу «розпізнавання-узнавання» [1]. Саме підґрунтя «розпізнавання» у світоглядній надбудові сучасного дослідника дозволяє, на думку представників «психоделічної революції», стверджувати: «... східні філософські теорії,

створені близько чотирьох тисяч років тому, цілком узгоджуються із сучасними відкриттями ядерної фізики, біохімії, генетики й астрономії» [1, с. 27].

Уміння «розпізнавати» бажану психологічну модель, на яку спрямований індивід, і робити цю останню об'єктивно «своєю» — загальна особливість сучасних світоглядних пошуків, що свідчить про поширення артистичного досвіду «вживатися в роль» на всю сукупність поведінки як людини, так і суспільства. Досвід китайської церемоніальності-ритуальності як головної культурологічної складової в цьому контексті є актуальним усталеним розумовим комплексом, який породжує ігрову безкінечність «концептуального» мистецтва і музики в ньому.

«Виявлення» особливостей, найсприятливіших для людського спілкування-поведінки, визначає генеральну настанову мінімалістичного мистецтва, яке ґрунтується на умовності надіндивідуального спілкування у вираженні й символізації персонажів.

Таким чином, символістський образ думок, який запропонував концепцію «розпізнавання-узнавання» як методологічний інструмент у науці та творчості, «змінив ізсередини» останню, зробивши психологічно-ілюзорною фактологію в першому й художньо стилістичну достовірність у другому. Наявність суттєвих трансформацій у розумово-стереотипній сфері надає принципово нових можливостей у різних напрямках творчості і в музичному мистецтві. Концепція «дзеркала — позадзеркала» створює художнє змінення міфологем «близнюкових циклів», які були сформовані в Європі звертанням до досвіду китайської філософії, подвійності понять-ідей конфуціанства й даосизму. Принцип звернення до інтелектуальних цінностей філософії подвійних структур ілюструють вірші великого Су Ші:

Взгляни горе в лице — тупа вершина,  
А сбоку погляди — она остра.  
Иди навстречу — и гора все выше,  
Иди назад — и ниже все гора.  
О нет, она свой облик не меняет,  
Гора одна и та же — в этом суть.  
А измененья от того зависят,  
С какого места на нее взглянуть.

[6, с. 145]

Тема подвійності художньої символіки в мистецтві Європи та Сходу потребує дослідження в інших працях.

#### Список літератури

1. Андросова Д. Минимализм в музыке: направление и принцип мышления : канд. дисс. : 17.00.03. «Музыкальное искусство» / Д. Андросова. — Киев, 2005. — 205 с.
2. Бежин Л. Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае III–VI вв. / Л. Бежин. — М. : Худ. лит., 1982. — 318 с.



*Розділ 1. Теорія та історія культури*

---

3. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М. : Республика, 1994. — 336 с.
4. Грубер Р. Всеобщая история музыки / Р. Грубер. — М. : Музыка, 1965. — Ч. I. — 556 с.
5. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. — М. : Фаир, 1995. — 289 с.
6. Двенадцать поэтов эпохи Сун. Печали и радости. — М. : Дом, 2000. — 495 с.
7. Жаров С. Три лика китайской культуры: конфуцианство, буддизм, даосизм / С. Жаров. — Воронеж, 1995. — 297 с.
8. Конрад Н. Избранные труды. История / Н. Конрад. — М. : Наука, 1974. — 471 с.
9. Конфуций. Беседы и суждения // Антология культурологической мысли / Конфуций ; сост. С. П. Мамонтов, А. С. Мамонтов. — М. : Изд-во РОУ, 1996. — 447 с.
10. Лири Т. Психоделический опыт / Т. Лири, Л. Метцнер, Л. Олперт. — Львов : Инициатива ; Киев : Ника-Центр, 2003. — 217 с.
11. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.
12. Лосев А. Философия, мифология, культура / А. Лосев. — М. : Мысль, 1991. — 524 с.
13. Мах Э. Философский словарь / Э. Мах. — М. : Полит. лит., 1987. — С. 273–274.
14. Уальд О. В ночь на праздник фонарей / О. Уальд ; пер. Ф. Сологуба. — М. : Худ. лит., 1981. — 477 с.
15. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / А. Уотс. — К. : «София» ; М. : «София», 2003. — 240 с.

*Надійшла до редколегії 11.02.2014 р.*