



УДК 130.3

**МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ РОМАНТИКОВ В АСПЕКТЕ  
ДОПРЕДИКАТИВНЫХ СТРУКТУР АРХЕТИПНЫХ СОСТОЯНИЙ  
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА**

**ROMANTICS MYTHOLOGICAL CONSCIOUSNESS IN THE ASPECT OF THE  
HUMAN SPIRIT ARCHETYPE STRUCTURES**

**А.В. Кузнецова, А.В. Кузнецов  
A.V. Kuznetsova, A.V. Kuznetsov**

*Белгородский государственный национальный исследовательский университет, Россия, 308015, г. Белгород,  
ул. Победы, 85  
Belgorod State National Research University, 85 Pobeda St, Belgorod, 308015, Russia*

*E-mail: ludvig\_14@mail.ru; kuznetsov\_a@bsu.edu.ru*

*Ключевые слова:* миф, музыка, эпистема, мироощущение, познание, архетип, символика, семиозис.  
*Key words:* myth, music, episteme, perception, cognition, archetype, symbolism, semiosis.

*Аннотация.* В статье рассматривается романтический ракурс как близкий различного рода художественным типам конструирования риторической программы текста и мироощущению музыки, оформленному в эстетический контекст целостного мировоззрения.

*Resume.* Describes a romantic view of how close different artistic style of constructing a rhetorical programme text and the attitude of music executed in an aesthetic context a holistic worldview.

Увлеченность аналитической составляющей, характерная для европейской культуры с XVII века, по нашему мнению, оборачивается утратой целостного взгляда на мир и забвением главной цели любой деятельности, – раскрытия человеческого в человеке в пространстве культуры, которая есть язык, объединяющий человечество. Поиск общего основания обуславливает ту сферу, за которой закрепляется культура как область объективированной субъективности, – мир мифов, или символов, выражающих как ценности социального общения, так и самые глубокие идеалы. Устремленность к идеалу относят к таким принципам восприятия действительности, которые обуславливают определенную перспективу, осознаваемую как мечту о прекрасном, прорыв в сферу свободного человеческого духа. Этот романтический ракурс близок различного рода художественным типам конструирования риторической программы текста и мироощущению музыки, оформленному в эстетический контекст целостного мировоззрения. Исторически романтика как изначальная базовая «интенциональная форма» постижения, обладая, по сути, статусом «эпистемы», предполагает цельное, дорефлексивное «схватывание» мира (в модусе «естественной точки зрения» на бытие – бытие сущего) в повседневной жизни. Следовательно, постижение здесь скорее оказывается еще не «процессом внутри» человека, а предшествующим всякой рефлексии, допредикативным способом действия в мире. В романтизме в силу принципиальной открытости спонтанным динамическим (качественным) изменениям, повседневное постижение становится непредсказуемым и не может быть адекватно формализовано, а также не может быть опосредованно каким-либо «уже имеющимся» знанием о мире. Однако, само постижение такого типа возможно благодаря укорененности постигающего человека и человечества в целом в непредсказуемое взаимное соиздание человека и мира, вовлеченности человека в процесс актуального осуществления бытия. На допредикативном уровне именно «в музыке... мы видим всю нашу обыденную склонность к абстракции» [7: 318]. Несмотря на то, что «музыка существует только во времени, то есть... живет и создается как процессуальность... дает еще чистое качество предмета... то, из чего этот предмет состоит» [7: 317]. Например, грусть, навеянная музыкой – это не грусть предмета, но сущности предмета. Вместе с тем, «как бы художественное познание мира не отличалось от научного,



органическое представление о душе и сознании должно заставить нас искать и находить общий корень этих двух познаний» [7: 298].

В современной культуре сознательно используется символика традиционных и современных мифологических систем. Данное обстоятельство указывает и на то, что накопленные философско-культурологические и гуманитарные идеи в исследовании мифосознания не потеряли своей актуальности и репрезентативности. Миф проходит через всю историю человечества. И не собирается исчезать [см. 3: 167-174]. Иными словами, между мифологическим сознанием и сознанием более поздних эпох нет четкой демаркации. Более того, субъект и объект синкретичен: мифосознание «отождествляет образ и предмет» [5:43]. Осмыслить логику мышления как особый тип познавательного отношения – значит, мыслить о всяком бытии как бытии *смысла* этого бытия. Поэтому техническое разделение мифосознания в сфере мифа и музыки достаточно грубо с глубинно-психологической точки зрения, так как они «...могут иметь одно и то же мироощутительное значение» [7:301]. Ведь в смыслах заключено больше, чем в созерцаниях. Несмотря на возможность известной объективации опыта, всегда остается «неотчуждаемый» мир опыта в единстве индивидуального и социального. При этом необходимо учитывать то обстоятельство, что доминирование роли естественного языка в его выражении обуславливается лишь изначальной инициацией на полноценный охват. Дело в том, что с помощью языка мы можем «выражать только то, что можно выразить» [1:122]. Причиной этому является языковой зазор реальности, который мы сохраняем, пытаясь преодолеть естественный язык как систему типизирующих схем познания. «Искусство есть прежде всего познание, а в познании является главным прежде всего степень его оформления» [7:302]. Однако в нем преобладают не «связи истинности» (отношения субъектных представлений к их предметному содержанию), а внутренние связи между аналитически неразложимыми концептуальными фрагментами мифоповествования, что и порождает господство в нем ассоциативного способа упорядочивания мыслительного материала. Таким образом, мифосознание находится у истоков всей человеческой культуры и мышления, которое «имеет логику своего порядка» [8:392]. Подобные структуры мышления, выявленные в музыке, указывают нам на природу человеческого мышления. И хотя «с рационалистической, пространственно-временной точки зрения, непрерывный поток бытия в соединении с его чистой качественностью и до-предметностью представляет собой величайший хаос» [7:319], любая симфония показывает нам, что в основе величайшего хаоса лежит самый совершенный порядок. В этой связи, слово является уже производной (формой) упорядоченных допредикативных структур обыденности, но «сам звук – есть существующая абстракция, если его брать из цельной музыкальной массы» [7:320], борющегося с губительной иррациональностью чувств. Таким образом, в музыке усложняется и модифицируется первично ощущаемое человеком бытие, сгущается и оформляется в преобразованное качество. В трудах А.Ф.Лосева подобное сгущение можно выделить двух родов: 1) «базируется на чистом художественном опыте... лишенном всяких структурных форм» (чистая музыка без обязательных ассоциаций пространственно-временного плана бытия, например IV соната Скрябина и т.п.); 2) «накопление структур на основе чистого эстетического опыта» [7: 302] (романсы Рахманинова, симфонии Римского-Корсакова, Вагнера...). Таким образом, «психическая процессуальность и музыкальная онтологически вполне адекватны» [7: 304].

Мысль и чувство – две области сознания человека, гармония которых всегда была высшим идеалом человека. Чувства – язык природы, шифром к которому отнюдь не являются слова. Но именно эмоциональная составляющая в слове ориентирует нас не на объяснение, а на понимание. Зачастую фонетическая сторона слов играет большую роль, чем их значение, ибо позволяет нам почувствовать смысл, который нам видится в отношениях, связях между событиями и их выражениями [9: 231-234], а потому способ выражения, задающий тип языка может быть любым. Поэтому к типам языка, с помощью которых романтики наиболее адекватно выражали идеи, определяющие универсальные принципы восприятия, первоначально обусловленные в различных мифах, можно отнести не только философию романтизма, пусть даже оформленную в поэзию, но и музыку. Одна эмоционально-окрашенная диалогическая речь не может адекватно представить целостность романтического чувства. Сущность идеи является через свой знак в мифе, музыке, но помимо воли и желания самого субъекта. Знаковый характер того, что можно считать в данной ситуации знаком (или языком), субъекту дан лишь вторично – благодаря тому, как он

понимается другими. Не случайно миф есть все же коллективная традиция. Как ни парадоксально, но исследования в области семантики (отношение знаков к реальности) и прагматики (отношения знаков к их пользователям) показывают, что знак является первоначально «знаком для других» и, лишь в силу этого, «для меня самого». По сути, центральной проблемой истолкования подобного чувственного самоопределения является вопрос перевода бессознательных содержаний на запредельный для них язык сознания посредством выражения скрытого знания, воплощенного в нас как способ видения. Таким образом, возможны различные типы семиозиса, в том числе и такие, в которых знак обладает как бы потенциальным значением. Иными словами, миф, музыка не может пониматься только как код, как система знаков. Мифологические образы представляют собой смыслообразующие феномены, ключом к которым являются собственная риторическая программа мифа, его стилистика, архетипика и символика. Мифологические образы не просто знаки мудрости и т.п., а сами по себе есть проявление мудрости, как живые, чувственно ощущаемые [5:42]. Иными словами, структура мифа может раскрываться средствами музыки [см. 10]; «слушая музыку и только в то время, когда мы ее слушаем, мы приближаемся к чему-то, похожему на бессмертие» [10:28]: музыка напоминает миф; подобно ему, она преодолевает антиномию исторического, истекшего времени и перманентной структуры. Среди всех языков только музыкальный язык объединяет противоречивые свойства быть одновременно умопостижимым и непереводаемым, что превращает музыку «в высшую тайну науки о человеке, сущность которой эта наука пытается раскрыть и которая является ключом к прогрессу этой науки» [10:31].

Философия взяла от мифа то, что поддается рационализации и, вместе с тем, лучшие умы Греции признавали, что подлинная мудрость человеку недоступна. Иными словами, философия понимается нами как открытое и свободное трансцендирование мысли. Немецкие романтики заключали ее смысл скорее не в том, чтобы обладать истиной, а в «бытии к истине» – перманентной рефлексивности, за пределами которой остается только область последней тайны бытия, постижимой уже не только с помощью автономного разума. Противоречивость романтического способа описания, обуславливающего опосредованное понимание, предполагает описание образов вещей, независимых друг от друга, однако парадоксально единых в своей противоположности. Опосредованное понимание – значит посредством чего-либо, в свете иного – просветленного сознания. Поэтому смысл образов в таком состоянии сознания всегда двойной, исключая возможность наличия только формального здравого смысла с его причинно-следственной логикой. Такая двусмысленность всегда обусловлена раздвоением цели. Также, события в мифе никогда не являются причинами друг друга; скорее они вступают в отношения квазипричинности, некоей нереальной призрачной каузальности, которая бесконечно вновь и вновь проявляется в этих двух смыслах. Данное обстоятельство указывает на то, что интенция романтика является первичной по отношению к языку, то есть сама философия немецкого романтизма выводится из интенциональности. Вместе с тем, собственно интенциональность не тождественна осознанности, ведь многие состояния не всегда осознаются.

Сущность идеи является через свой знак в мифе, музыке, но помимо воли и желания самого субъекта. Знаковый характер того, что можно считать в данной ситуации знаком (или языком), субъекту дан лишь вторично – благодаря тому, как он понимается другими. Не случайно миф есть все же коллективная традиция. Как ни парадоксально, но исследования в области семантики (отношение знаков к реальности) и прагматики (отношения знаков к их пользователям) показывают, что знак является первоначально «знаком для других» и, лишь в силу этого, «для меня самого». По сути, центральной проблемой истолкования подобного чувственного самоопределения является вопрос перевода бессознательных содержаний на запредельный для них язык сознания посредством выражения скрытого знания, воплощенного в нас как способ видения. Таким образом, возможны различные типы семиозиса, в том числе и такие, в которых знак обладает как бы потенциальным значением. Иными словами, миф, музыка не может пониматься только как код, как система знаков.

Наиболее адекватным, по нашему мнению, способом рациональной формы отражения целостности миропонимания посредством романтического мироощущения жизненного мира, является диалектика. Алгоритм диалектического истолкования усматривается нами во множестве способов передачи (указания) смысла (логоса), сплетенных из необозримого количества культурных кодов – символов, заимствований, реминисценций, ассоциаций, цитат, отсылающих к жизненному опыту. Однако глубокая противоречивость феномена



романтизма и в том, что специфика романтического восприятия не позволяет нам судить с достаточной достоверностью о том, что говорящий и слушающий полностью отдают себе отчет в том, какие именно оттенки смыслов могут вспыхивать на каждой отдельной грани раздробленного отчуждаемого опыта. Осознание этого и позволяет фиксировать уже такие особые состояния сознания, как дискурсы. А подобная речь нуждается в подробной расшифровке, ведь слово не умирает, а умирает лишь означаемое в слове. Признаваясь, например, в любви или ненависти, романтики влекутся к вдохновенному (логосу) и волей-неволей пытаются уловить то выраженное словом событие, в котором мелькнула искра вдохновенности.

Гносеологические корни диалектического мышления в мифе представлены в аксиологически модальном допущении многосущности предметов, возможности оборачивания любого принципа в его противоположность посредством объединяющей различные предметы скрытой силы. На уровне абстрактно-теоретической рационализации при анализе мифа во взаимосвязи с религией и наукой в отрыве от развития общей культурной ситуации мифомышление ограничивается оборотнической логикой: все во всем. Вместе с тем, нельзя не отметить такое свойство мифа, отмеченное Ф. Х. Кессиди, которое заключается в неразличении субъекта и объекта, их синкретичности, благодаря которой мифологизирующее сознание отождествляет образ и предмет [5:43]. Благодаря этому, в мифе желаемое отождествлялось с возможным, идеальное и реальное еще не противопоставлялись друг другу, существуя слитно и нераздельно. «Миф... объединяет человека с миром, утверждая его неотъемлемость и родство со всем миром» [4:16-17]. Таким образом, сконструированные мифологические образы представляют собой смыслообразующие феномены, ключом к которым являются собственная риторическая программа мифа, его стилистика, архетипика и символика. Мифологические образы не просто знаки мудрости и т.п., а сами по себе есть проявление мудрости, как живые, чувственно ощущаемые [5:42].

Положение же музыки между мифом и речью обусловлено тем, что она действует одновременно и на разум, и на чувства, апеллируя как к логическому, так и к эмоциональному восприятию: музыка становится не только объектом, но и способом анализа. По мнению Шопенгауэра, именно через музыку можно непосредственно соприкоснуться с мировой волей, без посредников – «идей». Для Ницше музыка придает жизни ощущение самодостаточности и одновременно углубляет понимание ее природы: «Всех богов оттолкнул он в своем одиночестве, лишь одного он не может лишиться: музыка для него нектар и амброзия, освобождающая душу и дарующая вечную юность» [11:722]. Таким образом, музыка дарует ощущение свободы. Философское понятие свободы едва ли не самое сложное, имеющее множество смыслов и значений. Развитый эстетический и художественный вкус – критерий свободы индивида и общества как субъекта эстетического сознания. В этом смысле, романтики «считали себя вправе всему существующему противопоставить свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, а о том, что возможно» [2:25]. В романтической мысли свобода становится абсолютной ценностью бытия: «Быть свободным – значит быть человеком» [13:235]. Была ли эта попытка утвердить нового Прометея в человеческой культуре? Но как видим, в конечном результате человечество получило неоромантического Сверхчеловека Ф. Ницше. Отмечая бессознательный и коллективный аспект мифомышления, Ф. Шеллинг [см. 12] определяет специфику мифопорождающей ситуации: миф – продукт «рода, который в то же время есть индивидуум, подобный одному человеку» [12:265]. Романтики сумели уловить самые глубинные, архетипные состояния человеческого духа: жизнь и смерть, вечность, ощущения времени, пространства, органических страданий мира, страдания, как общего для всего живого, чувства. Не «Я мыслю – следовательно, я существую» – утверждение интеллектуала, а «страдаю – следовательно, существую» – выражение глубокой (бессознательной, инстинктивной) уверенности всего живого.

Таким образом, более древним, архетипным основанием «я» является не разум, а чувство – страдание, как одно из самых элементарнейших и первичных чувств, близкое всему живому в природе. Подобно мифу, музыка преодолевает антиномию исторического, истекшего времени и перманентной структуры и актуализирует замысел через слушателя и слушателем, затрагивая общие для них ментальные структуры; воздействует одновременно на разум и чувства, синкретизируя идеи и эмоции. Таким образом, поставленные еще Платоном проблемы соотношения искусства и философии, искусства и науки, познавательных возможностей искусства и отношения его к истине в воззрениях романтиков все более склоняются в сторону приоритета искусства в сравнении с другими формами знания.

**Список литературы**  
**References**

1. Бенвенист Э. Заметки о роли языка в учении Фрейда// Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Наука, 1974. – С. 115-126.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л.: Художественная литература, 1973. – 567 с.
3. Гулыга А. Миф и современность (О некоторых аспектах литературного процесса) // Иностранная литература, 1984, №2. – С.167-174
4. Гурьев Д.В. Становление общественного производства. – М.: Политиздат, 1973. – 263с.
5. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. – М.: Мысль, 1972. – 312 с.
6. Кузнецова А.В. Миф и музыка в позднем немецком Романтизме (на примере тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга»). – Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРРА», 2013. – 171 с.
7. Лосев А.Ф. Форма-стиль-выражение /Сост. А.А.Тахо-Годи; Общ. ред А.А.Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
8. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 480 с.
9. Досократики. Доэлеатовский и элеатовский периоды. – Мн.: Харвест, 1999. – 348 с.
10. Леви-Строс К. Мифологии. В 4-х тт. – Т.1. Сырое и приготовленное. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 406 с.
11. Гарин И.И. Ницше. – М.: Терра, 2000. – 848 с.
12. Шеллинг Ф. Философия искусства. - М: Мысль, 1966. – 496 с.
13. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т.1. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.
14. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т.2. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.