

ВОЛКОВА Галина

доктор філософії з культурології,
викладач кафедри теоретичної
та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
ім. А.В.Нежданової

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5163-0120>
450000lena@gmail.com

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ МОДЕЛІ ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ ЯК РУХ ВІД БІНАРНОСТІ ДО ТРІАДНОСТІ

Актуальність дослідження зумовлена зміною методологічних орієнтирів сучасного наукового знання, пов'язаною з подоланням бінарних моделей мислення та посиленням міждисциплінарних підходів. У гуманітарних і природничих дисциплінах спостерігається зближення раціональних і позараціональних компонентів пізнання, що потребує звернення до складніших моделей смислоутворення. У цьому контексті особливої значущості набуває тріадна логіка, укорінена в богословській і культурній традиції та така, що дає змогу описувати процеси переходу, опосередкування й синтезу. Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує формування міждисциплінарного підходу до вивчення культури як знаково-символічної системи. Теоретичним підґрунтям дослідження є праці О. Маркової, присвячені культурологічній інтерпретації музичного мистецтва та структурним принципам організації художнього смислу; на її методологічні напрацювання спирається дана робота. Зазначені тенденції представлені у працях В. Вернадського, Р. Барта, Ю. Крістєвої, а також у гуманітарній традиції, що сягає В. Дільтея. Значний внесок в осмислення міждисциплінарності та символічної природи культури здійснили також М. Бахтін і Т. Кун,

що дає підстави розглядати сучасне гуманітарне знання як простір взаємодії різних типів раціональності.

Ключові слова: культурологія, семіотика, тріадна структура, бінарні опозиції, символ, традиція, смислоутворення.

1. Міждисциплінарний поворот філософії та культурологічна спрямованість гуманітарного знання

Поняття «інтердисциплінарності» у філософію вводить так звана романтична філософія Артура Шопенгауера, яка проголосила ідеальний світ музики осереддям філософської предметності [40; 41]. На відміну від традиційної філософії Нового часу, що спиралася переважно на логічне мислення та понятійний аналіз, Шопенгауер розглядав мистецтво – і передусім музику – як особливий шлях пізнання сутності світу. Він стверджував, що музика виражає не зовнішні явища, а глибинну основу буття – світову волю, яка перебуває поза межами раціонального пояснення.

Музика у Шопенгауера не обмежується роллю об'єкта естетичного розгляду, а виступає специфічною формою філософського пізнання реальності, що поєднує філософію та мистецтво. У цьому контексті ідеальний світ музики осмислюється як своєрідний центр філософської предметності, оскільки музичний образ забезпечує більш безпосередній доступ до сутнісних засад буття порівняно з абстрактно-понятійним способом мислення [12]. Показовою є відома теза А. Шопенгауера про те, що «музика є безпосереднім відображенням самої волі...» [41], яка фіксує принципову відмінність музичного пізнання від раціонально-понятійного.

Саме внаслідок такого переосмислення мистецтво, і передусім музика, починає трактуватися не як ілюстрація філософських ідей, а як самостійна форма пізнання, що, своєю чергою, сприяє формуванню міждисциплінарного підходу в гуманітарному знанні [29]. Розвиток цієї тенденції до зближення філософії та художнього мислення знаходить своє продовження у творчості Фрідріха Ніцше, який, увівши у свою «романтичну» філософію методи

художнього впливу, зокрема поетичну форму викладу, фактично відновив текстуальний підхід, характерний для східної та частково європейської середньовічно-ренесансної філософської традиції. Прикладом такого художньо-текстуального способу філософського викладу є твір «Так казав Заратустра», де філософська концепція подана не у формі логічно вибудованого трактату, а як серія символічних промов, притчевих фрагментів і поетично організованих висловлювань [20]. Зокрема, відома формула «людина є канат, натягнутий між твариною і надлюдиною» виражає ідею перехідності людського стану через метафоричний образ, а не через систему раціональних доказів. Такий спосіб викладу засвідчує свідоме включення Ніцше художніх засобів – метафори, ритмізованої мови, символічного образу – до філософського дискурсу. Унаслідок цього філософія набуває форми своєрідного текстуального висловлювання, що зближується з поетичною традицією, виявляючи тенденцію до синтезу раціонального і художнього способів осмислення реальності. У цьому сенсі ніцшеанський стиль письма можна розглядати як відновлення більш давнього типу філософського мислення, характерного для низки східних учень, а також для європейської середньовічно-ренесансної інтелектуальної традиції, де філософська думка нерідко виражалася через символічні та притчеві форми тексту. Це є закономірним, оскільки ХХ століття від початку осмислювалося як таке, що має «неоренесансну» сутність («система Леонардо да Вінчі», див. працю В. Батанова [5]).

Культурологічна спрямованість сучасної філософії та мистецтвознавства становить одну з аксіоматичних установок сучасного наукового знання. Під культурологічною спрямованістю розуміється зміщення дослідницького фокусу до аналізу культури як простору смислоутворення, у якому формуються та транслуються значення [1; 2]. Це передбачає розгляд філософії та мистецтва як включених у систему культурних текстів, структурованих символічними та знаковими механізмами [4]. З огляду на свою міждисциплінарну природу культурологія набуває статусу методологічного орієнтира сучасної гуманітарної думки. Її інтегративний характер,

спрямованість на інтерпретацію смислів і увага до знакових форм культури забезпечують виконання тієї функції, яка в класичну епоху належала філософії як «науці наук» [5].

Трансформація цього орієнтира зумовлена змінами наукового мислення ХХ століття, пов'язаними з кризою універсалістських систем, посиленням ролі гуманітарної сфери та усвідомленням залежності пізнання від мовних і культурних структур [6]. У цьому контексті культурологізація філософії невіддільна від її лінгвізованості та семіотичної зумовленості: мова й знакові системи постають основним медіумом мислення й аналізу культури [15; 17]. Понятійний апарат гуманітарних дисциплін набуває міждисциплінарного й динамічного характеру, формуючись на перетині філософії, семіотики та мистецтвознавства [4].

У зв'язку з цим виникає проблема співвіднесення філософії та культурології як наукових дисциплін, а також перетинів їхнього категоріального наповнення, під яким розуміється сукупність базових понять, що структурують предметне поле кожної з дисциплін і визначають способи інтерпретації реальності. Таке зіставлення є показовим, оскільки філософія традиційно розглядається як стрижневий, системоутворювальний чинник у сукупності галузей знання, що формують культурологію, ієрархія яких визначається історично сформованими науковими школами та типами раціональності. У цьому контексті очевидно є культурологічна спрямованість релігійної філософії, так само як і корекція філософської проблематики з боку релігієзнавства, соціальної психології, теорії історії, етнології та мистецтвознавства, що функціонують як структурні компоненти культурологічного знання.

Усвідомлення специфіки зазначених сфер і розмежування дослідницького апарату філософії та культурології, яка органічно включає філософію до власної системи, передбачає звернення до більш раннього рівня абстракції знання – до тих універсальних когнітивних структур, що логічно й історично передували диференціації наукових дисциплін і становили їхню вихідну якість. На цьому рівні актуалізується необхідність переходу до аналізу фундаментальних форм мисленнєвої організації, серед яких чис-

лова символіка посідає особливе місце як продукт міфотворчих операцій розуму. У меж цієї символіки виокремлюються базові нумерологічні установки, що визначають уявлення про число не лише як кількісну, а й як онтологічно значущу категорію, яка сходить до апріорних засад мислення і передбачає первинну єдність Розуму та Віри. На відміну від класичної філософії, де, за І. Кантом, між ними пролягає «прірва», міфологічна свідомість мислить їх як нерозривну цілісність [14].

Міждисциплінарний поворот у філософії та утвердження культурологічної спрямованості гуманітарного знання свідчать про зміну самого способу осмислення реальності. Відмова від жорстко ієрархізованої моделі наук на користь інтегративного підходу зумовлює переорієнтацію дослідницької уваги з ізольованих об'єктів на процеси смислотворення, що розгортаються в межах культури як цілісного простору. У цьому контексті філософія, втрачаючи статус єдиного центру теоретичного узагальнення, водночас зберігає свою методологічну функцію, інтегруючись у систему культурологічного знання як її концептуальне ядро. Саме культурологія, завдяки своїй здатності поєднувати різні типи знання та інтерпретувати їх у межах єдиної символічної системи, постає як адекватна форма опису сучасної гуманітарної реальності.

Таким чином, звернення до більш глибоких когнітивних структур мислення, що передують дисциплінарному розмежуванню знання, є закономірним етапом дослідження. Воно відкриває можливість аналізу тих універсальних принципів організації мислення, які лежать в основі як філософських, так і культурологічних моделей інтерпретації світу, і тим самим підводить до розгляду числової символіки як одного з базових механізмів смислотворення.

2. Числова символіка як підґрунтя когнітивних моделей культури

У нумерологічному плані насамперед виокремлюються три базові структури: одиничність, двоїчність і тріадність. Одиничність

символізує принцип цілісності та неподільного начала; двоїчність відображає антитетичну організацію світу, доступну раціональному осягненню; тріадність актуалізується як форма подолання протилежностей у вищому синтезі. Палеопсихологія та міфологіка вказують на базову роль цих структур у культурному самовираженні.

Так, одиничність проявляється в концепції первинного монотеїзму як вираження «стихії числа» в ранніх мисленневих операціях. Двоїчність знаходить оформлення в архаїчному принципі дипластії – подвоєння та протиставлення, що відбивається, зокрема, у зодіакальних опозиціях і концепції чотирьох Євангелій, а також у ширших дуальних структурах релігійних текстів. Тріадність, своєю чергою, пронизує релігійно-міфологічне мислення, проявляючись у концепції тримурті в індуїзмі, у триадичних моделях світобудови та в християнській символіці Трійці [23].

Ці нумерологічні принципи відображаються і в архетипічних структурах, описаних Карлом Густавом Юнгом [24]. Одиничність співвідноситься з образом культурного героя-деміурга, а також із архетипами світового дерева або світової ріки як символами цілісності світу; двоїчність – із близнюковими міфами та архетипічною парою аніма–аніmus; тріадність – зі стійкими триадичними моделями (триликуватості, триголовості, триактності в міфах), архетипами батька – матері – дитини у Юнга, а також із символікою Трійці в християнстві, що виражає ідею синтетичної єдності [23, с. 656–730]. Звернення до числової символіки дає змогу виявити глибинні підстави категоріального апарату гуманітарних дисциплін і розглядати філософію та культурологію не як ізольовані сфери знання, а як взаємопов'язані форми інтерпретації світу, що сходять до спільних міфологічних і когнітивних структур мислення [12].

Раціональний принцип двоїчності становить один із фундаментальних способів організації мислення, за якого реальність осмислюється через систему бінарних опозицій. Його сутність полягає в раціональному впорядкуванні досвіду, в межах якого явища культури й природи структуруються через протиставлення взаємопов'язаних полюсів. Такий спосіб мислення дає змогу окреслювати смислові межі явищ і визначати їхнє місце в ціліс-

ній системі культурних уявлень. Бінарні структури виявляються як у філософських концепціях, так і в міфологічних моделях світу, мовних системах і художніх образах.

У культурологічному та антропологічному дискурсі цей принцип виявляється у вигляді стійких бінарних опозицій: життя – смерть, світло – темрява, добро – зло, чоловіче – жіноче, культура – природа, порядок – хаос. Подібні протиставлення виконують описову й пояснювальну функції, даючи змогу осмислити складність світу через систему взаємопов'язаних контрастів. Так, у міфологічних уявленнях багатьох народів космогонічний порядок трактується як результат подолання хаосу; у релігійній символіці світло виступає метафорою божественного начала, тоді як темрява асоціюється зі сферою невідомого й руйнівного [12].

Аналогічна логіка лежить в основі художнього мислення. У літературі та драматургії конфлікт часто вибудовується на протиставленні світоглядних позицій або ціннісних систем, як, наприклад, у трагедії «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, де протистояння родів Монтеккі та Капулетті символізує зіткнення старого соціального порядку й нового почуття. У філософії подібний механізм проявляється в діалектичному протиставленні буття і небуття, а в естетиці – у співвідношенні гармонії та дисгармонії. Найбільш послідовно ця логіка художньо реалізується в естетиці бароко, для якої характерне напружене співіснування та загострення протилежностей. Барокова художня система вибудовується на контрастах і драматичному зіткненні полюсів: земного й небесного, життя і смерті, світла і темряви, духовного і тілесного. Через ці протиставлення виражається складність і суперечливість людського існування.

У художній практиці бароко це знаходить вияв передусім у контрастній композиції та символічній мові мистецтва. У живописі широко використовується різке протиставлення світла і тіні – ефект к'яроскуро, який виконує подвійну функцію: зображальну і символічно-філософську, репрезентуючи боротьбу світла й темряви. Особливо наочно це виявляється у творчості Караваджо, де драматичне освітлення підсилює емоційну напруже-

ність сцени. У скульптурі та архітектурі подібний контраст виникає між рухом і статикою, матеріальністю форми та її прагненням до духовної експресії, що яскраво втілено у творах Л. Берніні. Тріадна модель барокового світосприйняття (Трійця) задає онтологічну вертикаль культури, тоді як бінарні опозиції формують її феноменологічний і художньо-виражальний рівень [23]. У цьому контексті двоїчна логіка актуалізується як спосіб розгортання смислу в часі – процесуальна форма, що веде до триадичного синтезу. Таким чином, бароко можна інтерпретувати як культуру триадичної мети і двоїчного способу її художнього здійснення. Елементи опозиційного мислення наявні й в інших художніх стилях. Так, романтизм вибудовується на протиставленні ідеалу й реальності, особистості й суспільства, свободи й необхідності. Однак саме бароко найбільш послідовно перетворює контраст на основний художній принцип, роблячи опозиційність фундаментом своєї естетичної системи.

Двоїчість може розглядатися як універсальний механізм культурного й інтелектуального освоєння реальності: через взаємодію бінарних і триадичних структур формується цілісна картина світу, у якій протилежності перебувають одночасно в стані конфлікту й взаємодоповнення, утворюючи динамічну рівновагу смислів. У традиції китайського даосизму цей принцип отримав глибоке філософське осмислення як загальний закон космічного устрою та символічне вираження операцій розуму. У музичній теорії аналогічна логіка виявляється, зокрема, в універсальному октавному унісоні, що ґрунтується на співвідношенні коливань 1:2 і розглядається як фундаментальний показник інтервальної організації звукового простору. Водночас у музичних культурах різних регіонів спостерігаються переваги інших структурних моделей, насамперед триадичних. Двоїчна організація частіше пов'язується з певними когнітивними установками, тоді як тріадність формує особливі символічні системи релігійних і філософських уявлень.

Тріадність займає центральне місце в індуїстській концепції тримурті – тріади Брахми, Вішну та Шиви, що символізує процеси творення, збереження й руйнування. Ця модель вплинула

на буддійську традицію Китаю і Тибету. У європейській культурі особливе значення тріадності закріпилося завдяки догматиці Святої Трійці, що значною мірою визначило духовну атмосферу європейської цивілізації. Як зазначає Алан Уотс, символіка тріадності сприяла формуванню типу мислення, для якого характерні абстрактність, розвинена символізація та схильність до філософської інтерпретації реальності [23].

У цілому двоїчність можна розглядати як універсальний механізм освоєння світу, однак у різних культурних традиціях вона функціонує у взаємодії з іншими символічними моделями, передусім із тріадністю. Саме поєднання бінарних і триадичних структур забезпечує класифікацію явищ і формування цілісної картини світу, в якій протилежності та їхні синтетичні форми утворюють динамічну рівновагу культурних смислів. У художній культурі ці принципи знаходять вияв у системі контрастів і символічних опозицій, найбільш послідовно реалізованих в естетиці бароко. Музичні та мовні конструкції дивовижним чином зберігають це мисленнєве розмежування Сходу і Заходу, попри наявність первинно об'єднувальних чинників (які, своєю чергою, стали предметом осмислення в докторських дисертаціях в'єтнамського дослідника Фан Дінь Тана у 1990-х і китайського вченого Лю Бінцяна у 2010-х роках [17]).

«Фантазійність» європейців, які, за спостереженням Алана Уотса, вирізняються «особливою довірою до абстракції» [23, с. 29–30], наочно проявляється у специфіці європейських мов, що передбачає граматичну категоризацію роду щодо неживих предметів – явище, значною мірою відсутнє в мовах Сходу. Так, у німецькій мові слово *Sonne* (сонце) має жіночий рід (*die Sonne*), тоді як *Mond* (місяць) – чоловічий (*der Mond*); у французькій мові спостерігається протилежна кореляція: *le soleil* (сонце) – чоловічого роду, а *la lune* (місяць) – жіночого. Такі розбіжності свідчать, що родова характеристика в цих випадках не зумовлена природою об'єкта, а є результатом абстрактної символічної класифікації, закріпленої мовною системою. Показово, що в межах самої європейської мовної традиції виявляється додаткова диференціація: у слов'янських

і германських мовах, окрім чоловічого та жіночого, наявний також середній рід, тоді як у романських мовах система зводиться до бінарної опозиції «чоловіче – жіноче». Це дозволяє говорити про співіснування в європейському мовному просторі як двоїчних, так і тріадних моделей категоризації, що корелює з ширшими когнітивними установками – від аналітичного протиставлення до потенційної медіативної, «серединної» позиції.

На противагу цьому, у китайській мові іменники, що позначають як одушевлені, так і неживі предмети, позбавлені граматичної категорії роду: 太阳 (*tàiyáng*, «сонце») і 月亮 (*yuèliang*, «місяць»), так само як і в японській (太陽 – *taiyō*; 月 – *tsuki*), не мають родової маркованості. Отже, мовна структура не нав'язує об'єктам додаткових символічних характеристик, фіксуючи їх у більш безпосередньому, феноменологічно заданому статусі.

Ці відмінності можуть бути інтерпретовані в контексті ширших відмінностей мисленневих установок. Європейська мовна традиція, вводячи бінарні (а подекуди й тріадні) опозиції на рівні граматичної категоризації, демонструє схильність до аналітичного, диференціувального способу мислення, заснованого на протиставленні та структуризації. Натомість відсутність подібних категоріальних поділів у східних мовах вказує на тенденцію до менш диференційованого, процесуально орієнтованого сприйняття реальності. У цьому сенсі мовна система є засобом комунікації та індикатором глибинних когнітивних моделей: бінарні структури співвідносяться з аналітикою протиставлення, тоді як тріадні – з можливістю синтезу та медіативного поєднання протилежностей. Музичне мислення ще більш виразно фіксує відсутність у традиційній музиці неєвропейських народів тридольної метричності як домінантного принципу.

В етномузикологічних дослідженнях неодноразово зазначалося, що для багатьох традиційних музичних культур неєвропейських народів тридольна метрична організація не відіграє тієї системоутворювальної ролі, яку вона набула в європейській музичній традиції. У низці культур більш стійкими виявляються бінарні метроритмічні структури, засновані на двудольній пульсації, а також

різноманітні форми циклічної ритмічної організації й асиметричних метричних формул. Така організація музичного часу пов'язана з особливостями ритуальної, танцювальної та інструментальної практики, де музичний процес структурується не стільки регулярним метром, скільки повторюваними ритмічними циклами та поліритмічними структурами. На це неодноразово звертали увагу дослідники порівняльної музикології, зокрема Курт Закс, який розглядав ритмічну організацію як один із фундаментальних показників культурного типу музичного мислення [39].

Так, у традиційній китайській музиці, включаючи інструментальні жанри й театральну музику, переважають двудольні метричні моделі. Ритмічна організація ґрунтується на стійкій бінарній акцентній пульсації, пов'язаній із пластикою танцювального руху та ритуального кроку. Тридольна метрична структура тут трапляється значно рідше і не формує базової моделі метричного мислення. Подібна тенденція спостерігається і в японській традиційній музиці – як у придворній музиці гаґаку, так і в народних жанрах мін'йо, де домінують двудольні структури або вільні метричні формули. Метроритмічна організація підпорядковується дихальній фразувальності мелодії та просодії поетичного тексту, що зменшує значення строгої тридольної метричної періодики.

У музичних культурах Близького Сходу важливу роль відіграють ритмічні цикли (*ікба*), що являють собою стійкі моделі ударних формул. Серед них найпоширенішими є двудольні та чотиридольні структури, а також складні адитивні розміри (наприклад, 10/8), тоді як тридольна метрична організація трапляється значно рідше і не займає домінантного положення. У музичних культурах Африки ритмічна організація ґрунтується переважно на принципі поліритмії, що передбачає накладання кількох ритмічних шарів із різною акцентною пульсацією. У такій системі музичного часу основою виступають бінарні метричні моделі та перехресні ритмічні структури, тоді як стійкий тридольний метр не відіграє структуроутворювальної ролі. Ці особливості детально розглядав Алан Ломакс, пов'язуючи ритмічні моделі із соціокультурними типами музичної поведінки.

Подібна метроритмічна організація характерна й для індонезійської традиції гамелану, де музична форма визначається не тридольною періодикою, а циклічною часовою структурою, що формується системою ударних інструментів. Музичний час тут організується через повторювані ритмічні цикли різної тривалості, засновані переважно на бінарних і чотиридольних принципах. Такі циклічні моделі детально проаналізовані у працях Коліна Макфі, присвячених балійській музичній культурі [37].

У ширшому культурологічному контексті подібні метроритмічні особливості можуть розглядатися як відображення різних моделей культурного мислення. Бінарна ритмічна пульсація, що домінує в низці східних музичних традицій, співвідноситься з більш загальним принципом двоїчності, характерним для філософських систем Сходу (зокрема, для даоської концепції взаємодоповнюваних начал інь і ян). У європейській культурній традиції особливого значення набуває потрійна символіка, пов'язана як з античною філософською тріадністю, так і з християнською ідеєю Святої Трійці. У цьому контексті поширення тридольних метричних структур у європейській музичній культурі – зокрема в жанрах менуету, вальсу та мазурки – може розглядатися як один із художніх способів вираження триадичної моделі культурного мислення. Відмінності в метричній організації музичного часу відображають музичні, світоглядні та культурно-символічні установки різних цивілізацій.

Універсальність двудольних ритмічних утворень різні дослідники пов'язують із моторикою кроку. Натомість тридольність пов'язана з іншими ритмо-моторними структурами поетико-силабічного походження, що присутні в поезії різних народів, але лише в Європі набули автономного статусу метаритмічної якості. У європейській музичній риторичі постренесансного етапу дво- та чотиридольність усвідомлювалися як вищий стильовий показник порівняно з тридольністю: протестантські гімни первісно витримувалися в тридольному русі. Саме тридольний рух у багатьох випадках становив прерогативу національно виражених музичних емблем – таких як менует, вальс, мазурка, а також

у складнішій метричній формі – так званий російсько-шотландський п'ятидольник.

На противагу цьому, твори, що претендують на інтернаціональний характер (наприклад, «Інтернаціонал»), як правило, спираються на розмір 4/4, тобто на двудольну метричну основу, яка вирізняється більшою універсальністю та ритмічною нейтральністю. Шотландський п'ятидольник є особливим випадком метроритмічної організації, що поєднує елементи двоїчної та тріадної пульсації. З погляду музичної теорії такі ритми належать до адитивних метричних структур, у яких метр формується з нерівних долевих груп (наприклад, 2+3 або 3+2). Подібні структури займають проміжне положення між бінарною і тернарною метричною організацією та часто виникають у народній музиці як результат поєднання різних танцювальних або мовних ритмічних моделей, що надає їм особливої виразності та національно-стильового забарвлення.

Аргументом на користь європейської інтелектуальної «фантазійності», на яку вказував Алан Уотс, може слугувати загальновідомий музично-історичний факт: саме в європейській традиції сформувалася система художньо самодостатньої музики, заснованої на принципах функціональної гармонії та розвиненої поліфонічної організації [23]. Гармонічне багатоголосся, що структурує звукову тканину, створює ефект квазіпросторовості в межах часово організованого мистецтва, що дозволяє говорити про специфічну здатність європейського музичного мислення до абстрактно-просторового моделювання звукового процесу.

Ця особливість, імовірно, зумовила і сучасну культурну динаміку, у межах якої спостерігається активне освоєння європейської академічної музичної традиції країнами Далекого Сходу. Показовим є інституційне запозичення музично-освітніх моделей та поява композиторів світового рівня, які інтегрують європейську композиційну техніку у власні культурні контексти, – таких як Ісан Юн і Тан Дун. Їхня творчість засвідчує трансформацію європейської музичної парадигми в умовах міжкультурної взаємодії, де вона набуває рис універсальної мови художнього мислення.

Усі наведені спостереження, пов'язані з історично та культурно апробованим розрізненням числових стереотипів двоїчності й тріадності, дають підстави розглядати ці моделі у ширшому контексті універсальних форм людського мислення. У цьому ракурсі бінарні й тріадні структури постають не лише як елементи ритмічної організації або символічних систем, а й як фундаментальні когнітивні схеми, за допомогою яких здійснюється впорядкування та інтерпретація реальності. Раціонально-двоїчні поєднання смислів і понять проявляються передусім у формі бінарних опозицій, що лежать в основі логічних класифікацій і культурних кодів. Водночас тріадні структури формують складніші понятійні моделі, що передбачають медіативність, синтез і подолання протилежностей у єдності вищого порядку. Саме такі триадичні конструкції особливо виразно проявляються у науковій сфері – насамперед у дисциплінах методологічного рівня, таких як філософія, культурологія та мистецтвознавство, де вони використовуються для опису процесів становлення, взаємодії та смислоутворення. У цьому сенсі можна стверджувати, що тріадність становить органіку гуманітарного мислення, тоді як двоїчність фіксує його аналітичну, диференціувальну функцію [29]. У сукупності ці підходи демонструють, що числові моделі двоїчності й тріадності виступають універсальними принципами організації як мислення, так і культури загалом.

Світова й європейська система знань ґрунтується на філософському базисі, що охоплює раціонально систематизоване знання про сутнісне. Від давнини ця сфера наукового знання, яка – від Піфагора до Конфуція – посідала становище «науки наук», виявляє у своїх категоріальних підвалинах понятійну двоїчність поєднань: дух – матерія, буття – свідомість, рух – спокій тощо, в яких концептуально осмислюється як рівнозначність, так і можливе порушення смислової рівноваги між компонентами пари. Звертає на себе увагу термінологічна близькість деяких із цих пар до богословських універсалій – таких як Дух, Буття, Спокійність, що пов'язано з міфологічно-релігійним генезисом філософського мислення. Історично філософія виникає не як повністю автономна

форма знання, а як результат поступової раціоналізації міфологічного та релігійного світосприйняття. Уже в ранніх культурах міф виступав способом пояснення устрою світу через систему символів і сакральних образів: космогонічні міфи описували походження космосу, богів і людини, формуючи первинні уявлення про буття, порядок і гармонію. Релігійна думка розвивала ці уявлення, перетворюючи їх у більш узагальнені категорії, пов'язані з ідеями духу, космічного порядку та внутрішньої рівноваги.

В античній філософії відбувається подальша раціоналізація цих понять: міфологічні образи поступово трансформуються у філософські категорії – буття, логос, гармонія, спокій. Філософія успадковує й переосмислює релігійно-міфологічні універсалиї, перетворюючи їх на абстрактні поняття, що використовуються для раціонального аналізу світу й людського існування. Водночас богословський контекст такого слововживання, що нівелює жорстке протиставлення ідеального й матеріального, суб'єкта й об'єкта тощо, тяжіє до триадичних членувань: Дух – душа – тіло; буття – психея – духовна краса; рух – колообіг – спокій. Гносеологія як органічна частина філософії, орієнтована на індивідуальність пізнання, виразно структурується через понятійну триаду: відчуття – уявлення – поняття, з рухом від суб'єктивності чуттєвого досвіду до рівня об'єктивованої абстракції.

Аналіз числової символіки дозволяє розглядати двоїчність і триадність не тільки як формальні принципи організації знання, а як фундаментальні когнітивні моделі культури. Двоїчність забезпечує аналітичне розчленування і структурування реальності через систему протиставлень, тоді як триадність відкриває можливість їх синтезу і смислового опосередкування. У своїй взаємодії ці моделі формують цілісну картину культурного мислення, де числові структури постають абстрактними категоріями та універсальними принципами організації культурного досвіду.

3. Тріадні моделі в естетиці та художньому мисленні

Естетика традиційно розглядається як філософська дисципліна, що досліджує природу мистецтва, прекрасного та художнього образу, тому її нерідко визначають як філософію мистецтва. Через систему бінарних і тріадних структур здійснюється класифікація явищ і формується цілісна картина світу, в якій протилежності та їхні синтетичні форми утворюють динамічну рівновагу культурних смислів. Сам термін «естетика» було введено у XVIII столітті німецьким філософом А. Баумгартеном, який визначав її як науку про чуттєве пізнання. Проте в подальшій філософській традиції зміст цього поняття значно розширився: естетика почала розглядатися як сфера філософського знання, що досліджує сутність художньої творчості, закономірності художнього образу та місце мистецтва в системі духовної культури [27].

Філософський характер естетики виявляється в тому, що вона звертається до фундаментальних питань, які виходять за межі опису окремих творів мистецтва. Естетика прагне визначити, що таке мистецтво як особливий вид духовної діяльності, яким чином виникає художній образ, як співвідносяться форма і зміст у творі, а також як художня творчість відображає й трансформує культурний досвід епохи. У цьому сенсі естетика посідає проміжне положення між філософією та мистецтвознавством: спираючись на аналіз конкретних художніх явищ, вона спрямована на виявлення універсальних принципів художнього мислення. Таке розуміння естетики особливо чітко сформульоване у філософії Г. Ф. Гегеля, який безпосередньо визначав її як філософію мистецтва [33]. У його концепції мистецтво розглядається як одна з форм прояву абсолютного духу поряд із релігією та філософією, а естетика досліджує способи втілення ідеї у чуттєво сприйнятій художній формі. Вона аналізує художні твори як культурні факти, зосереджуючись передусім на їхній смисловій та духовній природі, що дає підстави розглядати її як філософське вчення про мистецтво.

Естетика як філософія мистецтва, зорієнтована на літературу й образотворчу сферу, виявляє чітку орієнтацію на парність категоріальних поєднань: прекрасне – потворне, піднесене – низьке, трагічне – комічне. Цю раціональну двоїчність не повною мірою сприймає музична естетика, визначення якої як «спекулятивної теорії музики» зумовлене наявністю специфічної для неї сфери теорії афектів, що виростає з риторичної традиції й не розглядається ані в музикознавстві, ані в загальній чи спеціальній естетиці, хоча її висновки є суттєвими для стилево-жанрової типологізації музики. Раціональний принцип двоїчності, характерний для логічних і філософських моделей мислення, не повністю застосовний до сфери музичної естетики. Це пов'язано з тим, що вона історично сформувалася як особлива галузь знання, яку часто окреслюють як спекулятивну теорію музики. Таке визначення вказує на прагнення розглядати музику не лише як систему звукових структур і формальних закономірностей, а й як особливий семантичний простір виразних смислів та афективних станів.

Специфіка музичної естетики полягає в тому, що вона включає сферу, яка сходить до риторичної традиції й пов'язана з уявленням про музику як мову емоційного впливу. У цьому контексті музичні інтонації, ритмічні формули та гармонічні звороти можуть розглядатися як своєрідні музично-риторичні фігури, що формують інтонаційно-семантичні комплекси, здатні передавати певні емоційні стани й смислові відтінки. Музика постає звуковою структурою та системою афективної семантики, у якій виражальні засоби організують особливу сферу художнього значення. Такий підхід посідає специфічне місце в системі гуманітарного знання [29]. Він не є безпосереднім предметом ані традиційного музикознавства, зорієнтованого переважно на аналіз форми й композиційної техніки, ані загальної естетики, що досліджує універсальні закономірності художнього сприйняття, ані спеціальної естетики окремих видів мистецтва. Водночас результати такого аналізу мають важливе значення для розуміння семантичної організації музичної форми та виявлення стійких інтонаційних і виражальних моделей, що лежать в основі стилево-жанрової типологізації музичного

мистецтва. У цьому сенсі музична естетика виходить за межі жорстких бінарних класифікацій раціонального мислення й дозволяє аналізувати музику як складну систему взаємодії структурних, інтонаційних і смислових компонентів.

Раціоналістична двоїчість естетичних категорій насправді містить складнішу структуру, оскільки всередині протиставлень нерідко виявляється прихована тріадність. Так, у системі естетичних категорій прекрасне і трагічне утворюють не просто бінарну опозицію, а два різні способи прояву ідеального начала у світі. Прекрасне концентрує і посилює присутність ідеального, виявляючи гармонійну відповідність духовного змісту та чуттєвої форми. Натомість трагічне фіксує ситуацію, в якій ідеальне стикається з обмеженнями буття й виявляється приреченим у межах реальності, що й породжує трагедійне переживання. У цьому контексті естетика як наука про чуттєво явлену красу сходиться до уявлення про глибше джерело – красу духовну. Уже у візантійській філософській традиції, зокрема у М. Пселла (XI століття), стверджувалася думка про те, що чуттєво сприймана краса є лише відображенням або проявом духовного ідеалу. Ідеальний абсолют духовної краси, взаємодіючи з матеріальністю світу, породжує втілені форми, у яких духовний зміст набуває чуттєвого вираження.

Так формується своєрідна тріадична модель: Дух – душа – тіло. У цій системі душа виступає серединною ланкою, що поєднує духовне й матеріальне начала. Така посередницька роль душі символічно співвідноситься з образом Психеї, яка в античній традиції уособлює душу як живе й чуттєве начало. Через неї духовний зміст отримує можливість виявлятися в чуттєвій формі. Саме тому в художній культурі, особливо в музиці та поезії, особливого значення набуває ліричне начало – сфера душевності й внутрішнього переживання. Ліризм можна розглядати як форму прояву цієї посередницької функції душі, що поєднує духовне й матеріальне виміри художнього досвіду. У такому розумінні ліричне начало постає як вираження руху, породженого Духом як нематеріальним джерелом смислу, який через душу втілюється у чуттєво сприйманих художніх формах. Поширення культуро-

логії в країнах колишнього СРСР, на відміну від Заходу, де ця наукова сфера не виокремлюється настільки самостійно, має, ймовірно, ментальне пояснення. Концепція музичної культурології, представлена на форумі IMS у Левені (17th International Congress of the International Musicological Society. 2002, Бельгія), отримала підтримку і нині, як різновид «прикладної» культурології, викликає відкритий інтерес. Культурологія, представлена як система «культурних текстів» – філософії, релігії, мистецтва й права – формує цілісний міждисциплінарний простір, у якому різні форми духовної діяльності людини об'єднуються в ієрархічну єдність. До цієї системи входять філософія як сфера гранично загальних смислів, міфологія та релігієзнавство як область сакральних уявлень, психологія й етнологія як дослідження індивідуального й колективного досвіду, мистецтвознавство як аналіз образних форм вираження, а також юриспруденція, що фіксує нормативні структури культури. Таке поєднання дозволяє розглядати культуру як складну багаторівневу систему смислів, що проявляються в різних знакових формах.

У межах цього підходу виокремлюються три базові категорії – звичай, традиція і символ, – які виступають фундаментальними способами закріплення й передання культурного досвіду. Звичай є усталеною формою повсякденної поведінки, закріпленою в колективній практиці; традиція – як ширша система спадкоємності, що забезпечує передання цінностей, норм і смислів від покоління до покоління; символ – як універсальний носій значення, здатний поєднувати чуттєво сприйману форму з глибинним ідеальним змістом [30]. Особливість цих категорій полягає в їх поза- та надраціональному характері. Вони не зводяться до суто логічних конструкцій, а функціонують як форми єдності, що одночасно раціонально осмислюються й інтуїтивно переживаються. У цьому сенсі звичай, традиція і символ постають як індикатори цілісності культурного досвіду, в якому нерозривно поєднані ідеальне й матеріальне, духовне й предметне.

На відміну від класичної філософської антитези «Дух – матерія», що передбачає їх протиставлення, ці категорії демонструють

їх органічну єдність: ідеальне не існує поза своєю втіленою формою, а матеріальне завжди вже містить закріпленій у ньому смисл. Саме тому вони вирізняються особливою стійкістю й постають підґрунтям культурної безперервності, забезпечуючи збереження та відтворення смислів в історичному часі. В аналізі культурологічної тріади «звичай – традиція – символ» виявляється специфічний розподіл смислових акцентів, пов'язаний із співвідношенням абстрактного та речового начал. Найвища інтенсивність абстракції зосереджена в символі, який концентрує ідеальний зміст і актуалізується як носій узагальненого значення, тоді як звичай, навпаки, максимально закріпленій у сфері предметного, проявляючись у конкретних формах поведінки, дії та соціальної практики.

Водночас це протиставлення не є абсолютним. Умовність речової фіксації символу не усуває питання його матеріального вираження, оскільки будь-який символ потребує чуттєво сприйманої форми – знака, образу чи ритуальної дії. Зі свого боку, матеріальна визначеність звичаю не заперечує його ідеального виміру, адже в кожному звичаї закріплені певні цінності, смисли й уявлення, що передаються у культурній пам'яті. Таким чином, і символ, і звичай виявляють нерозривну єдність ідеального та матеріального, але з різним ступенем акцентуації. У цьому контексті традиція посідає проміжне місце, виступаючи механізмом передавання й утримання смислів, що забезпечує зв'язок між абстрактним і конкретним, між ідеєю та її втіленням [30].

Таким чином, співвіднесення культурологічних, семіотичних і мистецтвознавчих тріад дозволяє виявити єдину логіку смислотворення, в основі якої лежить перехід від безпосередніх форм культурної практики до абстрактних структур значення. Тріадність у цьому контексті виступає як універсальний механізм організації культурного досвіду, що поєднує процеси репрезентації, інтерпретації та трансляції смислів. Вона забезпечує можливість розглядати культуру як динамічну систему, у якій ідеальне і матеріальне, внутрішнє і зовнішнє, індивідуальне і колективне перебувають у стані взаємопереходу і смислової взаємозалежності.

4. Культурологічна та семіотична тріадність як модель смислотворення

Культурологічна понятійна тріада «звичай – традиція – символ» може бути інтерпретована як своєрідна інверсія релігійної тріадної моделі «Дух – душа – тіло». Якщо в релігійній системі Дух виступає як вищий абстрактний початок, душа – як посередник, а тіло – як матеріальне втілення, то в культурологічній тріаді спостерігається зворотний рух: від символу як концентрату ідеального смислу через традицію як медіативну ланку до звичаю як форми його уречевленого існування. Тим самим дана тріада відображає процес втілення ідеального в культурній практиці, демонструючи, що культура функціонує як простір безперервного переходу між абстракцією і матеріальністю, між смислом і дією.

Культурологічна тріада «звичай – традиція – символ» отримує додаткове теоретичне обґрунтування в контексті лінгвістично орієнтованої філософії ХХ століття, в межах якої семіотика була виокремлена як самостійна наукова сфера. У межах семіотики формується знакова тріада – ікон, індекс, символ, – яка, з одного боку, співвідноситься з матеріальною уречевленістю смислів, а з іншого – виявляє різні рівні їх абстракції та репрезентації [30]. Вихідною ланкою цієї тріади є ікон, заснований на принципі уподібнення, тобто подібності між знаком і позначуваним об'єктом. Ця двоїчність уподібнення може розглядатися як базова когнітивна операція, що лежить в основі формування смислів. За спостереженнями А. Валлона і Б. Поршнева, саме наслідування і уподібнення становлять початковий етап становлення мовного мислення.

У культурологічному вимірі ця операція проявляється як множинність повторюваних форм поведінки і дій, що закріплюються у соціальній практиці й утворюють звичай як первинну форму культурної організації. Індекс у семіотичній тріаді фіксує складніший зв'язок, заснований не на прямій подібності, а на вказівці або причинно-наслідковій співвіднесеності. У цьому сенсі він відображає процес часткового виявлення і структурування смислового поля, де наслідування вже не є безпосереднім,

але зберігає свою функціональну роль в організації культурних зв'язків [4]. Цей рівень співвідноситься з категорією традиції, яка функціонує як механізм упорядкування і передачі культурного досвіду, поєднуючи повторюваність і осмисленість.

Символ являє собою найвищий рівень абстракції, в якому зв'язок між знаком і значенням має умовний, але стійкий характер. Примітно, що термінологічний збіг категорії «символ» у семіотичі та культурології вказує на їх глибинну спорідненість: в обох випадках символ виступає формою концентрації ідеального змісту, що організує і структурує культурний простір. Цей збіг позначає точку дотику різних дисциплінарних підходів і свідчить про те, що символ є ключовим показником присутності абсолюту ідеального в культурних і знакових системах. Співвіднесення культурологічної тріади «звичай – традиція – символ» із семіотичною тріадою «ікон – індекс – символ» дозволяє виявити загальну логіку переходу від матеріально закріплених форм наслідування до абстрактних структур смислу [38]. У цьому процесі культура постає як система, в якій ідеальне й уречевлене перебувають у постійній взаємодії, утворюючи єдину динамічну структуру смислотворення.

Співвіднесення культурологічної та семіотичної моделей як теоретичних систем організації, репрезентації та трансляції смислів у культурі виявляє ще одну значущу паралель – із термінологічними зв'язками теорії релігійної християнської музики, де формується смислова тріада «символічне – екстатичне – риторичне». Культурологічна модель описує культуру через базові форми її існування – звичай, традицію і символ, фіксуючи способи закріплення і передачі колективного досвіду, тоді як семіотична модель розглядає культуру як знаковий простір, структурований через відношення «ікон – індекс – символ», за допомогою яких відбувається позначення, інтерпретація і смислотворення [16].

Таким чином, перша акцентує онтологію культурних форм, а друга – механізми їх знакового функціонування, і їх зіставлення дозволяє виявити єдину логіку переходу від безпосередньої наслідувальної дії до абстрактних структур значення. У цьому контексті звернення до тріади «символічне – екстатичне – рито-

ричне», укоріненої в музично-богословській традиції, є законо-
мірним. Ця тріада за своєю структурою виходить за межі власне
християнської музики і може бути поширена на духовне мистец-
тво загалом, оскільки фіксує різні рівні співвідношення ідеаль-
ного змісту та його чуттєвого втілення [28]. Водночас вона охо-
плює духовне мистецтво в широкому сенсі, передбачаючи від-
повідну пролонгацію риторики – як мистецтва викликання і ор-
ганізації емоційного відгуку – в умовах інших художніх засобів,
де емоційний вплив реалізується через специфічні виражальні
можливості кожної форми мистецтва. Риторика, що розуміється
як мистецтво викликання і організації емоційного відгуку, отри-
мує пролонгацію в різних художніх практиках, де емоція стає
формою смислового прояву.

Принципово важливо, що перші два смислові показники –
символічне і екстатичне – належать до надемоційних рівнів.
Символічне вказує на відкритість розуму Вірі і на можливість
сприйняття трансцендентного змісту, тоді як екстатичне пов'я-
зане з граничною концентрацією духовного переживання, зі станом
прийняття, в якому переживання досягає рівня внутрішнього
перетворення і найвищої Радості. Обидва рівні, таким чином,
належать до сфери ідеального і не вичерпуються психологічними
характеристиками. Риторичне, навпаки, пов'язане зі сферою
втілення, де емоційне набуває чуттєво оформленого вираження.
Саме тут проявляється раніше окреслений механізм уподібнення-
наслідування: емоції організуються через упізнавані моделі,
співвіднесені з життєвими прототипами, що робить їх комуніка-
тивно значущими і культурно відтворюваними.

У цьому сенсі риторичне виступає як форма об'єктивації пе-
реживання, що переводить внутрішній досвід у доступну сприй-
няттю художню структуру. Тріада «символічне – екстатичне –
риторичне» структурно співвідноситься з раніше розглянутими
культурологічною та семіотичною моделями: символічне коре-
лює з рівнем абстрактного смислу (символ), екстатичне – з меді-
ативною сферою внутрішнього переживання і переходу між іде-
альним і чуттєвим (функціонально наближаючись до традиції),

а риторичне – з предметно втіленою формою вираження (звичай, художня практика). Це дозволяє розглядати духовне мистецтво як простір, у якому реалізується послідовний перехід від трансцендентного змісту до його емоційно оформленого і культурно закріпленого втілення, що в цілому підтверджує єдність процесів смислотворення в культурі [16].

Символічне та екстатичне, що займають провідне місце у проєкті духовного мистецтва, у межах мистецтвознавчого аналізу, як правило, освоюються переважно на рівні формально-виражальних засобів, тоді як змістовий бік традиційно співвідноситься із сюжетно-предметним втіленням. Таке зміщення акценту зумовлене тим, що символ і екстатика, будучи поза- та надемоційними категоріями, не зводяться до опису конкретних образів, а проявляються через особливу організацію художньої форми. У цьому контексті показовою є позиція Ганслика, який, наполягаючи на специфіці музичної краси як «рухомих форм», у меж так званого формалізму фактично відстоював духовну природу музичного мистецтва, стверджуючи наявність надлишкового, не редукованого до програми смислу як справжньої виразності музики [31].

Екстатична сторона музичної виразності найбільш повно розкривається у виконавській практиці, де вона набуває характеру інтуїтивно осягуваного художнього переживання. Видатні виконавці здатні виявляти цей рівень, «покриваючи» ліризмом програмно-драматичні елементи, зумовлені театралізованою природою композиції, і тим самим переводячи їх у сферу внутрішнього духовного досвіду. Так, у інтерпретаціях Девіда Ойстраха, Анне-Софі Муттер і Гленна Гулда ліричне начало виступає як об'єднувальний принцип, що знімає зовнішню подієвість і виявляє глибинну смислову цілісність музичного висловлювання. Показовим є і приклад Ф. Шаляпіна, чия творчість, попри яскраво виражену театральність мислення, сприймається насамперед крізь призму проникливого «mezzo voce». Саме піднесена ліричність звучання стає у нього тим універсальним засобом, який дозволяє зрівнювати в єдиному екзистенційно-екстатичному вимірі партії різних персонажів і типів голосів, що охоплюють широкий

діапазон – від тенорово-баритонального до власне басового репертуару. Таким чином, виконавська практика підтверджує, що справжня виразність духовного мистецтва здійснюється не стільки у предметно-драматичному змісті, скільки у здатності форми ставати носієм ідеального, внутрішньо переживаного смислу.

У контексті розгляду історичної зумовленості класичного мистецтва його ритуально-храмовим генезисом особливого значення набуває мистецтвознавча тріада «форма – стиль – жанр», яка в логічному аспекті щодо вже сформованого класичного мистецтва представлена в такому ж порядку, тоді як в історико-генетичному вимірі постає у зворотній послідовності – «жанр – стиль – форма». Таке двонапрявлене прочитання дозволяє виявити як результативну структуру художнього явища, так і процес його становлення. Безумовно, символічне навантаження у цій системі найбільшою мірою пов'язане з жанром, який виступає як ідеальний «поклик народження» художньої форми (що підтверджується етимологією самого поняття: жанр як «рід», що породжує музику). Стиль у цьому контексті функціонує як механізм формування і закріплення традиції, забезпечуючи спадковість і впізнаваність художньої мови, тоді як форма – як сукупність засобів вираження – співвідноситься з рівнем звичаю, фіксуючи сталі способи організації матеріалу та його втілення. Водночас сама форма має глибоко символічну природу, особливо у музичному мистецтві. Її символізм зумовлений подвійною природою: з одного боку, речовинністю джерела звуку (інструмента, у тому числі людського голосу), з іншого – ілюзорною просторовістю, що створюється фактурною організацією виражальних засобів [14].

Суттєву роль у формуванні музичних структур відіграє нумерологічна символіка, яка проявляється у підпорядкованості форм трифазній процесуальності «початок – розвиток – кінець». Ця модель, що сягає аристотелівської традиції і теоретично осмислена в концепції процесуальності музичної форми Б. Асаф'євим, знаходить паралель у риторичній диспозиції «*narratio – confutatio – confirmatio*» (виклад – протидія – підтвердження). Показово, що аналогічна логіка процесуальності виявляється і в китайській

художній традиції, де вона набуває іншого структурного оформлення. Тут виокремлюється чотирифазна модель: ци (початок) – чень (розвиток) – чжуань (кульмінація) – хе (завершення), яка закріплюється, зокрема, у формі чотиривірша і поширюється на організацію музичних і поетичних структур. Попри зовнішні відмінності, логіка розгортання художнього процесу в китайській та європейській традиціях значною мірою збігається: кульмінаційна фаза (чжуань) у європейському мисленні включена в процес розвитку (movere), тоді як китайська система виокремлює її як самостійний етап. Порівняння трифазної європейської та чотирифазної китайської моделей виявляє різні способи раціоналізації художнього часу і форми за збереження їх спільної процесуальної природи. Це дозволяє розглядати форму як структурну організацію художнього матеріалу, та як вираження глибинних культурних установок, пов'язаних із різними типами мислення та символічного освоєння світу.

У цьому контексті культурно-нумерологічні преференції «Схід – Захід», будучи співвіднесеними з понятійними установками провідних сфер знання – від античної та новоєвропейської філософії до богослов'я і сучасної культурології, – свідчать про суттєві зсуви у мисленневих стереотипах. Ці зсуви проявляються в посиленні опори на ті форми знання, в яких тріадність стає органічним принципом умогляду та аналізу. Тріадна модель, закріплена у філософській, богословській і художній традиції Європи, виступає не просто як структурна схема, а як когнітивний інструмент, що визначає способи осмислення реальності. Тим самим утверджується своєрідний неоєвропоцентризм у планетарному розподілі мисленневих моделей, за якого саме європейська установка на тріадність і абстрактне узагальнення виявляється домінуючою. У цьому сенсі сучасне звернення до культурології, зокрема й у вітчизняному науковому контексті, відображає ширшу тенденцію – акцентуацію європейської «довіри до абстракції» (за А. Уотсом), яка виходить далеко за межі географічної Європи і набуває універсального характеру в системі сучасного гуманітарного знання [25].

Розгляд культурологічної, семіотичної та мистецтвознавчої тріадності дозволяє виявити єдину логіку смислотворення, в основі якої лежить послідовний перехід від безпосередніх форм культурної практики до абстрактних структур значення. У цьому процесі тріадні моделі виступають не лише як інструменти класифікації, а як універсальні когнітивні схеми, що забезпечують взаємозв'язок між різними рівнями культурного досвіду – від тілесно-практичного до символічно-духовного.

Співвіднесення тріад «звичай – традиція – символ», «ікон – індекс – символ», «символічне – екстатичне – риторичне» та «форма – стиль – жанр» виявляє їхню внутрішню структурну спорідненість і підтверджує наявність інваріантного принципу організації культурного мислення. У межах цього принципу кожен елемент триади не ізольований, а функціонує як частина процесуального цілого, в якому відбувається постійне опосередкування, трансформація і смислове розгортання. Таким чином, тріадність постає як фундаментальний механізм культурної динаміки, що дозволяє подолати обмеженість бінарних моделей і забезпечує можливість синтетичного осмислення реальності. Вона фіксує структуру та процес – рух від ідеального до його втілення і зворотно, що й становить сутність культурного буття як безперервного смислотворення.

Висновки. Аналіз понятійних співвідношень у різних галузях наукового знання, які в сучасності демонструють тенденцію до «стирання меж» між традиційно раціонально-логічно вибудованою науковою сферою та гуманітарними, зокрема мистецтвознавчими, формами знання, дозволяє констатувати зміну методологічних орієнтирів. Якщо в класичній науковій парадигмі Нового часу домінували бінарні моделі опису, засновані на протиставленні та розмежуванні, то сучасне гуманітарне знання дедалі більше тяжіє до складніших, багаторівневих структур смислотворення. Бінарні опозиції, що фіксують альтернативність якостей як у середині самих об'єктів, так і в їхніх взаємних співвідношеннях, зберігають високу аналітичну точність, проте виявляються обмеженими у здатності описувати процеси становлення, переходу і синтезу, характерні для культурних і художніх явищ.

У цьому контексті особливого значення набуває тріадність, органічна для богословської традиції та репрезентативна для гуманітарного знання як модель осягнення сутності, у якій єдність не усуває відмінностей, а інтегрує їх у ієрархічно організоване ціле. Тріадні моделі, представлені в культурології, семіотиці та мистецтвознавстві (звичай – традиція – символ; ікон – індекс – символ; форма – стиль – жанр; символічне – екстатичне – риторичне), виконують не лише описову, а й пояснювальну функцію, дозволяючи інтерпретувати культурні процеси як взаємодію та синтез протилежностей.

Аналіз культурологічної триади «звичай – традиція – символ» засвідчує, що ідеальний зміст культури реалізується через процес овещствлення, завдяки якому духовний смисл набуває чуттєво сприйманого вираження у культурних формах. У цьому контексті триада відображає різні рівні взаємодії ідеального та речового начал, розкриваючи культуру як динамічну систему смислотворення.

Тріадність долає обмеженість бінарних розмежувань і може розглядатися як один із принципів організації сучасного гуманітарного знання, у якому культурні явища осмислюються через взаємозумовленість протилежностей та їхню інтеграцію в єдину смислову структуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. Компенсативна естетика виконавства творів для фортепіано експресіоністських композиторів А. Берга і А. Шенберга. Вісник НАКККіМ. 2023. № 2. С. 122–127.
2. Арабаджи Д. Нариси Християнського символізму. Одеса : Друк, 2008. 548 с.
3. Аристотель. Поетика. Пер. з давньогрец. Київ: Основи, 2000. 215 р.
4. Барт Ролан. Від твору до тексту. Переклад Ю. Гудзя. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 2002. 345 р.
5. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості у музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. : канд. дис., спеціальність 17.00.03 – муз. мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.

6. Васильков А. Розпізнавання в філософії і математиці. Київ : Вид. Київ. держ. університету, 1972. 194 с.
7. Вебер, М. «Об'єктивність» соціально-наукового пізнання. В М. Вебер, Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика. Київ: Основи. 1998. С. 192–264
8. Вернадський В. І. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Вернадський_Володимир_Іванович (дата звернення: 12.10.2024)
9. Волкова Г. В. *Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей* : дис. ... канд. культурології, спец. 034 «Культурологія». 2021 с.
10. Волкова Г. В. *Статті з проблематики ритуалу, символічної комунікації та культурної пам'яті* (за наявними публікаціями).
11. Гадамер, Г. Г. Істина і метод. Т. І: Герменевтика І: Основи філософської герменевтики. Київ: Юніверс. 2000. 464 с.
11. Еліаде М. Священе і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і Андрогін / пер. Г. Кьоран, В. Сахно. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с.
12. Леві-Строс Кл. Структурна антропологія. Київ: Основи, 1997. 387 с.
13. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. монографія. Одесса, Астропринт, 2015. С. 66–75.
14. Кант, І. Критика чистого розуму. Київ: Юніверс. 2000.
15. Крістева Ю. Полілог / Пер. з фр. Петра Таращука. Київ : Юніверс, 2005. 480 с.
15. Лотман Ю. М. Семіосфера. Таллінн: Aleksandra, 1992. 679 с.
15. Лю Бинцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.
16. Марітен Ж. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Марітен_Жак\(-Жан\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Марітен_Жак(-Жан)) (дата звернення: 12.10.2024).
16. Маркова О. Метафізика епохальних і персонально-творчих синхронізацій. Культурологічні аспекти музичного українознавства: монографія. Київ : Ліра-К, 2024. С. 153–169. DOI: 59647/978-617-520-809-0/1.
17. Маркова О.М. Числові критерії художнього вираження в європейському мистецтві Нового часу і Новітньому сьогоденні. Матеріали Сьомої Міжнародної науково-творчої конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність». 20-21 листопада 2018. Київ, 2018. С. 50-52.

18. Ніцше Ф. Так казав Заратустра: Книжка для всіх і ні для кого. Жадання влади. Переклад з німецької Анатолій Онишко та Петро Тарашук. Київ: Дніпро, Київ: Основи, 1993. 415 с.

19. Полянська Т. П. Тріо-соната як жанровий феномен XVII–XVIII ст. : канд. дис., 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2016. 163 с.

20. Соколова А. В. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України: монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 376 с.

21. Уотс А. Міф і ритуал в християнстві. Київ : Софія, 2003. 240 с.

22. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : «Астролябія», 2017. с. 587.

23. Bakhtin Mikhail M. Estetyka slovesnoi tvorchosti [Естетика словесної творчості]. Kyiv, 1979. 416 p.

24. Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 1957. 239 p.

25. Baumgarten A. G. Reflections on Poetry (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus). Berkeley: University of California Press, 1954. 154 p.

26. Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 2: Mythical Thought. New Haven: Yale University Press, 1955. 285 p.

27. Dilthey Wilhelm. Einleitung in die Geisteswissenschaften. Leipzig: Duncker & Humblot, 1883. 425 p.

28. Frazer James George. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. London: Macmillan, 1890. 1978 p.

28. Ganslick E. Vom Musikalisch-Schönen. Wien, 1854. 300 p.

29. Geertz, Clifford. The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books, 1973. 470 p.

30. Hegel G.W.F. Vorlesungen ~ ber die sthetik. Hrsg. von H.G. Hotho. Erster Theil, Zweite Auflage. Berlin: Verlag von Duncker und Humblot. 1842. 550 p.

31. Kuhn Thomas S. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: University of Chicago Press, 1962. 222 p.

32. Lotman, Juri M. Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. 189 p.

33. Maritain J. Creative Intuition in Art and Poetry. New York: Pantheon Books, 1953.

34. McPhee C. *Music in Bali: A Study of Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New Haven: Yale University Press, 1966. 430
35. Peirce C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1–8. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931–1958.
36. Sachs C. *The Wellsprings of Music*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962. 238 p.
37. Schopenhauer A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. 1–2. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986. 761 p.
38. Schopenhauer A. *The World as Will and Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 580 p.
39. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Piscataway, New Jersey: Transaction Publishers. 1995. 213 p.
40. Van Gennep A. *Le génie de l'organisation, la formule française et anglaise opposée à la formule allemande*. Paris: Payot. 1915. 114 p.