Conclusion. *Although postmodernism rejects the author as a subject and narrator, but since all this occurs in the space of speech and the linguistic description of reality, there is no going beyond the limits of the linguistic picture of the world in the text itself. This exit is provided within the process of creating meanings by the recipient, in the noetic act of the probabilistic subject.*

Key words: *subject, instant-probabilistic subject, parody, autoparody, grotesque, metapoetics, narrative, postmodern, text.*

Одержано редакцією 14.03.2019
Прийнято до публікації 22.05.2019

УДК 7.01+165.2:165
DOI:10.31651/2076-5894-2019-1-71-80

БРАТКО Костянтин Володимирович,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії та релігієзнавства
Черкаського національного університету
імені Богдана Хмельницького,
e-mail: kostia.bratko@gmail.com

ОНТОЛОГІЯ МУЗИКИ: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ОСНОВОПОЛОЖЕНЬ ФІЛОСОФІЇ МУЗИКИ

У статті розглядаються питання визначення онтологічних основ філософії музики. Дослідження здійснюється з позицій фундаментально-онтологічного підходу, який на думку автора, найбільш повно відповідає філософським критеріям науковості. Предметом діалектичного аналізу та феноменологічної дескрипції виступає чисте становлення як основа музичного буття. (О. Лосєв). Особлива увага приділяється виявленню та критичному аналізу причин і теоретичних наслідків помилкових точок зору щодо сутності музики, способу існування музичного твору, його відношення до реальності та його сприймання. В ході феноменологічного опису даностей музичного сприймання моделюється ситуація так званого первинного досвіду, вільного від упереджень як наївної, так і теоретичної настанови, що дозволяє, наскільки це можливо, наблизитися до «самого предмета» (Е. Гуссерль). Інтерпретація результатів феноменологічної дескрипції відбувається на основі ідеї М. Гайдеггера про істину як неприхованість буття сущого, що здійснюється у творі мистецтва. Це дозволяє виявити колізію між ризоморфним (Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі) чистим музичним становленням та формою музичного твору. Зняття цієї колізії із утриманням формального та ризоморфного, які вкорінені у чистому становленні, є одним із можливих шляхів побудови цілісної універсальної філософської теорії музики.

Ключові слова: *музика як така, чисте становлення, музичний твір, редукція, інтенціональний предмет, музична форма, ризома.*

Постановка проблеми. Постійна присутність музики у предметному полі філософського розмислу, її вражаюча суголосність із смисловою поліфонією філософських запитувань, сутнісна причетність до широкого кола питань соціо-гуманітарного пізнання, непересічна участь у духовно-практичній реалізації, збереженні і розвитку ціннісно-смислових засад людського буття переконливо свідчать про її особливий статус в культурі, а отже і роль у культурному, тобто власне людському самоздійсненні. Музика належить до тих унікальних феноменів, які промовисто засвідчують історичні трансформації індивідуально-особового і суспільного буття, що виражаються у формах відповідного їм світовідношення.

Від самих початків до сьогодення філософія музики об'єднує дві структуроутворюючі складові: фундаментальну та прикладну. У своїй фундаментальній іпостасі вона запитує про онтологічну природу музики як такої, тоді як увага прикладного розмислу спрямована на різноманітні онтичні аспекти її реального існування. Очевидно і загальновизнано, що без розуміння того «що таке музика» її філософія неможлива. Проте, одностайність зникає коли йдеться про сутнісну специфіку предмета запитування, методику його відкриття, а також

логічну послідовність теоретичної розбудови філософії музики. Розбіжності щодо предмета можна розділити на власне філософські та конкретно-наукові. Природа перших пов'язана з тим, яке із напрацьованих в історії філософії визначень покладається за основоположне. М. Узелац говорить про них так: «… одне – це музика як така, інше – музика як мистецтво (точніше, музика в її чуттєвому, естетичному сенсі), а третє – музичний твір як естетичний предмет» [1, с. 3]. Перше з них ми будемо називати фундаментально-онтологічним, а друге та третє – прикладними. Обираючи другий або третій варіант, ми заміщуємо питання про буття музики як такої питанням про певні регіони її буття. І якщо в даному випадку ми не виходимо за межі філософії, то конкретно-науковий підхід здійснює такий вихід, значно розширюючи регіональний простір можливих пояснень. Він пропонує розуміти сутність музики психологічно, соціологічно, семантично, мистецтвознавчо, тощо. В результаті відповідь на посутнє питання «що таке музика?» постає у калейдоскопічній мінливості часткових тлумачень із властивим їм релятивізмом і скептицизмом.

Щодо методики відкриття предмета філософії музики відзначимо наступне. Фундаментально-онтологічне, прикладне та конкретно-наукове бачення визнають опосередковану даність предмета. Проте, якщо фундаментальна та прикладна настанови вдаються до редукції опосередкувань як таких, що стоять на заваді його відкриття, то конкретно-наукова просувається до сутності музики через їх тематизацію. Відповідним чином вибудовується логіка конституювання теорії. У першому випадку воно розпочинається із сутнісного визначення предмета, яке підготовлене попередніми редукціями. При цьому останні не входять до складу теорії, адже вони прояснюють «чим не є музика». Натомість у другому випадку таке визначення є прикінцевим, підсумовуючим та узагальнюючим результатом емпірико-індуктивного дослідження, яке знову ж таки, як наголошує Гуссерль, веде до релятивізму та скептицизму.

Із сказаного вище випливає наступний висновок. З'ясування онтологічної природи музики є необхідною умовою побудови її філософської теорії. Це завдання проблематизується через наявність декількох шляхів його вирішення. Отже, слід виявити пізнавальний потенціал виділених дослідницьких стратегій та виявити межі їх можливостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основну частину джерельної бази статті склали дослідження О. Лосєва, Р. Інґардена, М. Гайдеґґера, Н. Гартмана. Актуальність основних положень підтверджувалася їх порівняльним аналізом з ідеями Ж. Дельоза та Ф. Ґваттарі. Критико-аналітичний контекст статті склали роботи М. Узелаца, Ю. Шабанової, В. Суханцевої, О. Гомілко.

Метою статті є дослідження фундаментально-онтологічного підходу як такого, що на нашу думку, якомога повніше відповідає філософським критеріям науковості, оскільки налаштовує на усвідомлення музики самої по собі, на розуміння, яке «не може знаходитися поза метафізикою» [1, с. 10].

Варто зауважити, що з точки зору постсучасності таке завдання виглядає вкрай «несучасним». Проте, це аж ніяк не означає, що постсучасність, яка позиціонує себе як постметафізична, постестетична і врешті постмузична не має усвідомлювати після *чого* вона.

Виклад основного матеріалу. Розробка онтологічної складової філософії музики у ХХ столітті відбувалася у руслі зусиль, спрямованих на повернення проблематики буття на вихідні позиції філософського мислення. До усвідомлення нагальності цього завдання філософи приходили різними шляхами, але мабуть кожен з них на свій лад міг би погодитися із вимогою Гайдеґґера: «Питання про смисл буття має бути *поставлене»* [2, с. 20]. Насамперед нашу увагу привертає плідна спроба застосування онтології до вирішення теоретичних проблем музики здійснена О. Лосєвим. І попри те, що він не створив цілісної теорії, його дослідження і сьогодні мають велике значення для розуміння сутності музики, способів її відкриття та осягнення.

Основним для філософії музики Лосєв вважає питання про те, «…що ж ми маємо вважати предметом музичного зображення? Що саме ми чуємо, коли сприймаємо музичний твір?» [3, с. 315].

Отже, замість прямого, само собою очевидного «що таке музика?» пропонується інше формулювання, яке здавалося б віддаляє нас від предмета. Що спонукає філософа вдаватися до таких ускладнень? На нашу думку, справа полягає у тій таки ж складності предмета та його даності. У питаннях, що ставить Лосєв прочитується, що попри загально прийняті уявлення, музика як така і музичний твір (тобто музика як мистецтво) не те саме. Є музичне зображення і є його предмет; сприймаючи музичний твір ми чуємо і щось інше. Але, разом з тим, – як би банально це не звучало – зв'язок музики і твору неспростовний, а отже, перехід до музики як такої має відбуватися через твір, в точці їх сутнісного взаємного дотику. Її відкриття Лосєв здійснює шляхом виявлення і редукції хибних пояснень, забобонів, теоретичних побудов, які ототожнюють необхідні умови створення і даності музичного твору у сприйманні із самою музикою. В результаті з'ясовується, що музика не є ані фізичним, ані фізіологічним, ані психічним феноменом. Особливого відзначення заслуговує антипсихологістська позиція Лосєва, оскільки психологізм зберігає свій вплив на філософію та естетику дотепер, не зважаючи на його послідовну і аргументовану критику (у першу чергу з боку феноменологів). Суть психологізму, – відзначає Р. Інгарден, – «полягає в тому, що певним непсихічним предметам приписують риси психічності. Отже, психологістом є, наприклад той, хто вважає, що наприклад, V симфонія Бетховена є певною сукупністю переживань, які здійснювалися в душі Бетховена, коли він створював цю симфонію» [4, с. 187].

Так само виявляється, що музика по суті не є соціальним феноменом, хоча суспільно-історичні, соціокультурні чинники є умовою її створення, сприймання та оцінки.

Здійснені редукції дають можливість наблизитися до найсуттєвішого у музиці, до того, що безпосередньо дається у свідомості. І першою даністю такого наближення є час. Він і є точкою сутнісного дотику музики як мистецтва та музики як такої.

«Музика існує лише в часі, тобто музика живе і створюється як процесуальність. З цього боку вона цілком адекватна життю переживання взагалі» [5, с. 317]. Однак, у праці «Основне питання філософії музики» Лосєв говорить: «Утім навіть і час ще не є повна безпосередність музичної свідомості» [3, с. 319]. Головним аргументом на користь цього твердження є якісна наповненість часу. Але ж музика по суті і у безпосередній даності не є ані зображувальною, ані наративною. Отже, редукція має поширитися і на сам час, надаючи можливість виявити його глибинну субстанційну основу, яка не є ані часом, ані музикою, але без якої музика неможлива. Вона – безякісний час, тобто чисте становлення.

За відкриттям чистого становлення як онтологічної підстави музики здійснюється його феноменологічна дескрипція та категоріальна характеристика. Це завдання Лосєв вирішує спираючись на «Науку логіки» Гегеля, де категорія становлення постає основою діалектичної тотожності, «зняттям» протилежностей буття та ніщо. «Істина, – наголошує Гегель, – полягає не у бутті і не у ніщо, а у тому, що буття – не переходить, а – перейшло у ніщо, і ніщо – не переходить, а – перейшло у буття. Але однаковим чином, істина полягає не у їх нерозрізненості, а у тому, що *вони не одне і те ж саме*, що вони *абсолютно відмінні*, але настільки ж нероздільні та невідділимі і що *кожне* з них безпосередньо *зникає у своїй протилежності.* Отже, їх істина це – *рух* безпосереднього зникнення одного в іншому: *становлення*; такий рух, у якому вони обидва відмінні, але такою відмінністю, яка настільки ж безпосередньо розчинилася» [6, с. 140-141].

Безпосередня єдність, взаємопроникнення переходів (а точніше – єдність переходу) буття у ніщо та ніщо у буття виражається у двоякому (або ж двояко єдиному) визначенні становлення як *виникнення* (ніщо→буття) та *минущості* (буття→ніщо). І хоча категоріальна конструкція тріади «буття – ніщо – становлення» вибудовується у сфері чистого, – за власним зауваженням Гегеля, – «порожнього» мислення, проте, вона не відірвана від пізнання реального, позаяк є логічним вираженням процесів «постійного *виникнення та минущості* усього сущого» [7, с. 211].

Разом з тим, розглянуте тлумачення становлення слід розгорнути у формально-

змістовній матриці понять виникнення та минущості, що дозволить отримати категоріальну структуру, налаштовану на пізнання безпосередньо даного. Вирішення цього завдання не під силу чистому спекулятивному розмислу. Його слід доповнити діалектичним опрацюванням досвіду такого сущого, яке зберігаючись у своїй конкретній визначеності, разом з тим, безпосередньо являє собою чисте становлення. Такою зразковою чуттєвою становленістю відрізняється музичний твір, адже як наголошує Лосєв: «Становлення у музиці тому і являє собою безпосередню даність, що воно сприймається у чистому вигляді і не потребує для себе ніяких пояснень, ніяких побудов і взагалі ніяких розмірковувань» [3, с. 327]. Таким чином, феноменологічна дескрипція музичного становлення складає основу філософії музики як теоретичної дисципліни, оскільки вона описує закони які «… говорять виключно про те, що є» [8, с. 42], про «просте», за висловлюванням Гуссерля, буття. Принагідно відзначимо, що зважаючи на феноменальну чистоту музичного становлення дана дескрипція у широкому пізнавальному контексті може розглядатися як феноменологічна пропедевтика прикладних філософських та конкретно-наукових досліджень різноманітних регіональних видів становлення. Отже, у руслі гегелівських міркувань, Лосєв наголошує, що музичне становлення це «насамперед виникнення. Однак це таке виникнення, яке у той самий час є зникненням» [3, с. 323]. Як таке воно є діалектичною єдністю перервності та безперервності, суцільності та переривчастості тощо. Воно вирізняється тим, що це «становлення не думки, але відчуття і не в області мисленої предметності, але в області чуттєвого сприймання речей об'єктивного світу» [3, с. 326].

Поділяючи тезу про предметно-чуттєву основу музичного становлення, ми разом з тим, маємо висловити декілька застережень щодо можливого спрощеного і зрештою, помилкового розуміння речевості, а точніше «чуттєвої плинності речей» [3, с. 326] у якості єдиного необхідного й достатнього субстрату музики. На доведення хибності даної думки наведемо наступні аргументи.

По-перше, об'єктивістсько-речове трактування музичного становлення виражає природну настанову свідомості і як таке не зважає на принципову онтологічну специфіку музичного твору, який, як наголошує Інгарден, є «… інтенціональним предметом вищого порядку. Якби ми навіть були наївними реалістами і вірили, що всі чуттєві якості речей, даних нам у чуттєвому сприйнятті, є реальними властивостями фізичних предметів, отже що якась система конкретних звуків є чимось реальним, то і тоді ми ще не могли б визнати музичний твір одним з реальних предметів» [9, с. 529]

Для природної настанови інтенціональне буття не існує. Вона розглядає твір мистецтва як річ. Унаслідок чого спотворюється, або ж взагалі зникає низка фундаментальних проблем естетичного пізнання і найперше – питання про природу, спосіб існування твору мистецтва та будову художньо-естетичного предмета. Дотично до музичного твору сюди додається питання про сутнісну своєрідність його темпоральності у порівнянні з триванням речей. Окрім того, знімається не менш важлива проблема взаємозв'язку між твором та реальністю, яка у формулюванні Н. Гартмана викладається так: «… як якесь реальне утворення, чуттєво дане подібно до інших речей, здатне дозволити «проявитися» якомусь від нього зовсім відмінному і за родом буття гетерогенному змісту» [10, с. 118].

Показово, що навіть найбільш послідовний прибічник об'єктивістсько-речового тлумачення твору мистецтва навряд чи вважає його лише річчю. На заваді цьому стає сам твір. Інкорпорований в область чуттєво даного світу речей, він виразно виявляє відмінність від свого оточення, прямо-таки «вириваючись» за його межі, покладаючи себе у істині іншого, відмінного існування.

З іншого боку, було б так само невірно ігнорувати зв'язок твору з речовим, адже воно складає його матеріальний фундамент, уможливлює його інтерсуб'єктивну даність. Тому онтологічна відмінність реального та інтенціонального є моментом їх співвідношення, а не ізолюючим фактором. Характер цього взаємозв'язку вирішальним чином визначається твором мистецтва, про що свідчать докорінні зміни у статусі реального, яке піддалося

художньому оформленню. «Художнє творіння, – як відзначає М. Гайдеґґер, – усевідкрито повідомляє про інше, воно є одкровенням іншого: творіння є алегорія. *З річчю, зробленою та виготовленою у художньому творінні суміщено і зведено воєдино дещо інше* (курсив наш. – К. Б.). А зводити воєдино – грецькою σύμβάλλειν . Творіння є символ» [11, с. 87].

Під домінуючим впливом творіння екстенсифікуються та інтенсифікується прояви матеріальних властивостей речі. У високохудожніх творах вони доводяться до неможливої у природному стані кульмінації, як це відбувається, наприклад, з природним феноменом звуку, включеним у звуковисотну музичну систему. Здійснення символічного суміщення та зведення актуалізує акустичний потенціал звуку в усій його повноті, примушуючи його дійсно звучати.

Таким чином, не піддаючи сумніву очевидність зв'язку музичного становлення і музичного твору із чуттєво даним матеріальним світом ми, разом з тим, маємо зважати на те, що «…шлях до визначення речової дійсності провадить не через річ до творіння, а навпаки через творіння до речі» [11, с. 131]. Перефразовуючи відомий заклик Гуссерля, скажемо: філософія музики у своїх основоположеннях має повернутися «до самого музичного твору» як до інтенціонального предмета.

По-друге, із зазначеного вище випливає, що ігнорування онтологічної специфіки музичного твору також унеможливлює вирізнення та специфікацію його естетичного сприймання. Адже, з феноменологічної точки зору, «…вихідним пунктом кожного разу із необхідністю виявляється безпосередньо даний предмет, від якого рефлексія повертається до відповідного способу усвідомлення і до потенційних способів усвідомлення, що містяться у ньому в плані горизонту, а потім до тих способів, у яких він, як той самий, міг би бути усвідомленим інакше, у єдності якогось можливого життя свідомості» [12, с. 123]. Отже, якщо музичне становлення дійсно розгортається у сфері речового, а не інтенціонального, то типізація модусів чуттєвого сприймання твору корелює з типологічними особливостями саме реальних предметів. Але, тоді це буде не естетичне сприймання.

У надзвичайно точних та детальних дослідженнях естетичного переживання Роман Інґарден описує процес поступового розмивання зв'язку між естетично налаштованою чуттєвістю та реальністю. Спочатку відбувається «…гальмування «нормального» процесу переживань, спрямованих відносно до предметів оточуючого його реального світу» [13, с. 128]. У цьому стані актуальні переживання реального довкілля послаблюються або ж повністю зникають. «Відбувається явне *звуження* поля свідомості відносно цього світу… переконання у існуванні реального світу …відсувається на другий план, втрачає значення і силу» [13, с. 128]. І врешті-решт, «…може виникнути особливе і …добре знайоме нам явище quasi-забуття реального світу» [13, с. 128].

І, по-третє, погоджуючись з речовинним тлумаченням музичного твору, ми ставимо під сумнів результати розглянутих вище редукцій і, між іншим, редукції фізичної реальності, що передувала відкриттю чистого становлення як буттєвої основи музики. Більше того, *взяття в дужки* хоча б одного з редукованих моментів, на нашу думку, невідворотно тягне за собою усі інші, адже вони, як відзначалося вище, так само є необхідними і рівноправними у своїй необхідності умовами сприймання музичного твору. А отже, тоді виникає питання про правомірність пріоритетного виділення саме фізично-речового з-посеред, наприклад, фізіологічного або психічного.

Феноменологічний аналіз переконливо спростовує положення, за яким естетичне сприймання обмежується чуттєво даною фізичною реальністю. Запобігти подібним рецидивам природної настанови ми можемо, зберігаючи у розмислі інтенціональну природу музичного твору. Між іншим, саме з таких позицій Лосєв розкриває таємницю вражаючого впливу музики на реципієнта. Він говорить: «Такого роду внутрішнє хвилювання людина переживає тому, що музика дає їй не який-небудь застиглий та нерухомий, хоча і самий прекрасний образ, але змальовує їй саме *походження* цього образу, його *виникнення*, хоча тут же і його *зникнення»* [3, с. 326]. І далі: «...лише чиста музика володіє засобами передавати цю

без-образну стихію життя, тобто його чисте становлення» [3, с. 327]. Зазначимо, що ані чисте становлення, ані без-образне та й сам образ не є речами об'єктивної реальності попри те, що з'являються вони на основі чуттєвого сприймання фізичних феноменів.

Що ж відкриває феноменологічна дескрипція у чистому становленні? Відповідаючи на це питання ми намагалися моделювати враження так званого первинного досвіду, суб'єктом якого виступає реципієнт, який взагалі вперше, а отже неупереджено, чує музику.

Вже у початкову мить слухання ми пересвідчуємося у тому, що маємо справу із специфічним феноменом, який знову ж таки, відрізняється від феноменів реальних. Останні невіддільні від речового носія; у реальності завжди звучить «щось»: шурхотить листя, плескає вода, скрипить стара підлога, щебечуть ластівки. Інакше кажучи, у звуці заявляє про себе річ, тобто природний звук необхідно вказує на свого носія. У цьому нас переконують емоційні стани, що супроводжують слухання, для якого носій звуку невідомий. Насторожене здивування, неспокій, тривога й інколи навіть страх свідчать про неприродну нестачу речі, що звучить; про нездоланне прагнення віднайти її аби уникнути іноді цілком можливого афекту. Ситуація не зазнає істотних змін якщо замість вказаних емоцій переживаються позитивні, але і тоді так само відчувається неприродний брак носія.

Натомість у слуханні музичного твору нам дається чисте, нерепрезентаційне звучання, яке представляє себе і лише себе. Нашу увагу поглинає воно, а не музичні інструменти. Звісно, ми не можемо повністю абстрагуватися від них, вони усе ж таки неявно, периферійно маються на увазі, але їх присутність у досвіді не першорядна і не зобов'язуюча. Ми можемо навіть не впізнавати який саме інструмент звучить або взагалі не знати його, а у звучанні симфонічного оркестру вони можуть просто розчинятися. Проте, це ніяким чином не впливає на сприймання музики.

Звукосприймання, що тримає «у дужках» речовий носій, виникає завдяки перебудові перцептивного поля, спричиненої музичним твором. На першому плані тут перебувають його неречові моменти. Відповідним чином переорієнтовуються і чуттєві інтенції, пристосовуючись до свого предмета. Вони демонструють здатність відкривати більш глибокі відмінності у побудові твору, недосяжні для наївної чуттєвості або ж для сприймання, що формується емпірично налаштованими конкретно-науковими презумпціями. Зокрема йдеться про відсутність зовнішніх меж тяглості музичного твору. У чистому становленні, як відзначає Лосєв, «початкового пункту не існує, оскільки будь-який такий пункт був би абсолютною нерухомістю, а вона виключається вже самою природою становлення. Також і питання про наявність кінцевого пункту становлення на тих самих підставах не має смислу, оскільки такий пункт припиняв би становлення, тобто воно б просто знищувалося» [3, с. 327].

Для природно настановленої свідомості дане положення вочевидь є спекулятивно-схоластичним, таким що суперечить реальному досвіду. Адже безглуздо заперечувати, що музичний твір починається, якийсь час триває і зрештою завершується. До того ж стверджувати протилежне означає відкидати саму можливість композиції як сталої, структурованої музичної цілісності, у якій ніби долається часова континуальність. Проте, навіть у наївному слуханні відкриваються моменти, які не піддаються опису з його позицій.

З чого насправді починається твір? З першого звуку або акорду? Але для реципієнта таким початком може бути, наприклад тиша, що запановує перед тим і яка сприймається як складова твору, а не те, що зовнішньо передує йому. Саме тому славнозвісні «Чотири хвилини тридцять три секунди Джона Кейджа», «Похоронний марш на смерть Великого Глухого» Альфонса Алле аж ніяк не віддаляють слухача від музики, а радше – навпаки. У такому наближенні ми пересвідчуємося у правомірності гегелівського тлумачення становлення, моментом якого є перехід ніщо (тиші) у буття (звучання). І у цьому виникненні, яке ми зазвичай називаємо «початком», становлення здійснюється повністю, воно з'являється відразу, ніби продовжуючи плинність, яку ми не чули дотепер. Засновник Continuos music Любомир Мельник щодо цього говорить: «Ви можете просто натиснути одну ноту і BANG! перед вашими очима відкривається увесь Всесвіт»[14].

Тому у слухача немає і не може бути впевненості, що саме так, а не інакше, саме з цього звука, з цього акорда має починатися твір. Цей початок радше довільний, випадковий ніж очевидно необхідний, так би мовити, аподиктичний.

Так само складаються справи і з завершенням твору. Навіть тоді, коли воно композиційно підготовлене, чітко акцентоване, ми не впевнені, що це кінець, що саме тепер і саме так твір має необхідно завершитися і що його продовження неможливе. Ми дослуховуємося до тиші в очікуванні на продовження, достеменно відчуваючи перехід «зникнення» у «виникнення» (ніщо у буття), відчуваючи подальше тривання музики попри припинення виконання. Примітно, що таке потенційне переживання припиняється не саме по собі, а так би мовити, немузичними обставинами, наприклад, рухами виконавців.

Відповідно у музичному становленні немає ані серединного, ані іншого сталого моменту. Йому не властива стійка внутрішня диференціація складових та фіксовані розриви між ними. Кожна з них існує у переході до іншої, а отже у зникненні в останній. При цьому це не перехід-стрибок, а перехід-перетікання, адже між умовно розділеними моментами завжди присутній інший (навіть якщо це тиша) і так до нескінченності. Інакше кажучи, будь-який з них зникає в мить свого виникнення і у цьому виникненні-зникненні він «спрямовується», «тяжіє» до сусідніх моментів і зрештою, «до усієї нескінченності точок, із якої складається саме становлення» [3, с. 328]. У кожну мить становлення здійснюється повністю, а отже, музичний твір може завершитися будь-коли (власне так він і завершується) і навпаки, він завжди може продовжуватися далі. А спроби Кейджа і Алле парадоксально засвідчують, що він може і не починатися, а лише матися на увазі. З огляду на вище зазначене Лосєв визначає формальний принцип побудови музичного становлення: «…усе в усьому» [3, с. 329].

Цим підсумуванням феноменологічна дескрипція прокреслює межу, від якої розпочинається інтерпретація її здобутків. Вихідним пунктом нам буде слугувати усвідомлення істини становлення, що відбувається у музиці; усвідомлення, що живиться гайдеґґерівським тлумаченням істини як αλήθεια, неприхованості сущого, як дійсно існуючого. «У художньому творінні істина сущого покладає себе у творіння. «Покладання» означає тут – приводити до стояння. Те або інше суще … приводиться у творінні до стояння у світлості свого буття. Буття сущого входить у постійність свого світіння» [11, с. 123]. А відтак йдеться про онтологічну неприхованість, яку «не ми самі передумовлюємо … але сама неприхованість сущого (буття) переносить нас у таке буттєвування, що ми, представляючи, постійно виставлені у неприхованість і залежимо від неї» [11, с. 159-161]. Далі Гайдеґґер відзначає, що «одним із способів здійснення істини є буття творіння творінням» [11, с. 167]. Отже, становлення здійснюється у перебуванні музичного твору у своїй сотвореності. Але принцип побудови музичного твору докорінно суперечить керівному принципу чистого становлення: він має початок і кінець; складається із лінійно послідовних, нерідко виразно розрізнених частин; у ньому панує єдність композиції, доцентрової та структурно упорядкованої. «Класична музика, – як відзначає Любомир Мельник, – зацікавлена в красі композиції» [14]. Модель розгортання її творів ближча – за окресленням Дельоза-Ґваттарі – до «дерева-кореня», тоді як «усе в усьому» чистого музичного становлення радше тяжіє до «ризоми».

На перший погляд, інкорпорація розглянутої вище аналітики становлення у змістовний контекст постмодерністського дискурсу неправомірна через сукупність обставин, розкривати які в даній статті недоречно. Проте, навіть побіжне ознайомлення з основними характеристиками ризоми дає підстави принаймні вказати на моменти дискурсивних перетинів, сподіваючись на прояснення колізії, породженою присутністю чистого становлення у часових межах та структурних побудовах музичного твору.

Дельоз і Ґваттарі стверджують, що «…будь-яка точка ризоми може – і має бути – приєднана до будь-якої іншої її точки… В ризомі немає точок або позицій, які ми знаходимо в структурі… Є лише лінії … ризома не відповідає ні за структурну, ні за породжуючу

модель. Їй чужа будь-яка ідея генетичної осі як глибинної структури» [15].

Знаменно й те, що ілюструючи дані характеристики Дельоз та Ґваттарі звертаються до музики. Так дотично до принципу неозначуваного розриву говориться: «Музика не перестає спускати свої лінії вислизання, як і «множини, що перебувають у трансформації», навіть перекидаючи власні коди, які структурують та одерев'янюють її» [15]. Щодо принципу множинності: «Коли Глен Гульд прискорює виконання музичного фрагмента, він… перетворює музичні точки в лінії, змушує сукупність розмножуватися» [15]. Схожим чином будується і неперервна музика Мельника, її принцип – «триваюча неперервність лінії звуку» [16].

Таким чином, несподівано виявляється невідповідність класичних принципів побудови музичного твору формальному онтологічному принципу побудови музики як такої. Здавалося б вийти із цієї колізії можна піддавши редукції форму твору і нарешті, отримати бажаний предмет у його абсолютній чистоті. Але ціною такого відкриття буде відмова від більшої частини музики, що дійсно відома з історії художньої культури принаймні від кінця XVI до початку XX ст., коли музична форма стає самодостатньою.

О. Лосєв навряд чи погодився б з таким вирішенням, хоч би з огляду на те, що міркуючи про онтологічні підстави музики, він не відкидає її чуттєвої, естетичної іпостасі, навпаки, саме в ній він відкриває чисте музичне становлення і мислить він саме ту музику, про яку щойно йшлося. Підтвердженням тому є і творчий доробок філософа, у якому категорії форми надається значна увага. Між чистим музичним становлення та музичною формою немає суперечності. Навпаки, філософія музики має оперувати поняттям «… музики взагалі, тобто музичної області як найширшим поняттям, яке *містить у собі* (курсив наш. – К.Б.) поняття музичної форми (форми музики) і зрештою, виділеного з області музичної форми (яка є чистою потенційністю твору, умовою його актуалізації) музичного твору, як предмета із специфічними музичними характеристиками»[17, с. 293].

Висновок. Отже, визначення чистого становлення як онтологічної підстави музики надає можливість обґрунтованої та послідовної розбудови цілісної теорії в ході виведення, аналізу та співвіднесення категорій музичної форми, інтенціонального предмета, музичного твору, естетичного предмета, художньо та естетично цінних властивостей музики та ідеї музики як такої. Ключову роль у вирішенні даних завдань, на нашу думку, має відіграти застосування поняття інтенціонального предмета у дослідженнях музичного твору.

Список використаної літератури:

1. Узелац М. Философия музыки А. Ф. Лосева: на пути к новому пониманию бытия музыки [Электронный ресурс] / М. Узелац. – Режим доступа: http://www.uzelac.eu/Strane_studije/33_Losev_2013.pdf
2. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; перевод с немецкого В. В. Бибихина. – Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.
3. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 315-336.
4. Ingarden R. O psychologii i psychologizmie w nauce o literaturze / R. Ingarden // Szkice z filozofii literatury. – Kraków: Znak, 2000. – S. 186-199.
5. Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения / А. Ф. Лосев // Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 297-320.
6. Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Наука логики / Георг Вильгельм Фридрих Гегель // Наука логики. В 3-х томах. – М.: Мысль , 1970. – Т. 1. – 501 с.
7. Шинкарук В. И. Логика, диалектика и теория познания Гегеля / В. И. Шинкарук. – К.: Изд-во Киевского университета, 1964. – 295 с.
8. Гуссерль Э. Логические исследования: пролегомены к чистой логике / Э. Гуссерль. – К.: Вентури, 1995. – 256 с.
9. Ингарден Роман. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности / Роман Ингарден. // Исследования по эстетике; перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 403-570.
10. Гартман Николай. К основоположению онтологии / Николай Гартман; перевод с немецкого Ю. В. Медведева, под редакцией Д. В. Скляднева. – СПб.: Наука, 2003. – 639 с.
11. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер; перевод с немецкого Михайлова А. В. –

М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
12. Гуссерль Эдмунд. Картезианские размышления / Эдмунд Гуссерль; перевод с немецкого Д. В. Скляднева. – СПб.: Наука, 2001. – 315 с.
13. Ингарден Роман. О различном познавании литературного произведения / Роман Ингарден; перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова // Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 114-155.
14. Fifteen Questions with Lubomyr Melnyk [Electronic recourse]. – Accessed mode: https://15questions.net/interview/fifteen-questions-lubomyr-melnyk/page-1/
15. Делез Жиль, Гваттари Феликс. Введение: ризома [Электронный ресурс] / Жиль Делез, Феликс Гваттари // Капитализм и шизофрения. Кн. 2: Тысяча плато. – Режим доступа: https://www.rulit.me/books/kapitalizm-i-shizofreniya-kniga-2-tysyacha-plato-read-250949-1.html
16. Lubomyr Melnyk. Continuos Music. A New Language for the Piano [Electronic recourse] / Melnyk Lubomyr. – Accessed mode: http://www.lubomyr.com /continuousmusic.html
17. Pociej Bohdan. Roman Ingarden a polska myśl muzykologiczna / Bohdan Pociej // W kręgu filozofii Romana Ingardena. – Kraków: PWN, 1995. – S. 289-297.

References:

1. Uzelac, M. (2013). *Philosophy of music of A. F. Losev*. Retrieved from http://www.uzelac.eu/Strane_studije/33_Losev_2013.pdf (in Russ.)
2. Heidegger, M. (2003). *Being and time*. Kharkov: Folio (in Russ.)
3. Losev, A. F. (1991). The main question of the philosophy of music. *Philosophy. Mythology. Culture,* 315-336. Moscow: Politizdat (in Russ.)
4. Ingarden, R. (2000). On psychology and psychologism in the science of literature. *Sketches from the philosophy of literature*. Krakow: Znak (in Pol.)
5. Losev, A. F. (1995). The structure of artistic attitude. *Form - Style - Expression,* 297-320. Moscow: Thought (in Russ.)
6. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1970). Science of Logic. *Science of Logic*, *1*. Moscow: Thought (in Russ.)
7. Shinkaruk, V. I. (1964). *Logic, dialectics and Hegel's theory of knowledge*. Kiev: Publishing House of Kiev University (in Russ.)
8. Husserl, E. (1995). *Logical Studies: Prolegomens to Pure Logic*. Kiev: Venturi (in Russ.)
9. Ingarden, Roman. (1962). A piece of music and the question of its identity. *Studies on aesthetics,* 403-570. Moscow: Foreign Literature Publishing House (in Russ.)
10. Gartman, Nikolay (2003). *On the basis of ontology*. St. Petersburg: Science (in Russ.)
11. Heidegger, M. (2008). *Source of artistic creation*. Moscow: Academic Project (in Russ.)
12. Husserl, Edmund (2001). *Cartesian meditations.* St. Petersburg: Science (in Russ.)
13. Ingarden, Roman (1962). On the various cognitions of literary works. *Studies in Aesthetics,* 114-155. Moscow: Foreign Literature Publishing House (in Russ.)
14. *Fifteen Questions with Lubomyr Melnyk*. Retrieved from https://15questions.net/interview/fifteen-questions-lubomyr-melnyk/page-1/
15. Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. Introduction: Rhizome. *Capitalism and schizophrenia, 2: Thousand plateau.* Retrieved from https://www.rulit.me/books/kapitalizm-i-shizofreniya-kniga-2-tysyacha-plato-read-250949-1.html
16. *Lubomyrб Melnykю Continuos music. A New Language for the Piano*. Retrieved from http://www.lubomyr.com/continuousmusic.html
17. Pociejб Bohdan. (1995). Roman Ingarden and Polish musicological mind. *In the circle of Roman Ingarden philosophy*. Kraków: PWN (in Pol.)

BRATKO Kostiantyn Volodymyrovych,
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of the Department of Philosophy
and Religious Studies
Bogdan Khmelnytsky National University of Cherkasy,
e-mail: kostia.bratko@gmail.com

ONTOLOGY OF MUSIC: TO THE DEFINITION OF FUNDAMENTALS OF THE PHILOSOPHY OF MUSIC

Summary. Introduction. *A necessary condition for building an integral philosophical theory of music is the study of its ontological nature. In modern philosophy and science, a number of approaches are used to solve this problem. That is why it is fundamentally important to determine their theoretical and methodological potential. In a generalized form, we are talking about a comparative analysis of the fundamental ontological, applied and concrete scientific approaches. It should be borne in mind that this analysis is done in the conditions of profound changes in the ideas of rationality and criticism of classical*

philosophy.

Purpose. *The study of the nature of musical being from the standpoint of a fundamentally ontological approach in order to ascertain its possibilities in determining the fundamental ideas of the philosophy of music.*

Methods. *Reduction, phenomenological description, dialectical analysis, hermeneutic interpretation, comparative descriptive method. Results. The subject of dialectical analysis and phenomenological description is pure becoming as the basis of musical existence (A. Losev). From the dialectical point of view, pure becoming is considered as a continuous transition of being into nothing and nothing into being (Hegel). The erroneous points of view on the essence of music, the way a musical work exists, its relation to reality and the specifics of its aesthetic perception are clarified and critically analyzed. Phenomenological description revealed the fundamental principles of the existence of musical formation. Hermeneutic interpretation and comparative descriptive analysis of the results obtained revealed a collision between the rhizomorphic formation (G. Deleuze, F. Guattari) of pure becoming and the musical form.*

Originality. *The fundamental ontological approach to the study of music reveals its essential, universal and constant foundations. As a result, prerequisites are created for the construction and development of a holistic philosophical theory, as well as the formation of strategies for studying concrete historical forms of music in the past, present and future. An important feature of such a theory should be the unity and mutual complementarity of classical and postclassical approaches.*

Conclusion *Among the immediate topics of such research, let us highlight the ontological problems of the form and mode of existence of a musical work, its artistic and aesthetic values, semantic content and ideas.*

Key words: *music as such, pure becoming, piece of music, musical composition, reduction, intentional object, musical form, rhizome.*

Одержано редакцією 05.04.2019
Прийнято до публікації 22.05.2019

УДК 164.031: [164.02+164.053+8’22] (045)
DOI:10.31651/2076-5894-2019-1-80-87

АСТАПОВА-ВЯЗЬМИНА Елена Игоревна,
кандидат философских наук,
доцент кафедры философии и
религиоведения
Черкасского национального университета
имени Богдана Хмельницкого,
e-mail: ast.elen.ig@gmail.com

АРГУМЕНТАЦИЯ ПРИНЯТИЯ РЕШЕНИЙ ИЛИ ЗНАКОВЫЙ ФОН ПРАКТИЧЕСКОГО АРГУМЕНТА

В статье рассматриваются аргументационные стратегии принятия решений в социальном контексте. Корректируя нашу жизнь, цифровая эпоха меняет привычные для нас знаковые системы. Среди последних особенно выделяется текст, представляя собой результат значений, смоделированный нами как экземпляр этой системы. Анализ текста позволяет нам расшифровать семиотические свойства не только ситуации, в которой он существует, а также спрогнозировать ту, в которой цель этого текста будет реализована. Ситуацию следует интерпретировать как «семиотическую структуру, элементы которой являются социальными значениями и в которую «вещи входят как носители социальных ценностей», по мнению М. Халлидея. В качестве иллюстрации знакового фона практического аргумента рассматриваются некоторые рекламные ролики украинского телевидения. Практический аргумент, реализуясь в обобщенных социальных контекстах, включает несколько плоскостей убеждения и манипулирования, совершая замещение функций, ролей, предлагая и формируя новые элементы для цели и реакции на эту цель, а также оценку, как соответствие уже имеющимся ценностям, задачам, привычкам и приоритетам. Мотивированный текстуальный выбор показывает понимание сегодняшней знаковой ситуации и формирует новые семиотические системы, а также показывает способы и варианты убеждения аудитории. Таким образом, знаки не могут быть отделены от конкретных форм социального общения и не могут существовать без него.