

СХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ДАЛЯ

РЯБІНІНА Олена Володимирівна

УДК 111.852

МУЗИЧНА ПОДІЯ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

09.00.08. – естетика

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня

доктора філософських наук

Луганськ – 2005

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Академії цивільного захисту МНС України на кафедрі соціальних і гуманітарних дисциплін

Офіційні опоненти:

доктор філософських наук, професор **Левчук Лариса Тимофіївна**, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, професор кафедри етики, естетики та культурології;

доктор філософських наук, професор **Личкова Володимир Анатолійович**, Чернігівський державний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка, завідувач кафедри філософії та культурології;

доктор філософських наук **Овчаренко Світлана Володимирівна**, Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, завідувача кафедрою мистецтвознавства Інституту інноваційної та післядипломної освіти.

Провідна установа:

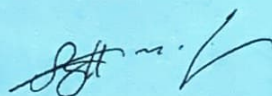
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, кафедра філософії, м. Дрогобич

Захист відбудеться „__” _____ 2005 р. о __ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 29.051.05 при Східноукраїнському національному університеті імені Володимира Даля за адресою: 91034, Луганськ, кв. Молодіжний, 20-а.

3 дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля за адресою: 91034, Луганськ, кв. Молодіжний, 20-а.

Автореферат розіслано „__” _____ 2005 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради



Ісаєв В.Д.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність та доцільність дослідження. Проблема музичної події є фундаментальною естетичною проблемою субстанціалізації принципів мистецтва, які в теперішній період зазнають докорінного переосмислення. В умовах непростих відносин традиції і культурно-естетичних практик, на грані втрати ними векторних спрямувань і кризи історичності, – аналітика естетико-онтологічних засад мистецтва стає цариною шукань можливості відновлення самої парадигми буття. **Символічна компенсація** розпадання цілісності буття і водночас чуттєво-естетична очевидність його дисоціації сягають виразного максимуму в музиці, що надає музичному досвіду особливої багатомірності як події смислу.

Музична подія визначається нами як взаємодійне витворення музичного цілого і музикальної суб'єктивності, яке концентрує естетичне буття музики.

Проблема музичної події, – мало досліджена попри значний досвід рефлексії переживань музики, – інтегрує засадничі питання щодо способу існування музичного твору, темпоральності музики, суб'єктивної реальності інтерпретатора. Дискусійний стан цих питань, як і сама поява концепту події в естетиці, є набутком сучасної музичної практики. Термін „музична подія”, введений Є.Назайкінським, став знаковим поняттям, що акцентувало експресію драматургічних вузлів об'єкта музичного сприймання.

У філософській концепції В.Суханцевої музична подія набуває онтологічної інтерпретації як співбуття різних індивідуальностей у **межах одного цілого – авторського твору** як тексту культури, що, являючи відкритий стан культурно-інформаційної системи, розкривається в безкінечність буття-можливості. Онтологічною підвалиною концепції є антропний принцип в узгодженні з поняттям події як моменту співбуття різновимірних сутностей у моделі світу.

Даному етапу опрацювання проблеми передував тривалий досвід естетики, методологічні суперечності якого **чітко позначилися в інтерпретаціях буття музики.**

Традиційний образ музичної космогонії являє „хранительські” інтенції, **закономірні в добу „зрушення основ”.** О.Лосєв обстоював об'єктивне буття ейдосу музики в дусі християнського неоплатонізму при наданні первинності числовій символіці. Естетичне буття музики, за Лосєвим, є інверсією логіки. Етико-космологічні ідеї Е.Ансерме надихали бачення ним тональності як природно-акустичного світу музики, втрата якого загрожує її суті.

Ідеї втілення у музиці об'єктивних законів природно-космічного світу набули наукової розробки в працях Б.Каракулова, М.Марутаєва, Е.Сороко, Ю.Урманцева, у яких музичний об'єкт постає як гармонічна система, де діє принцип симетрії, поданий як чинник усталеної структури. Ю.Холопов виявив кореляцію історичної динаміки освоєння світу й еволюції гармонії, Л.Бергер – аналогії між просторовими образами світу і музичними стилями.

Межа суперечності філософсько-естетичної думки позначилася переведенням змістовних критеріїв музики в особистий естетичний досвід і піднесенням креативних потенцій актуального буття музичного твору, аж до ідеї спростування буття потенціального (Ж.-П.Сартр, М.Дюфренн). Споглядальний момент музиціювання описали А.Банфі, Н.Гартман, В.Жанкелевич, Е.Суріо, Є.Фінк. Увагу естетиків привертає образно-психологічний вимір музики. За орієнтації на відносну замкнутість твору це зумовило схематику підтексту, зокрема під формою „проекції чуття”, якій у концепції „презентативного символу” С.Лангер поступається місцем ідея надчуттєвих засад музики. У міру узвичаєння відкритої форми в італійській естетиці, наприклад, з'явилися ідеї „гетерономії” і спонтанності музичного мистецтва (Л.Ангескі) як вияву артистичної чуттєвості (Д.Формаджо) і, нарешті, тілесних потреб (С.Цеккі), – що являє антитезу метафізиці музики.

У спільному просторі феноменологічної естетики, де спочатку обстоювалася іманентна логіка музики, психологічній редукції актів музиціювання протистояла концепція Р.Інгардена. Розмежування ним витвору – виконання – сприймання поновило питання щодо способу існування музичного твору, що, втім, виявилось нез'ясовним за субстанціалізації об'єкта, яка полишила метафізичні підвалини і не тяжіла до соціально-естетичних принципів.

Акцентация соціального буття музичного об'єкта визначена в радянській естетиці його переміщенням зі сфери ейдетики в площину діалектики структури і процесу (Б.Асаф'єв), а у західноєвропейській – концептом відчуження твору як колізії особливого (Т.Адорно). В межах ідеї нетотожності твору собі, поданої як ключ до особливого, незалежно від її варіацій діє суб'єкт-об'єктна контрверза. Гностично орієнтований підхід зберігає ідею „твору-об'єкта”, розгортання якого мислиться як інтонаційна фабула (В.Медушевський) і передбачає типовий „квазісуб'єкт” (М.Каган). Проте, саме в діалектиці об'єкта і суб'єкта останній постає як момент культурного розвитку. Розведення потенціального, актуального і соціального буття музики у Н.Корихалової позначає вектор відновлення музично-кодової конфігурації, але лишається умовним щодо єдності естетичного буття музики.

Дослідження естетико-онтологічної специфіки музики з необхідністю піднімає проблему музичного часу, в аналізі якої виявилися методологічні суперечності естетики. Дистанція між без'якісною мірністю процесуальних координат сущого і континуумом музики позначилася в поняттях „квазі-часу” (Р.Інгарден) і „становлення числа” (О.Лосєв). Згодом ідея поліфонічності образного процесу зумовила вирізнення часових „пластів” (Є.Назайкінський) і сфери переживань часовості під формою психологічного часу, – звідси нове звернення до ідеї гештальту (Г.Орлов). Систематизацію категорії часу в музичній культурі як концентрації історичного, що втілюється у темпорально-сміслових формах осягнення всезагальності, здійснено В.Суханцевою, нею розроблена і застосована в інтерпретації музичної події теорія ритмоінтонаційного комплексу.

Осмислення процесуальності музики як звукової мови (М.Арановський, Г.-Г.Еггебрехт) і порівняння способів трансляції образу в літературі й музиці (С.Раппопорт), у якій виділялись коди емоцій (М.Бадд, В.Медушевський, С.Раппопорт, М.Смирнов), визначили шляхи аналізу музичної семантики. Своєрідність комунікації музики зумовила, разом із цим, ідею заміщення означуваного – „значущістю” (С.Лангер) і навіть запитання: „Чи має музика смисл?” (П.Кінгелі).

Аналітика музичного смислоутворення формувалася на ґрунті психологічних досліджень сприймання музики (Є.Назайкінський, А.Костюк). Інтерпретація музики постає як співтворчість (Л.Кадцин, В.Москаленко). Переосмислюються принципи теоретико-естетичного аналізу твору як предметної реальності (О.Воєводін); суттєві узагальнення світоглядного змісту музичної культури (С.Уланова); дано категоріально-методологічний аналіз художнього сприймання (О.Лановенко).

З широкого кола питань, задіяних у процесі дослідження, дисертантом залучені роботи Ю.Афанасьєва, В.Бітаєва, М.Бровка, Т.Гуменюк, Т.Домбровської, В.Личковаха, В.Мовчан, О.Наконечної, С.Овчаренко, О.Оніщенко, В.Панченко, Р.Шульги.

Аналіз досвіду музичної естетики дозволяє визначити стан проблеми музичної події як дискусійний. Потребують розгляду засадничі питання естетико-онтологічної специфіки музики, кожне з яких, при взаємозв'язку з іншими, утворює проблему, що набуває гостроти у міру того, як збагачується досвід естетики. Постає необхідність з'ясування механізмів естетичних переживань плину і їх інтеграції музичною темпоралією. Виявлення актів музичної свідомості передбачає аналіз динаміки музичальної суб'єктивності. Вимагає уваги проблема музичної гармонії, котра в основному розглядалася

як вписана у звуковий об'єкт модель світобудови і має бути представлена як зміст естетичних переживань, що створюють такий образ. Проблема символу потребує підходу, адекватного естетико-онтологічній специфіці музичної події, – що стосується і проблеми знаку.

Дані питання окреслюють проблематику інтерпретаційних можливостей музичної події як процесуальної концентрації естетичного. Аналіз її естетико-онтологічної специфіки тим самим позиціонується як спосіб виходу до встановлення суттєвих закономірностей естетичного процесу, – що і визначає актуальність дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана в рамках комплексної програми наукової діяльності Академії цивільного захисту України (№ державної реєстрації 01970001059).

Мета дослідження полягає в розкритті герменевтичного потенціалу музичної події як форми естетичного буття музики і передбачає вирішення наступних завдань дослідження:

- схарактеризувати естетичну змістовність музичної події;
- окреслити динаміку осмислення музичної події в досвіді естетики;
- з'ясувати чинники естетичної активності музичного розуміння;
- виявити темпоральність музичної події як інтеграції переживань часу;
- проаналізувати образний вимір переживань часу в символічному континуумі;
- розкрити значущість переживань гармонії в музичній події;
- дослідити естетичний смисл принципу числа щодо музичної структурності;
- інтерпретувати проблему знаку в музиці як способу естетичної комунікації;
- виявити принципи самоінтерпретації музикальної суб'єктивності;
- сформулювати естетико-онтологічні особливості музичного символу;
- визначити роль логіки розвитку в музичній символізації.

Об'єкт дослідження – музична подія як естетичний феномен.

Предмет дослідження – процес взаємного представлення музичного цілого і музикальної суб'єктивності.

Теоретико-методологічна основа дослідження. При розробці концепції дослідження актуалізовані спадкові зв'язки класичної філософії з концепціями онтології свідомості, логіка переходу від класичної моделі суб'єктивності до екзистенціальної і сформульовані в її контексті ідеї щодо природи твору мистецтва. При осмисленні проблеми символу прийняті до

уваги концепції О.Лосєва і М.Мамардашвілі. В питанні культурно-естетичної дієвості музичного знаку орієнтовну роль відіграла концепція соціального кодування М.Петрова. Значущою для аналізу музичної події як естетичного процесу є концепція А.Канарського. Філософсько-естетичний досвід опрацьований дисертантом у контексті принципів історико-естетичного аналізу, проведених у концептуальних дослідженнях закономірностей сучасної естетики Л.Левчук. Важливе значення мала філософська інтерпретація музичної події у В.Суханцевої.

Методи дослідження зумовлені необхідністю міждисциплінарного підходу до проблеми, що реалізовано інтеграцією діалектичного аналізу, інструментарію феноменологічної філософії, герменевтики мистецтва і задіяних на комплементарній основі культурно-історичного методу і музикознавчих узагальнень.

Наукова новизна дослідження. Вперше в українській естетиці проведено концептуальний аналіз музичної події, визначеної як взаємодійне витворення музичного цілого і музикальної суб'єктивності, що являє естетичне буття музики. В такий спосіб здобувачем мислиться питання специфіки існування музичного твору. Результати дослідження конкретизуються в положеннях, що виносяться на захист:

- Схарактеризовано естетичну змістовність музичної події як гармонізацію переживань буття. Показано творення музичного образу, протяжної повноти буття, за посередництвом естетично-інтенціональної інтеграції музикальної суб'єктивності і символічно-звукового цілого.
- Окреслено динаміку осмислення музичної події в естетиці як переходу від візії твору-об'єкта – через виділення психологічного виміру інтерпретації музики – до розуміння музичної події як співбуття твору і інтерпретатора. Виявлена логіка об'єктивації музичного цілого (релігійна і соціологізаторська форми), гностичних і психологічних редуцій суб'єкта музики, метафоричного позначення музичної події як драматургічної стадіальності об'єкта сприймання.
- З'ясовано чинники естетичної активності музичного розуміння, що являє взаємопроникнення чуттєвих і символічних актів: єднання акумуляції і трансгресії переживаних якостей, наскрізної відкритості і структурної регламентації, при текстуальній даності порядків думки.
- Виявлено темпоральність музичної події як інтеграції переживань часовості у постаті часу – символічній квінтесенції їх буттєвого змісту, утворюваної такими естетично дієвими моментами: емпірично-чуттєве „тепер” (єдність плинності і ретенціально заданих „зупинок-позначань”

плину); символізація протяжного теперішнього; сценарій абсолютизації музикальної суб'єктивності (взасмодія спостереження плинності буття і структурно-образних градацій свого становлення).

- Проаналізовано образний вимір переживань часу, – перевід протяжності в рух, що робить плин естетично відчутним і формує просторову семантику символічного континууму. Показано спосіб, у який естетична констатація звучань зумовлює синтез рухомої позиції музичної „присутності”, і її семантичне оформлення шляхом проекції змін, відношень подоби і періодичностей у гілетиичній конфігурації звукового явища в екзистенціальні переживання ритмічного руху, зв'язані з абрисом всезагального буття як основи присутності.

- Розкрито значущість гармонії як даного в переживанні принципу єдності буття, що формує суб'єктивну реальність як багатовимірно-довершену (особливе), і, відтак, є становленням естетичної цінності, в якому виразно, стихійно дані цінність екзистенції (основа аксіологічних актів) і культурно-естетична цінність. Історичні форми гармонії представлені як етапи еволюції ідеї музикальної суб'єктивності, виявлена кореляція екзистенціальної повноти переживань гармонії і образу всезагальності.

- Досліджено естетичний смисл принципу числа, як форми опосередкування дихотомічної ритмізації виявів і актів буття, що ментально представлено симетрією (діалогічністю в її метафізичному і психічному вимірах), з якої, як момент рефлексії її „осі”, виникає троїстий принцип, рівень подвійної дихотомії (четверичність), та ін. Показано, що в співвіднесенні з культурно-контемпоральним образом світу числова гармонія мислиться як всезагальна, що не означає її надчуттєвої природи.

- Інтерпретована проблема музичного знаку як мовного феномена, виділеного в переживанні. Доведено, що, маючи риси знаку, музичний знак є форма трансгресії знаковості в естетичній комунікації. Але умовою творчої свободи є актуалізація ним „стихійної історичності присутності”, що визначається з'ясовністю чуттєвого і логічного актів музиціювання одного через одне.

- Встановлені принципи самоінтерпретації музикальної суб'єктивності як утворення позиціонованої якості естетичного відношення (суб'єкта): взаємне представлення горизонту „присутності” і смислової ієрархії; символічний „обмін” самості на універсальну; „відособлення”; „артистична метафізика”; єдність драматичної динаміки самопочуття і додання чуттєвого егоцентризму; єдність катарсису і метафізичного дистанціювання суб'єкта від драми

самості; самореференціальність (звідси – переживання символу як самосутнього).

- Виявлено естетико-онтологічні особливості музичного символу, зумовлені темпоральністю: його фігура набуває чіткості з розширенням образного горизонту, аж до злиття концентрації і відкритості („безкінечне в кінечному”). Музичний символ представлено як ноетон – модель виходу свідомості до відкритого, логіки прямування суб'єктивно концентрованої думки до горизонту всезагального (цілісності як міри естетичної рефлексії відкритого). Показано процес креативного відкриття символу як факту свідомості, якій дана самодостатня форма перебування в реальності, „згущений” до музичної події за перетворення культурних передумов символізації.

- Визначено роль логіки розвитку в музичній символізації: стихійна діалектика є спосіб, у який музична свідомість виходить крізь амбівалентність до цілого і схоплює його на грані відкритого, яку не може перейти („абсолютна музика”). Аналіз інтенцій цілого без розвитку у формах мотиву Єдиного (музика як засіб сакралізації) і, навпаки, конструкту злитної множинності (імітація відкритого) виявив нецілісність обох. У ритуалі спасіння музика не фокусує творчий центр – інстанцію цілого, а перетворення цілісності на тотальність – знак зневіри в символічному „обміні” – знов лишає центр поза суб'єктивністю, але відтепер тому, що ціле стає проблемою.

Теоретичне і практичне значення дослідження визначається тим, що сформульовані в ньому принципи музичної події позначають перспективу музичної естетики в її зв'язках із герменевтикою, феноменологією, культурно-історичним підходом і іншими сучасними типами філософського дискурсу. Положення роботи застосовні в теоретичному дослідженні форм і стилів музики, можуть бути задіяні в спецкурсі з музичної естетики, використані в курсах теорії, історії світової культури і музикознавства. Матеріали дисертації сприятимуть подальшому розвитку художньої критики в Україні та пропаганді надбань музичного мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Ідеї дисертації доповідались автором на теоретичних семінарах кафедри теоретичної і практичної філософії Харківського національного університету, кафедри соціальних і гуманітарних дисциплін Академії цивільного захисту України. Результати роботи викладені у 42 наукових працях, у тому числі: одноосібна монографія (18,25 др. арк.), 30 статей у провідних наукових фахових виданнях, 9 статей у збірниках наукових праць, 2 – у збірниках матеріалів наукових конференцій. Загальний обсяг особистого внеску – 33,85 др. арк.

Положення дисертаційної роботи оприлюднено на 6 наукових конференціях: Міжнародна конференція „Проблеми та перспективи формування гуманітарно-технічної еліти” (Харків, 2002); Російська наукова конференція „Человек в культуре – культура в человеке” (Самара, 1997); Меморіальні читання, присвячені 60-річчю А.Плахотного (Харків, 1996); Всеросійські наукові конференції „Социальная философия и философия истории: открытое общество и культура” (Санкт-Петербург, 1996), „Язык и человек” (Краснодар, 1995); Міжнародна конференція „Славянский мир: единство и многообразие” (Белгород, 1995).

Кандидатська дисертація захищена 1994 року. Матеріали кандидатської дисертації в тексті докторської дисертації не використано.

Структура дисертації. Робота складається з вступу, 4 розділів (11 підрозділів), висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел з 452 найменувань. Повний обсяг дисертації – 398 сторінок (362 сторінки – основна частина).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У вступі обґрунтовано актуальність та доцільність дослідження, визначено його об'єкт, предмет, мету, завдання, проаналізовано стан розробки проблеми, визначено методологічні принципи аналізу, розкрито наукову новизну, теоретичне і практичне значення, сформульовано положення, що виносяться на захист, подано відомості про апробацію роботи.

Перший розділ дисертації – „Музика в просторі філософсько-естетичної рефлексії” – присвячений аналізу концепцій музичної естетики і обґрунтуванню позиції дослідження щодо загальних принципів музичної події.

В підрозділі 1.1. – „Основні підходи в естетичній аналітиці музики” – висвітлена проблема засад музичного мистецтва в контексті розуміння музичної події як форми естетичного досвіду, що характеризується взаємним представленням музичного твору і музикальної суб'єктивності.

Окреслено взаємодію історично утворених ліній естетичної теорії, в якій об'єктні і суб'єктні засади музики розводились аж до абсолютизації окремо взятих того й іншого.

Проаналізовано концепцію музичного „ейдосу” О.Лосєва і показано, що діалектичний метод у нього є засобом синтезу логіки і алогізму, за посередництвом якого філософ прагне дійти специфіки музикального, – через що естетичне буття музики постає як хаотичне, збагненне на грані не-сущого

(„меон”). Поняття „гіле”, застосоване для позначення музичної „матерії”, є однією з опор для ідеї злитності об'єкта і суб'єкта музики в ейдосі, якому, за Лосєвим, цілком належить експресія, „гілетична стихія” музики, мислима як „життя чисел”, природа яких метафізично об'єктивується. Позиція християнського неоплатонізму, виражена логікою концепції, дозволяє порозуміти обстоювану нею єдність розумового начала, числа, і виразності ейдосу як своєрідний шифр ідеї іпостасей Єдиного, абрис якого проглядається крізь афористичні дефініції і багаті образні зв'язки концепції. Принцип числа тут несе ідею ілюзорної значущості процесу музичних переживань, прагнення апофатично відкинути скороминуше задля вічного. Вихід до музично цілого як форми естетичного досвіду, отже, ускладнюється суперечністю ідей репрезентативності (винесення суб'єктивної інстанції цілого за межі естетично даного) і музичного переживання як „самого буття” (що передбачає суб'єктивний центр як естетичну інстанцію образу цілого).

Доведено, що естетичною основою ідеї числа є дихотомічна ритмізація актів і виявів буття, – злита в естетичних і раціональних витоках рефлексія періодичності; при цьому естетично дані двоїстості передбачають активне встановлення симетрії за усвідомлення дистанції між „мною” і „не-мною”, симетрію-процес, рефлексія „осі” (центру) якої – суб'єктивності – зумовлює троїстість (від ідеї тринітарності до музичної тридольності), звідки витікає четверичність (усталеність), над якою надбудовуються похідні ритмо-гармонічні комбінації. Числові структури музики є набутком естетичної активності, за якого музикальне сягає квінтесенції культурного модусу мислення, охоплює загальні просторово-часові уявлення і абрис соціального універсуму, – через що музична логіка і може бути дана в переживанні як оформлення суб'єктивної реальності.

Схарактеризовано „негативну діалектику” Т.Адорно як зріз кризи естетичної комунікації, позначеної ідеями відчуження, трансгресії музикою власних засад і утопічності гармонії, якої музичне ціле потребує. Явища „подвоєння” форм і акцентації смислової відкритості (сучасні вияви художньої саморефлексії культури) схоплені поняттям „інформального”, що виявляє дотичність естетики Т.Адорно до постмодерної трансформації метафізичної колізії неповноти представлення сутності в усякому сущому, яку компенсує творчість, під формою поетизації „відсутнього” (вимір проблеми свободи). Естетика Адорно являє деяку інверсію концепції О.Лосєва, де алогічна стихія ейдосу втілена цілим, що у Адорно протистоїть „мисленню заради суперечності”. Збігаючись у моменті об'єктивації музики, обидві концепції фіксують і її „позитивну незмістовність”, що Т.Адорно

позначає поняттям „цілісності процесу”: ним виділена царина особливого, яке несе потенцію „шифру соціального” і, зняте в „ідеологічних знаках”, за умов доступності твору іншим, має зникнути через заміщення культурного діалога залежністю музики від ринку. Ці ідеї передвістили концепт „ери самореференціальних знаків” і ідею „екстазу цінностей” „під вивіскою мистецтва”, якими Ж.Бодрійяр виразив проблему творчості, драму авторства, аксіологічну колізію в естетиці постмодерну. Показано, що інтерпретація Т.Адорно музичного знаку є варіант суб'єкт-об'єктної контроверзи, у якому, проте, схоплюється процесуальність смислу музики.

Окреслено підхід до соціального буття музики в радянській естетиці, показано значущість діалектики об'єкта і суб'єкта для виявлення його як моменту культурно-естетичного розвитку, що обумовило виділення музичного пізнання і появу ідеї відносної автономії музичної інтерпретації.

Виявлено суміщення об'єктивації і психологічної редукції музичного цілого в концепції С.Лангер, де ідея „проекції одкровення на чуття” є схемою апіорної уяви.

Доведено, що більш доцільним є пов'язане з гностичним підходом розуміння музики як моделі світоустрою (М.Марутаєв, Ю.Урманцев, та ін.), яке „повертає” її візіям онтологічний пафос при осмисленні виявів раціональності в її структурах, хоча бачення цих культурних модусів мислення, які музикою опосередковані, не є аналіз її естетичного буття, де вони в концентрованій формі перевідкриваються і таким чином являють у переживанні свою чуттєво-ментальну основу.

Сформульовано на основі аналізу досвіду естетики і власної позиції здобувача визначення музики як символічно-звукової квінтесенції культурно даної всезагальності, що характеризується естетичним буттям у формі музичної події, в якій стає доступним онтологічно-процесуальний зміст звучного образу.

У підрозділі 1.2. – „Музична подія і досвід її осмислення в естетиці” – з'ясовано динаміку естетичної думки в питанні щодо способу існування музичного твору і позначено вектор аналізу музичної символізації в дисертаційному дослідженні.

Схарактеризовано феномен „самоінтерпретації” музики, даної як автономне становлення твору, що в образному плані дозволяє музичній свідомості долати одиничне і оформляти особливе як естетично дане всезагальне в актах перетворення логічних передумов символізації. Проведено, в такий спосіб, межу у розумінні цього явища між етапними для

естетики формулами метафізично і соціально орієнтованої об'єктивації та психологізацією музики.

Показано ключову роль з'ясування даного феномена в питанні щодо способу існування музичного витвору і отримано наступні позиції дослідження.

Виявлено, по-перше, зв'язки між модифікацією ідеї цілісності в музичній практиці й ідеями естетики щодо розрізнення твору – виконання – сприймання (Р.Інгарден) і поділу потенціального, соціального і актуального буття музики (Н.Корихалова), – в чому виявились і долання заданої Гегелем естетико-онтологічної парадигми, і етапна суперечність (за якої музичний об'єкт по суті є абстракцією) на шляху естетики до інтеграції чинників музичної події.

Визначено, по-друге, власну позицію здобувача у вузловому для інтерпретації естетичного буття музики питанні щодо значущості принципу розвитку в музичній концепції. Цей принцип представлено як концентровану форму самого мислення як процесу, базованого на операціях синтезу-розрізнення, що в переживанні взаємозв'язків звучностей (єдність-антитеза) представлені єдністю логіки (сполучання звукових якостей як синтез мовного елементу) і експресії (контраст). Доведено, що сама об'єктивація діалектики на правах субстанціального принципу з'являється як рефлексія дистанції між ментальним актом і культурним модусом, що в творчості сягає самодостатності, виражається як поривання, за естетизації свободи духу. Цей вектор дозволяє мислити ціле (естетично дане відкрито), що, відтак, можливе лише за умов діалектики і що в філософії стає зрозумілим у Маркса і через Маркса: суперечлива динаміка єдності оформляє сам естетичний акт відкривання назустріч неосяжному, а отже, рефлексії цілого. Синхроністичність кристалізації ідеї розвитку і кульмінації ідеї суб'єктивності виражена в естетиці Бетховена, яка є максимом „абсолютної музики”. Показано, що сама концентрація позначає проблематичність суб'єктивного центру, який і заданий, і не є апіорною якістю (звідси значущість утвердження-трансгресії як естетичного принципу, логічна еволюція якого виражена в історії гармонії). Позначено антиномію розвитку: його необхідність, естетична реалія незворотного, і недоступність у самому плінні чистої візії цілого. Отримано, отже, умовивід, що суб'єктивно-образний центр як естетична інстанція цілого здійснює трансгресію себе естетичним підступом до „безкінечності”, яка центру, початку, ускладнення мати, звісно, не може. Звідси здобувачем виводиться антиноміка естетичних засад музики: гармонізації (векторність і цілісність), часовості (символіка плину і вічності),

знаку (синтез відкритого), ідеї репризності (зворотність і динамічна продуктивність), принципу симетрії (врівноваження як естетичний акт самості, водночас скерований до цілого, а під його формою – до безмежного). Їх реальністю є естетичний процес.

Аргументовано, таким чином, позицію, що музична подія є способом існування твору і буття естетичних принципів музики, – на основі чого визначено ракурс аналізу естетичного процесу, який передбачає розгортання ідеї музикальної суб'єктивності.

Трактовано з позицій необхідності виявлення музикальної суб'єктивності стан естетичної аналітики музиціювання як відносно автономію сфер дискурсу. Одна з них утворена дослідями чуттєвих і суб'єктивно-образних вимірів музики, зокрема, у виявленій динаміці феноменологічної естетики (Д.Айде, Е.Ансерме, А.Банфі, М.Дюфренн, С.Лангер, Ж.-П.Сартр, Д.Формаджо, С.Цеккі). Інша сформована ідеями щодо музичної драматургії як плину подій (Є.Назайкінський), буттєвого статусу інтерпретації музики (Н.Корихалова), творчості слухачів (Л.Кадцин). Нарешті, переосмислюється сама музична подія, яку В.Суханцева інтерпретує як співбуття виконавців і слухачів у межах твору, – що в особистому вимірі постає як пережита співучасть у русі Буття.

Окреслено царину музичної символізації, в якій переживання всезагальності реалізують динамічне естетичне відношення до музики, що за поданим здобувачем визначенням є музикальна суб'єктивність. Інтерпретовано взаємодію естетичного чуття і внутрішньої комунікації як момент стихійної актуалізації самості, що є первинним моментом естетичної доступності буття – витоком структурованого символічного синтезу, який становить процедуру музичної свідомості.

Визначено музичну структуру свідомості як естетично-інтенціональну єдність, оформлену порядками представлення в музикальній суб'єктивності музичної логіки, за посередництвом чого вона інтегрує акти музичного розуміння.

Схарактеризовано музичне розуміння як взаємопроникнення чуттєвих і символічних актів і чинники його естетичної активності: символічну установку, текстуальну даність порядків думки, єдність відкритості і регламентації структур, взаємодію самоінтерпретацій музиканта і твору.

Підрозділ 1.3., „Естетико-онтологічні підвалини музичного образу”, містить аналіз особливостей смислоутворення в музиці.

Представлено музичний досвід як символічне перетворення суб'єктивністю її передумов, що відрізняється від матеріально-практичних

форм життєосвоєння і являє концентровану форму художньої символізації. В естетичній рефлексії ця особливість виступає як парадокс існування музики і вияв „парадоксу свідомості” (М.Мамардашвілі), що саме висвітлюється чуттєвою реалією естетичного досвіду – „згущенням” дійсності до музичної події, неудаваю буттєвою повнотою – і водночас процесом перетворення суб'єктивної реальності. Під знаком парадоксу, вираженого метафізичним змістом музичного досвіду, дана самодостатня експресивна форма вектора смислу.

Інтерпретовано музичний образ як плинну повноту буття, процес, у якому представленою в музикальній суб'єктивності логікою символізації відтворюється устрій актів смислу, а трансляція „логіки смислу” визначає момент естетичної доступності буття. Проаналізовано утворення смислу в музиці. Смисл, який за своєю природою не співпадає з даним і являє його синтез-трансресію, у музиці представлений актом свого творення (виділена у переживанні звучна „антитеза” – сполука, інтонація). Емпіричне дане і утримує, і „відпускає” синтез, через що в музиці творення і динаміка смислу сягає рівня образної конфігурації, де кожна кодова фігура, передбачаючись і протистоячи попередній, звільняє мислення від її образних контекстів (звідси – єдність чуттєвої безумовності і ідеальної продуктивності образу). „Позитивна незмістовність” урівноважується естетичним актом „збирання” антитези, що несе стан музичної самості, який, у силу внутрішньої комунікації, є стихійна рефлексія „буття-в-світі”. В утворенні континууму переживається стрижнева значущість самості як постійного „учасника” образного процесу, проте, трансфігуруються і вона, і символічне „місце” її драми. При структуруванні якостей смутний абрис „світу” як основи „присутності” (М.Гайдеггер) переростає в образ, що є спосіб бути естетично.

Виділено естетичний момент „збування” смислу – явище інтерпретаційного парадоксу в межах символічної установки, що полягає в „передчутті” переходу даної звучності в наступну, –у варіативній відкритості смислу при повноті емпірії. Як прообраз відкритого, цей момент являє і очікування гармонії, і зупинку на пориванні до неї, стихійну фіксацію естетичного акту, значення якої полягає в рівноцінності миттєвостей плину, властивій артистичному світовідчуттю, а також у здатності музичної логіки виходити за межі каузальності.

Зазначено, що спосіб „розкривання” причинних зв'язків музичною свідомістю виходить у розряд пріоритетів музичної практики, де разом із прийомами „зламу” очікувань виникає сценарій відкритої, мислимої поза розвитком форми. Таким чином являє себе проблема цілісності, потреба

гармонізації буття, пов'язане з колізією творчої самості „запитування про буття” (Ж.-П.Сартр). Своєрідна гра естетичними ключами „замкнутого” і „відкритого” приймає форми імітації „Хаосу”, ритмізації афектів, спонтанного ансамблю, текстів *non finito*, „медитації” на звучності, звідки іде шлях до емблематичного „стискання” форми і, нарешті, Мовчання – знаку культури, в якому поетизація „відсутності” єднається з образами витoku і поглинання „спектру” звуків і експресій.

Окреслено образну динаміку музичної події, в якій стихійна абсолютизація музикальної суб'єктивності, векторно спрямована від моменту актуалізації самості до моменту „символічного обміну”, зумовлюється взаємодією плину і ієрархічного розгортання „антитез”, що позначається в переживанні „вузлами” екзистенціальної драми на основі сполучення моментів „присвосня” і стихійної об'єктивації логіко-експресивних едностей.

Другий розділ – „Фундаментальні параметри музичної події” – розкриває специфіку музичного часу, гармонії, знакової сфери музики.

Підрозділ 2.1. – „Естетична дієвість музичного часу: від переживання руху до переживаної всезагальності” – присвячений аналізу темпоральності музики.

Висвітлено логіку існуючих інтерпретацій музичного часу і позицію дослідження щодо поняття „музичний час”, поданого як знак культури, що виражає спосіб символізації музикою самої плинності буття – якості, котра в музиці стає естетично доступною.

Визначено місце і сенс введеної в дисертації постаті часу музики. У музиці естетичний момент світовідчуття, де задана небайдужість до плинності, і ритм як форма естетизації сущого набувають засадничої ролі, тому процес музичної свідомості виступає як само буття. Суттєво, що саме перетворюється і доводиться музикою до самоцільної концентрації. Час, вимір змінності, являє свою природу у якості фігури світовідчуття свідомого живого, стурбованого швидкоплинністю свого буття, – формою осягнення і долання якої і є властива музичній події постать часу. Час мислиться в роботі як категорія екзистенціальної розмірності буття, породжена усвідомленням межі існування, концентрованою формою символічного переборення якої є музика. Музика не просто надає нам зразки альтернативних фігур Вічності (ми не можемо вдовольнитись визнанням її за ерзац Вічності), не заспокоює ілюзією потойбічного, а навпаки, як естетично явлена плинність, дає відчуття причетності до світового буття, доводить „символічний обмін” (що має витік у ритуальних формах уявного життєствердження) до рівня завершеної форми

мистецтва. Музична подія в її незворотності є вияв незворотності екзистенціальної під формою однократного естетичного досвіду, в якому довершеність музики стає опорою переживання цілого як такого, що перебуває, не щезаючи в небуття. Фігурою протяжного теперішнього незворотність знімається, неперервність передбачає перервність, виникає образ континууму, де кожна мить своїми зв'язками з іншими утверджує його цілісність і уявну зворотність – постать часу.

Аргументовано, таким чином, розуміння музичного часу як символізації плинності, за якої стає естетично доступною сама інтенція часовості, звідки витікають раціональні розмірності часу. Символізується не „час”, а темпоралія буття, являється тривалість, вилучається ритм і доводиться до рівня самосутньої візії часовості, отримана естетизацією присутності. Ритм, метр, протяжність, тривалість, рух – категорії символіки плинності, в яких час перетворено на естетичні знаки часу.

Виділено царину темпоральних переживань, де вже переборена абстракція часу і естетично дані його витoki як символічного синтезу – царину музичної свідомості, де плин синтезується як „сам” час, оскільки переживається його якісне інше, плинність буття. Музична свідомість утворює інтегральну ієрархію знаків часу, в які негайно трансформуються естетично дана протяжність.

Визначено музичний час як творення мовних феноменів способом оформлення синтезів плину, чуттєво-естетична очевидність якого є основою смислу музики.

Досліджено утворення різномасштабних знаків часовості, що реалізує естетичну дієвість музичної символізації. Показано їх інтеграцію постаттю часу, що обіймає музичну структуру свідомості, в якій ціле сягає образної значущості темпоральності буття. Виявлено спосіб єднання постаттю часу взаємопредставлених конфігурацій звукового явища і музикальної суб'єктивності.

Виявлено естетичний смисл „тепер” (прообраз постаті часу) – інтервалу, відкритість якого передбачає його межю і який утворюється на основі ретенції і визначає перевід протяжності у знак тривалості („зупинка-позначання”). В конфігурації явища взаємодія антиципації і ретенції, знакова множинність і стабільний перебіг „тепер” задають межю континууму і ієрархію переживань часу.

Подано перевід переживань плину в образ руху як екзистенціальну атрибуцію часовості: переживання стану самості (рух смислу) як рухомої позички визначає появу просторової складової континууму. Семантика

„присутності”, будована проекцією змін і періодичностей у переживання ритмічного руху, зв'язує „відособлену” музикальну суб'єктивність із фігурою явища, – що являє манеру музичного процесу формувати „стихийну аналітику присутності” (М.Гайдеггер).

Показано, що темпоральність задає стихійну абсолютизацію музикальної суб'єктивності на основі взаємодії ефекту спостереження плинину і структурування „тепер”, інтегрованих у протяжне теперішнє, так, що музично-часові якості й рівні зв'язуються, накладаються, не зливаючись, – що уможлиблює взаємне представлення відкритого (цілісність) і ієрархії (концентрація).

Порівняно стильові форми символізації часу, в динаміці яких акцент переноситься з логіки розвитку на чуттєво-естетичний потенціал синтезу, аж до імітації відкритого. Ефекти *non finito*, „хаосу”, „статичності”, замкнутої циклічності, „байдужої” мірності „неживого” несуть суперечність руйнації і самоцінності суб'єктивного образу. Рух від ідей універсальної часовості до ідей долання безвідносної мірності, яким музика акцентує екзистенціальну значущість часу і ілюзорність його об'єктної субстанціалізації, є і симптом зрушення суб'єктивно-творчої цілісності до нецілісності під формою „суб'єктивізації” часу.

В підрозділі 2.2., „Образи гармонії в музичній практиці і досвіді музичної естетики”, аналізується динаміка даного принципу естетизації буття в контексті позицій дослідження.

Інтерпретовано значущість гармонії як естетичного принципу цілісності, що у музичній події виявляється взаємодією векторності, твореної ієрархією амбівалентних єдностей, і синтезної концентрації, – в образі *synolon* (Арістотель). Гармонія являє грань, на якій зосереджуються переживання порядків буття і, як вимір символу, є логіко-семантична даність вектору естетичного, конфігуровано-відкрита „форма безкінечності” самої свідомості.

Аргументовано, що гармонія є ціннісний вимір цілісності, процесуальна концентрація *Ordo amoris* (М.Шелер) у музичній події, і являє її сенс як суцільного становлення цінності. Естетична очевидність екзистенційного зрушення, оформленого темпоралією, а, отже, виток аксіологічних актів суб'єктивності, і ідентифікована з нею культурна цінність є взаємодійні вияви музикальної гармонізації буття. Єднання екзистенціальної динаміки і переживань довершеності акумулює особливе: взаємопокладання темпоральності і логіки смислу (синтез-трансгресія – ієрархія антитез – суб'єктивна „вертикаль”) структурує музикальну суб'єктивність, що

виражено переживанням свого внутрішнього світу як багатовимірною довершеного.

Показано роль гармонічної архітекτονіки як просторового чинника образу, що витікає з оформленої логікою смислу темпоралії естетичного. У динаміці позицій самості „проявка” актів смислу і ієрархічних єдностей, що прямує до концентрації (довершеного), задає структурну об'ємність континууму як гармонії *synolon* за стихійної абсолютизації музикальної суб'єктивності. Розкрито дієвість гармонії як єдності буття в артистичному досвіді, де очевидність цілого стихійно з'являється з „хаотичної” повсякденності, не буває над видимістю і не вторгається на правах панівного принципу, але, в силу цінності кожної миті, обіймає подію-дійсність. Кожен тон, утворюючи в зв'язках з іншими межу перебування музики, є у злитті фізичного (чутного) і метафізичного (ідеального) вимірів елементом цілого (Г.В.Ф.Гегель – Д.Лукач), що і задає естетично-інтенціональну єдність, і проєціює цілісність музичної свідомості на гармонію образу.

Інтерпретовано сенс гармонії як концентрацію естетичного, що водночас розосереджена в переживаннях звучностей як явищ прекрасного, трагічного, піднесеного, та ін. Їх очевидність „для мене” зв'язана з явленням їх чуттєво-емпіричної генези саме тому, що гармонія є естетизацією звукової сполуки, зумовленою резонансом між чуттєвим схопленням ритмічних виявів буття і активнісним чинником природи ритму, що задає проекцію їх на суб'єктивно формовану ієрархію суцього. Музична подія є квінтесенція естетизації буття як сходження від гармонізації чуттєвості до символу. Відтак, прийняття „об'єктивних” критеріїв гармонії є дань культурі, зібрана естетичним як „культурою почуттів” (А.Канарський), яка під кожною з історичних форм апелює до цілісності всезагального.

Простежено історичні шляхи проблеми гармонії в естетиці, зв'язки традиційних космогоній з концепціями Ф.Ніцше, В'яч.Іванова, Андрія Белого, О.Лосева, пізнішими музикознавчими версіями теорії систем у вимірі еволюції антиномії „порядок-хаос” як співвіднесення головних символічних сценаріїв культури. Модифікація їх в ідеї взаємозворотніх станів суцього (смерть як „інше” системи – Ж.Бодрійяр), аж до нерозрізненності „хаосмосу” (Ж.Дельоз), несе і осмислення гармонії як знаку культури (гармонія-утопія у Т.Адорно), і проблематизацію цілісності.

Розгорнуто принцип становлення ідеї суб'єктивності як стрижень еволюції музичної гармонії від античності до новочасової концепції твору і його трансформацію в новітній музиці, представленій як царина суперечливих шукань моменту гармонії. Виявлено взаємодію процесів

кристалізації і суб'єктивно-образної семантизації музичної теми та формування ідеї центру, яка в музиці первісно несе і його проблемний статус, що стихійно втілено музичною практикою починаючи з утвердження класичної гармонії. Необхідність і трансгресія центру в „абсолютній музиці” представлені логікою гармонії як досвід „безкінечності” в екзистенційному (розвитково-цілісному) масштабі, знаком якого є тема (зокрема, мелодія). За субстанціалізації цієї логіки (що позначила естетика Гегеля) проблема центру є вузол напруження між „всесвітнім” і „особистим”, що зумовило принцип гармонії, який діє і в пізніх стилях: резонанс екзистенційної повноти і образу всезагальності, у масштабі якого „безкінечність” переводиться з розряду абстрактних величин у величину естетичного досвіду.

Підрозділ 2.3. – „Інтерпретаційні можливості і суперечності музичного знаку в аналітиці естетичного буття музики” – містить досвід осмислення здобувачем проблеми знаковості в музиці.

Позначено проблему декодування музично-знакових утворів і центральне, з погляду видової специфіки музики, питання зв'язку звукових якостей і мовних елементів, якими вони представлені у свідомості. Простежено орієнтації естетики на соціальний контекст, психологічний підтекст музичного об'єкта, вербальні і оповідні форми; аналітику сприймання музики, естетичної комунікації і музичного розуміння.

Аргументовано взятий у роботі напрям аналізу музичного знаку, зумовлений необхідністю інтерпретації естетичного переживання музики, поза яким знак втрачає образну дієвість і зв'язок із контекстом, який є умовою співвіднесення музикального і немюзичних форм рефлексії і, відтак, вирішення естетико-онтологічної специфічності музики.

Розкрито поняття музичного знаку як мовного феномена, що виділяється переживанням темпорального відношення звуків у якості моменту музики, здатного нести образне навантаження.

Проаналізовано особливості музичного знаку, який виразно являє такі загальні ознаки знаковості, як властивість відсилати до того, чим він не є, адресність і комунікативна активність, і, проте, є формою естетичної комунікації, яка від знаку принципово відрізняється. Комунікативна активність музичного знаку реалізує його адресність уже на чуттєво-естетичному рівні і зумовлена природою експресії – єднанням спонтанного самовиразу і комунікативного імпульсу, через що звуковий „соціокод” і приймається свідомістю, що живе в тих самих культурних координатах, як „власне”, і залишається „не власним”, задаючи в якості культурно-логічної форми спосіб діалога. Приймана як „власне” змістовність коду, не зводяться

до трансляції чуттєвості, зумовлює стан естетичної доступності буття, але і потенціює момент „неприсвійності” знаку, являє його неповну комунікативну відкритість. Це виявляється в тому, що, на відміну від знаків, які мають означуване і націлюють свідомість на декодування, аби бути зрозумілими, музичний знак, єднаючи акти чуттєвого синтезу і „розкриття” зв'язків даного, може бути зрозумілим лише як багатовимірною миттєвістю самості. Він піднімає шар досвіду, який ні в музиці, ні в інших символічних формах не може бути трансльований, наразі за „згущення” коду естетичної комунікації до „логіки смислу”, яка ним і транслюється, – аби апелювати до екзистенційності під формою чуттєвої повноти буття. Відтак, у знаках музики квінтесенція знаковості стає її перетворенням, аж до можливості осягнути саму межу комунікації, а з нею – відчуття осібної відкритості самості всезагальному. Тому образ у музиці є не тільки і не стільки модель, скільки спосіб включення в буття, чому естетична самодостатність музичної події постає як реалія множинних символічних зв'язків у чуттєвому досвіді. Логіко-структурні зв'язки форми і логіка знаку як естетично даного зв'язку виявляють якісність звуку, що несе естетичну очевидність гармонії (Арістотель – М.Гайдеггер).

Доведено, що музичний знак є форма трансгресії знаковості, або феномен відкритого. Проаналізовано естетичний акт конститування знаку (де логіка смислу трансформує плінність), яким представлені модус культурного стилю і експресивний „екстаз” знаковості (вихід смислу за межі даного відношення звуків). Тут розрізнення-синтез діє в амбівалентній ролі акту логіки і експресії, злиття яких єднає моменти образної з'ясовності буттєвого стану самості і позитивної незмістовності, що набуває самодостатності і діє за межами значеннєвої сфери у якості механізму символізації. Спосіб задання музичним знаком логіки символу пов'язаний не стільки з перетворенням дуальної структури знаків як референціальних утворів, скільки з єдністю модусу відкритого: темпоральний синтез знаку є логічним прообразом концепції як момент виокремлення самості за взаємодії культурного діалога й індивідуального переживання. Через стихійне злиття цих чинників музичний знак набуває самореференціальності, за якої „гілетична даність”, виділена в переживанні, водночас не може бути „присвоєна”. Звідси – антиномія музичного знаку.

Виявлено буттєву антиномію музичного знаку – амбівалентність його соціокультурної визначеності і адекватності переживанню, значущість якої полягає в наступному. Музична самість може вирізнити себе з контексту кодових зв'язків лише за актуалізації культурної значущості музично-

знакового утвору, що є засадою перетворення нею власних культурно-естетичних передумов, аж до творчого протистояння їм. Культурний зв'язок, даний як знакова „норма”, задає кореляцію між чуттєвим змістом естетичного акту і його багатовимірним контекстом, а також зумовлює момент з'ясування власного буттєвого стану музикальною суб'єктивністю. Відтак, умовою її творчої свободи стає „стихійна історичність присутності” (М.Гайдеггер), яка ще у чуттєвому синтезі визначає інтенцію спільного заглиблення у природу і історію (М.Мерло-Понті) і діє в єдності логіки і експресії як взаємно представлених чуттєвих і логіко-історичних факторів знаку, які в цей спосіб стають один через одного деяким чином зрозумілими, – через що буттєвий стан сягає рівня музичного розуміння, в чому полягає мовно-знаковий механізм музичної події.

Третій розділ – „Естетичні засади музичної події як способу витворення музикальної суб'єктивності” – розкриває динаміку естетичного відношення до музики.

У **підрозділі 3.1.**, „Єдність чуттєвих і символічних актів синтезу музики”, обґрунтована логіка аналізу музикальної суб'єктивності і позначена її специфіка.

Окреслено суттєві зрушення в естетичній аналітиці музичного досвіду і поступове долання суб'єкт-об'єктної контраверсії з появою концепту буття-події – виникнення на базі екзистенціальної онтології персоналістичних візій музичного споглядання, досвіду психологічної дескрипції музиціювання, а також альтернативний шлях вітчизняної естетики від взаємозв'язків психології сприймання, логіки твору і художнього пізнання до ідеї музичної події.

Аргументовано доцільність актуалізації логіки трансформації класичної моделі суб'єкта в екзистенціальну для розгортання музичної символізації як динаміки музикальної суб'єктивності. Музичній самості властива не тільки „вертикальна” смислова ієрархія, але й існування в „горизонті” емпірії. Проте, у внутрішній комунікації, за посередництвом якої самість констатує свій чуттєвий зміст, з'являється музично-символічна форма ідеального і інтенція естетичної саморефлексії. Самоінтерпретація як спосіб бути, скерований символізацією, музикою виражається у єдності відкритості і структурної регламентації, що виводить музикальну суб'єктивність до власних засад (передумов цілісності) і дозволяє символічно витворити себе.

Представлено чуттєво-символічний вектор музикальної суб'єктивності як тип „присутності”, в якому неперервне творення смислу концентрується в

символічне перетворення власних передумов під формою екстатичної трансгресії емпіричного змісту естетичного акту.

Виділено вимір музичної самості як „тіла-мови” – символічної трансфігурації чуттєво-тілесних виявів у музичному континуумі за взаємообміну між природною і духовною каузальністю (Е.Гуссерль) буття, що кристалізує естетичне в суб'єктивно-образному русі до символічного „обміну” самості на універсалію. „Тіло-символ” як плин буття, заданий рухомими позиціями самості, є чуттєво-естетичний вимір „відособлення”, переживань себе як особливого. Показано, що редукція символіки „тіла-мови” веде до підміни естетичного тривіальною семантикою, до експансії тривіального, яка, виступаючи під формою психоаналізу, є симптом зняття з себе відповідальності, знак „втоми від свідомості” (Л.Левчук). На відміну від метафізики самості, якою мислиться, в душі „гамлетівського запитання”, трагедійна семантика катарсису, а також від емоційних проєкцій музичного змісту (рівень одиничного), – нігілістичний пафос тривіального є апеляція до наївних виявів естетичного і спекуляція ним. В „екстазі цінностей” (Ж.Бодрійяр) сурогат музичної події варіює від розважальності і кітчу під знаком „культурних потреб” до трагікомічного естетствування, символізму зі знаком мінус.

У **підрозділі 3.2.** – „Буттєвий смисл музичного переживання і „артистична метафізика”” – розкриті градації динаміки музикальної суб'єктивності: від встановлення і долання стихійної тотожності самості, яке відкриває внутрішній діалог, до моменту якості суб'єкта під формою „символічного обміну” самості на універсалію (образ всезагального).

Висвітлено проблему творчої суб'єктивності як дисоціацію між самовиразом і можливістю відновлення ідеї цілого (драма особливого), що на рівні естетичної комунікації позначається імітацією відкритого і „атомізацією” або поліперсоналізмом суб'єктивності, як виявами, – під знаком спектральної множинності логік, – колізії нецілого.

Схарактеризовано суб'єктивно-образний вимір музичної концепції як цілого. Здійснюваний автором музики шлях гармонізації буття як виразу і долання одиничного особливим у концепції, де творча свобода (і віднаходження Іншого) уможливорює значимість твору для інших, – відтворюється темпоралією естетичного, даною в музичній події як музикальна суб'єктивність. Тут поворот до самого себе як аподиктично відомого і останнього підґрунтя актів смислу так само породжує зустрічний процес трансформації суб'єктивного образу в стихійно об'єктивований образ буття в-собі-і-для себе суцього (символ).

Розкрито поняття музикальної суб'єктивності, що представлена як динамічне естетичне відношення до музики.

Виявлено суттєві властивості, що несуть творення музикальної суб'єктивності на правах принципів її самоінтерпретації:

– взаємодія модусів „присутності”, як горизонту стихійної аналітики „буття–в–світі”, і структурно-ієрархічних порядків символізації. Визначним у цій взаємодії є не стільки панівне положення ідеї самості щодо емпіричного ландшафту, скільки постійне її знаходження в актах його переживання, оскільки суб'єктивність „не відпускає” перцептивний зміст, і є структурована процесуальна естетично-інтенціональна єдність, де горизонт становить і емпіричну межу, і обрій відкритого. Музикант стихійно переносить життєдіяльний модус у чуттєво-ментальний модус символізації, в якому лише і можливе для нього перетворення передумов самості;

– „символічний обмін” самості на універсалію – момент розкриття амбівалентності в цілісність. „Іншим” емпіричної „іпостасі”, яка несла екзистенціальну семантику, є одномоментне переживання замкнутості і відкритості, що дозволяє відчувати себе інстанцією цілого в суміщенні з переживанням *synolon*. У фінальному моменті символізації, на грані символічного небуття, музична самість лише і стає суб'єктом, який у музичній події є не апіорна якість, а творений позиціонований статус цілісного естетичного відношення до твору і себе самого;

– „відособлення”, утворення особливого актами буття, на основі внутрішньої комунікації. Естетичне переживання звучності вводить у дію механізм відносного відокремлення і одночасно безперервної взаємодії модусів суб'єктивності як чуттєвого плину і як образу самої себе. Акт смислу, в якому виділяється знак, стає актом структурування самості і є також аксіологічним актом. У внутрішньо-діалогічній логіці музичної події образно-психологічні підтексти експресії і входять в атрибутику особливого, і долаються актами об'єктивації буття;

– „артистична метафізика” – форма абсолютизації музикальної суб'єктивності, яка вбирає в себе символ і стихійно стає принципом всезагального, при цьому усвідомлюючи себе на правах інтерпретатора (автора) музики, що в образному вимірі є неможливість увібрати всезагальність. За логічної трансформації чуттєвих даних драматична динаміка самості амбівалентно єднається з доланням перцептивного егоцентризму, – що результує виявленням метафізичної дистанції між артистичною утопією і витворенням суб'єктом естетичного досвіду;

– культурно-естетичний алгоритм музичної події як логічний модус, що зумовлює вихід до поліваріантної стихії музикального, даної як нерозрізненно-нескінченна стихія буття;

– естетична самореференціальність музичного символу, який акумулює естетичне відношення, але переживається як самосутне, – що є результатом єдності культурної логіки і чуттєвої експресії і становить таке переживання буття як у собі–і–для себе сущого, яке не подвоює суб'єктивну реальність, а єднається з нею в акті співбуття.

У підрозділі 3.3. – „Музична концепція в контексті досвідів філософської саморефлексії” – шляхом співставлення філософської сповіді і музичної символізації розгортається можливісний понятійний план естетичного музикальної суб'єктивності, представленого музичною подією.

Виділено момент спорідненості творчих станів як форм внутрішнього діалога, властивих музиканту і філософській індивідуальності. Попри неспівпадіння векторів філософської суб'єктивності, націленої до найбільш загальних понять, і музикальної – розгорнутої в горизонті емпірії, музична самість є по-своєму радикальним варіантом трансгресії самого себе у творенні естетичного музикальної суб'єктивності як єдності підсумкового порядку. Філософська самоінтерпретація так само є участю в бутті, яка водночас дозволяє мислити самосутне, елімінуючи себе. Обрано філософські постаті Е.Гуссерля і М.Мамардашвілі, в яких, окрім очевидної дотичності онтології свідомості до проблематики естетично-інтенціональної єдності музичної події, звертає на себе увагу екзистенціальний драматизм *cogito*.

Представлено дискурс Мамардашвілі як досвід перетворення себе, певною мірою подібний до того, що серед зразків художньої саморефлексії являв, наприклад, стиль М.Пруста, естетичний аналіз якого у М.Мамардашвілі в цьому переконує: драма буття створює вузли „проявки” синхроністичності душі і тіла. Такі стани виражені в музичній події символічною трансфігурацією музичної самості від первинного долання стихійної тотожності до катарсису. На відміну від Гуссерля, в чиему дискурсі *cogito* є інструментом модифікації Кантівської моделі суб'єкта, і Лосева, чії дефініції розвитку, дозволяючи мислити вихід до абсолюту, обертаються антипсихологізмом, у М.Мамардашвілі символізація постає, по суті, як екзистенціальне становлення трагедійного. Збагачена аналітикою психологічних нюансів метафізики самості, його позиція виявляє суть самого естетичного.

Показано, що з погляду головної суті естетичного, яку, простежуючи лінію його інтерпретацій від І.Канта до А.Капарського, можливо порозуміти

як єдність чуттєвої повноти і свободи світовідношення від прагматики життєсвоєння, – напружене сполучання екзистенціальної повноти з повнотою символічної універсальї є спектральною єдністю моментів естетичного в трагедійному. Пафос філософії Мамардашвілі нам являється як осмислення глибоко прочутої сучасності проблематичності – і в музиці, і в інших культурних формах – самих гарантій істинності того образу всезагальності, який із неодмінністю виникає в них, – а, відтак, мотив її неосаяжності „для мене” і проблема призначення творчої суб’єктивності, націленої у відкрите. Тут поворот до самого себе як екзистенційного витoku цінностей поновлює весь спектр *Ordo amoris*, із приналежними до нього життєствердними порядками прекрасного і довершеного; але необхідне для їх відновлення зусилля гармонізації знов підіймає проблему цілого, суб’єктна інстанція якого моделюється в дедалі більш радикальних пошуках символічного еквіваленту всезагальності.

Акцентовано значущість музичної події як досвіду цілісності, де з’являється в переживанні вузол напруження між „всесвітнім” і „особистим”, – що після Бетховена втілили романтизм, який позначив спільну трагічну можливість світу і екзистенції, і, – у повноті колізії особливого, розгортанням якої відмічений витік постмодерну, – екзистенціальна філософія (концепція суб’єкта у Ж.-П.Сартра). Музична самість, що відчуває владу суб’єктивних умов і зосереджує думку на власних актах переживань, прагне бути цілковито у собі–і–для себе сущим. Але як „тілесно-чуттєва реальність” (Е.Гуссерль), поміщена в ситуацію свідомості з її зовнішніми умовами, вона таким чином і віднаходить світ через виявлення своєї в ньому присутності, що сягає максимуму в знятті емпірично-чуттєвого процесу переживаннями всезагальності. Являючи статус суб’єкта світовідношення, даний момент є водночас катартичний злам „осі” естетичної інтенції цілого.

Інтерпретовано явище стихійної об’єктивації твору в естетичному спогляданні і виконавській моделі музичної події, як спосіб символічного „гарантування” буття. Музикальна суб’єктивність і музична концепція дані свідомості як еквівалентні зустрічні конфігурації, що і дає, і „викриває” як ілюзію можливість розгортанням естетичного обійняти всезагальне.

Четвертий розділ – „Діалектика музичного символу і музична подія” – присвячений інтерпретації проблеми символу згідно з концепцією дослідження.

У підрозділі 4.1., „Специфічні засади музичного символу”, обґрунтовуються позиції в питаннях визначення символу і логічних координат його аналізу.

З’ясовано дистанцію між поняттями знаку і символу, відмінність якого не зводиться до множинності коннотацій або розгортання структури в її інше – процес; тут ми ще лишаємось у межах дуальності „знак – означуване”, алегорії, „пласкої” діалектики, – у полі дефініцій, які тільки вказують на присутність символу. Показано, що символ є єдністю чуттєво-естетичної повноти і логічної структури, приуроченою до естетичного буття музики. Якщо знак є елементом коду, то символ є факт свідомості, який не потребує окремого від нього означуваного. Відтак, об’єктивація символу як принципу в інобутті виявляється його зведенням до знаку.

Позначено статус символу як цілісності, даної в музичній події, де він являє себе як форма „онтологічного запитування”, форма-неусталеність, цілісна, оскільки акумулює пережиту відкритість, – у чому виявляється антиномія розвитку. В ретроспективі еволюції діалектики диспозиція принципів розвитку і нерозвиткової єдності постає як перехід від метафізики Єдиного (ейдосу) через образ саморозвитку ідеї до виявлення її культурної природи як продукту розвитку, – звідки можливість мислити і сам розвиток як логічний модус. Проте, він лишається єдиним „ключем” до відкритого. Ця відносність розвитку позначена О.Лосевим, але сам принцип гіпостазування в його концепції символу приводить останній до алегорії і, по суті, знаку. Відтак, жодна сторона антиномії не охоплює символу і кожна є абсолютизована сторона символічного процесу, естетичного відношення. Музична логіка виводить символізацію до грані естетичного, позначенням якої в поняттях „того, що має бути іншим”, „меона”, „Хаосу”, „безсвідомого”, „хаосмосу”, „Невимовного”, в діапазоні від спроб вичерпання логікою „алогізму” до явищ „внутрішньої еміграції”, перевідкривається сама втаємниченість витоків музичної свідомості.

Акцентовано, що поняття „символ” і „музична подія” в роботі співвідносяться не як терміни-знаки заданого об’єкта і його суб’єктивного інобуття, а як номінації продуктивного і процедурного, ноетичного і ноематичного вимірів змісту музичної свідомості, взаємно виражених у чуттєво-ментальній конфігурації цілого.

Представлено музичну структуру свідомості як процес формування символу, де антиномія розвитку виражена амбівалентною єдністю, що прямує до цілісності.

Показано, що символ є фігурою естетичного, інтенціонально концентрованого у творі як квінтесенції переживаної всезагальності, – або культурно-естетичним змістом суб’єктивності.

Сформульовано визначення музичного символу як злитності темпорально-гармонічної конфігурації твору і цілісного естетичного відношення, якою себе виявляє музична структура свідомості за посередництвом переживання взаємно представлених екзистенціальності і всезагальності.

В підрозділі 4.2. – „Інтерпретація символу як процедура музичної свідомості” – розгортається естетико-онтологічна специфіка музичного символу.

Виявлено спосіб, у який темпоральність музики визначає особливості музичного символу. Музичний символ дедалі виразніше конфігурується в процесі естетичного заглиблення в порядки явища, так, що наближення до фіналу і, відповідно, досягнення структурності концепції співпадає з розширенням образного і логічного горизонту музичної свідомості. В цьому відношенні музичний символ як ціле структури свідомості, де процесуально кристалізується інстанція цілого – центр (суб'єкт), – відрізняється від символу графічного, що, навпаки, характеризується центробіжним рухом від зримої скомпонованості елементів, що ініціює пошук принципу, до культурно-контекстуальної периферії і до розчинення асоціативного її змісту в абрисі всезагальності. На відміну від поетичного символу, змістовні зв'язки якого формують множинне „нарощення” предметностей, музичний символ формується злиттям артистичної деталізації моментів естетичного і концентрації невербального синтезу, що долає психологічні підтексти і культурні контексти і водночас проявляє „голосові” витoki звучностей саме у їх логічній упорядкованості.

Схарактеризовано момент атрибуції символу як реалізацію амбівалентності в цілісності за сполучення повноти суб'єкта і „суб'єктно неприуроченої” (М.Мамардашвілі) стихії всезагальності, концентрації і відкритого. Логіка смислу інтегрує моменти амбівалентності на всіх рівнях символізації: в динаміці трансгресії-акумуляції фігур мовно-ментальний план естетично-інтенціональної єдності формується прямуюванням від антитези-синтезу до „безкінечного в кінечному”. Ця остання градація амбівалентності, що несе катарсис, є не емоційно-естетичне одиничне, але фокус особливого в рефлексії екзистенційно неосяжного (що означає наявність логічного розриву між концептом музичного символу як моделі почуття і його естетичною реалією). Логіка форми ретроспективно проступає як виконана в експресії фігура відкритого, чим амбівалентність підноситься у ступінь цілісності, категорією ідентифікації якої є символ.

З'ясовано роль екзистенціальних метафор як асоціативно зв'язаних із актами символізації засобів атрибуції символу. Екзистенціальні стани у

проривах „аналітики присутності” – динамічні вузли музикальної суб'єктивності – є не тематизації „любові” або „смерті”, а злитні вияви „стихійної зрозумілості буття”, якими у самоті позначена розмірність переживань „світу”. У силу єдності естетичного, крізь призму гармонії проглядає спектр екзистенціалів, через що символ може бути пережитий як те, що є „більшим” за екзистенціальність. Звідси етапне значення релігійних і психологічних образів символіки в русі естетики до проблеми музичної події.

Розгорнуто положення, що музичний символ є логічна модель виходу свідомості до відкритого, естетично представленого цілим, – або ноетон.

Проаналізовано атрибутивні судження щодо властивої музиці символічності і встановлено межі об'єктивації символу. Теоретичний факт існування принципів символізації і поняття символу не надає права прийняти апріорно об'єктивного буття символу або ототожнити його метафізичний зміст із явищем надчуттєвого принципу. Різноманітні об'єктивації символу несуть принцип репрезентативності, а, відтак, втрату цілого і нез'ясованість гнучкої кореляції між культурним модусом образу світу, сучасним текстові, і переживанням символу, сучасним „мені”. Єдиним сильним аргументом на користь об'єктивації символу є існування логіко-культурних передумов символізації, які нею, однак, перетворюються (при історичній і індивідуальній варіативності символічної повноти переживання). Дієвість такого аргументу і сама зумовлена тим, що логікою новочасового твору опосередкована історична максима ідеї суб'єкта як „осі симетрії” цілого, що робить його якщо і не референціальним у позитивному розумінні, але врівноваженим і здатним увібрати практично необмежений смисловий діапазон, – носієм свободи. Звідси транслятивність логічних передумов гармонізації – на правах алгоритмів логіки смислу, збереженого в естетиці досвіду символу (принципів культури) і, нарешті, символів культури. Оскільки символ моделює логіку виходу суб'єктивно концентрованої мислі в горизонт відкритого – логіку стихійного метафізичного досвіду, – то, будучи і однократним, і приуроченим до твору, може бути об'єктивованим тільки як унікальна форма осмислення принципів культурно даної всезагальності.

Обґрунтовано специфіку відношень музичного символу і музичної події, яка становить відкриття символу в масштабі музикальної суб'єктивності і його креативне середовище. В цьому розумінні музична подія і є інтерпретацією символу, де порядки образу, у силу культурної природи музично-знакових зв'язків, стихійно об'єктивуються слухачем як властивості твору. На цій основі музична структура свідомості стає даною як загальнозначуща конфігурація, мислиться як універсалія, переживається як

дійсна співприсутність із всезагальним. У такий спосіб, музична подія є творенням символу, мислимим як його відтворення.

Розкрито стан проблеми символу в сучасній музичній культурі як прагнення рекреації цілісності і умов її можливості, підсилене колізією ідентичності, що визначило наступні зустрічні тенденції музичної практики. Перша полягає в русі символу до поняття засобами семіотизації масиву музичної традиції („пантеон” символічних „формул”). Друга актуалізує стихійні засади музикального, звертаючись до „мікрології” (П.Флоренський) звукових зв'язків (зокрема, східні ладомелодичні принципи, мікротемперація, прийоми зосередження на переходах тонів): текстуальне позначення актів синтезу має оживити „пам'ять про пам'ять” (Андрій Белий). У діапазоні від рефлектизації символу до „десимволізації” відтворюється значущість музикального як царини символогенезу і концентрації символу.

У висновках узагальнюються основні положення, висвітлені в роботі.

Наріжною проблемою дисертаційного дослідження була інтерпретація музичної події як форми естетичного досвіду, який, будучи суттєвим зрушенням суб'єктивної реальності, разом із цим визначається чуттєво-емпіричним змістом музиціювання, твориться процесом концентрації естетичного, – процесом дивовижним і унікальним у його здатності піднести нештучні переживання звучань у ступінь форм осмислення всезагальності. Аналіз його принципів, факторів, динаміки і здійснено в дисертації, що передбачалося вибором предмета і реалізувало мету дослідження, яка акумулює головний смисл роботи і пов'язана з необхідністю послідовного з'ясування способу витворення взаємно представлених музичного цілого і музикальної суб'єктивності.

Значущість проблеми дослідження, яка, у силу особливостей музики, фокусує фундаментальну проблематику естетичних засад мистецтва і інтегрує проблемні питання музичного часу, гармонії, символу, суб'єкта музики, – обумовила стратегію роботи: багатобічне опрацювання досвіду естетики, інтерпретація поняття музичної події і виявлення взаємодій моментів і параметрів естетичного буття музики.

В дисертації висвітлені шляхи музичної естетики від принципів релігійно-метафізичної і соціокультурної об'єктивації твору – через осмислення відносної автономії інтерпретації музики – до ідеї музичної події; включаючи зовсім новий досвід, яким поняття „музична подія” переведено з розряду метафор драматургії твору в статус філософської категорії, артикульованої в концепції буття музики як світу людини.

Необхідність розробки адекватного сформульованій меті і завданням підходу до проблеми дослідження поставила здобувача перед засадничим для музичної естетики питанням способу існування музичного твору. Аналіз існуючих концепцій, виявлення естетичних засад музики і процесу музичної символізації дозволили дійти висновку, що буття музичного твору є музична подія, яка характеризується естетико-онтологічною самодостатністю.

Відповідно до поданого в роботі визначення музичної події розгорнуто ідею символічної гармонізації буття як культурного призначення музики, що реалізується естетичним змістом музичної події. Дисертація становить досвід концептуального аналізу музичної події, в ході якого сформульовано ряд взаємозв'язаних положень щодо темпоральної специфіки музичної символізації, визначення і динамічних порядків музикальної суб'єктивності, естетико-онтологічної змістовності музичної гармонії, знаку, символу.

Центральний момент дослідження полягав у виявленні засад музичного образу як плинної повноти буття, під формою якої себе являє темпоральність естетичного. Темпоральність музичної події трактована як процесуальна естетизація буттєвої плинності, що стає експресивно даною за посередництвом „логіки смислу” і формує порядки музичного розуміння як єдності чуттєвих і символічних актів, динаміку музичної самості від ритміко-гармонічних „позицій” і їх семантизації як явищ руху і простору до абсолютизації музикальної суб'єктивності. Суттєвим, з погляду дисертанта, було розкрити утворення смислової ієрархічності континууму, оскільки в такий спосіб екзистенціальна розмірність часу висвітлюється естетичним переживанням і формує гармонію, якою в музичній події кристалізується ціннісний вимір естетичного. За гармонічної концентрації цілого музикальна суб'єктивність сягає меж музично-емпіричної самості і векторно прямує до відкритого, що, можучи бути естетично дано тільки як ціле, і є адекватним статусу суб'єкта. У роботі показано, що відкритість і структурність, взаємно представлені у музичній події, визначають і вектор музичної „присутності”, яка інтерпретує, структурує, долає і творить себе, і символ, як зняту в цілісності амбівалентність, фігуру відкритого, переживання якого являє досвід незавершимості реальності, а, відтак, і суб'єктивності. Доведено, що музикою стихійно ставиться і інтерпретується проблема суб'єктивності як центру мислимій всезагальності, який не може не утверджуватись і разом із цим є форма трансгресії власних емпіричних засад у творенні самого себе, – що становить естетичний вираз проблем творчості, свободи, границь самого існування у формах музикального і являє герменевтичний потенціал музичної події як естетичного феномена.

Проведене дослідження дозволило з'ясувати ряд питань естетичного буття музики, і, разом із обґрунтованою його самодостатністю і завдяки цьому, засвідчило й понятійну невичерпність музики, яка органічно влітається в радикально „тілесний” і суворо метафізичний контекст. У творах музичної класики наші сучасники бачать новітні моделі світоустрою (синергетичний і енерго-інформаційний підходи, „струнна” концепція). Відтак, перспектива досліджень музичної події визначається не стільки трансформаціями стилів самої музики, скільки стратегіями філософсько-естетичної рефлексії, за яких будуть приведені до очевидності все нові принципи музичної думки як фактора культурної свідомості, що інтегрує форми естетизації буття.

Основні положення дисертації викладено у таких публікаціях:

1. Рябініна О.В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації. – Х.: Харківський військовий університет, 2000. – 286 с.
2. Рябініна О.В. Метафеноменологія музичного символу // Філософська думка: Часопис Ін-ту філософії Нац. Акад. наук України. – 1998. - № 4 – 6. – С. 191 – 211.
3. Герменевтичність музики крізь призму „негативної діалектики” Т.В. Адорно // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. пр. – Вип. 12. – К.: Міленіум. – 2004. – С. 3 – 11.
4. Рябініна О.В. „Гілетична логіка” О.Ф. Лосева як досвід обґрунтування музичного мистецтва // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Альманах. – К.: Видав. центр КНЛУ. – 2004. – С. 180 – 188.
5. Рябініна О.В. До питання щодо смислової багатомірності музичного знаку // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер.: теорія культури та філософія науки. - № 625 - 1/2004. – Харків. – 2004. – С. 129 – 133.
6. Рябініна О.В. Інтерпретаційні можливості музичного символу в просторі філософського пізнання // Мультиверсум: Філософський альманах. – Вип. 41. – К.: Український центр духовної культури. – 2004. – С. 236 – 246.
7. Рябініна О.В. Музична гармонія як царина культуротворення // Культура і сучасність: Альманах. - № 2. – К.: ДАККіМ. – 2004. – С. 21 – 28.
8. Рябініна О.В. Музично-творчий акт як самоінтерпретація суб'єкта культури // Наук. зап. Харк. військ. ун-ту. Сер.: соціальна філософія, психологія. – Вип. 1 (19). – 2004. – С. 135 – 146.
9. Рябініна О.В. Специфіка взаємодії емпіричних і трансцендентальних чинників музичного „Я” // Грані: Альманах. – Дніпропетровськ: РВВДНУ. – 2004. – № 5 (37) – С. 103 – 107.

10. Рябініна О.В. Онтологічна специфіка музичного континууму // Наук. зап. Харк. військ. ун-ту. Сер.: соціальна філософія, психологія. – Вип. 2 (20). – 2004. – С. 121 – 133.
11. Рябініна О.В. Музичний процес як подія створення смислу // Наук. зап. нац. пед. ун-ту ім. М.П. Драгоманова. – Вип. 11. – К. – 2002. – С. 116 – 122.
12. Рябініна Е.В. К онтологии феномена музыкальной гармонии // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер.: теорія культури та філософія науки. Проблеми буття людини. – № 501/2. – Харків – Дрогобич. – 2001. – С. 95 – 99.
13. Рябініна Е.В. «Порядок» и «хаос» в музыкально-гармонической феноменальности // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер.: теорія культури та філософія науки. – № 501. – 2001. – С. 8 – 12.
14. Рябініна Е.В. Феноменология музыки как традиция // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер.: філософія. Філософські перипетії. - № 531'2001. – С. 204 – 206.
15. Рябініна Е.В. Экзистенция как трансценденция. О факторах музыкального символизма // Філософія і соціологія в контексті сучасної культури: Зб. наук. пр. Дніпропетр. нац. ун-ту. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ. – 2001. – С. 200 – 205.
16. Рябініна Е.В. «Я-анализ» как инстанция музыкального смыслоустройства // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер.: філософія. Філософські перипетії. – № 509'2001. – С. 67 – 69.
17. Рябініна О.В. Музична інтенція: своєрідність смислоконститування // Наук. зап. Харк. військ. ун-ту. Сер.: соціальна філософія, педагогіка, психологія. – Вип. X. – 2000. – С. 205 – 209.
18. Рябініна О.В. До проблеми феноменологічної інтерпретації музичного символу // Наук. зап. Харк. військ. ун-ту. Сер.: соціальна філософія, педагогіка, психологія. – Вип. VII. – 2000. – С. 68 – 72.
19. Рябініна Е.В. Музыка и танец: метафизика присутствия // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер.: філософія. Філософські перипетії. – № 474'2000. – С. 167 – 168.
20. Рябініна Е.В. О темпоральности музыки // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер.: теорія культури та філософія науки. – № 465. – 2000. – С. 52 – 57.
21. Рябініна Е.В. К проблеме феноменологической «эмансипации» музыкально-эстетического переживания // Вестн. Харьк. нац. ун-та. Сер.: теория культуры и философия науки. Post office. Образы времени – образы мира. – № 484. – 2000. – С. 166 – 171.
22. Рябініна Е.В. Музыкальный семиозис как предмет феноменологического анализа // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер.: філософія. Філософські перипетії. – № 486'2000. – С. 123 – 125.

- 23.Рябініна О.В. Про своєрідність музично-естетичної екзистенціальності: до проблеми синтезу феноменологічних концепцій суб'єктності // *Наук. зап. Харк. військ. ун-ту. Сер.: соціальна філософія, педагогіка, психологія.* – Вип. IX. – 2000. – С. 113 – 117.
- 24.Рябініна О.В. Раціональні аспекти музичного мислення // *Наук. зап. Харк. військ. ун-ту. Сер.: соціальна філософія, педагогіка, психологія.* – Вип. VIII. – С. 97 – 101.
- 25.Рябініна О.В. Музична гармонія як феномен соціальності // *Наук. зап. Харк. військ. ун-ту. Сер.: соціальна філософія, педагогіка, психологія.* – Вип. III. – 1999. – С. 47 – 51.
- 26.Рябинина Е.В. Синестезия как феномен музыкального понимания // *Вестн. Харьк. гос. ун-та. Сер.: философия. Философские перипетии.* – № 437'99. – 1999. – С. 80 – 82.
- 27.Рябініна О.В. Феноменологія музики і соціальна культурологія: онтологічні засади синтезу // *Наук. зап. Харк. військ. ун-ту.* – Вип. II. – 1999. – С. 32 – 37.
- 28.Рябініна О.В. Три образи музичної темпоральності // *Наук. зап. Харк. військ. ун-ту. Сер.: соціальна філософія, педагогіка, психологія.* – Вип. IV. – 1999. – С. 78 – 83.
- 29.Рябініна О.В. Феноменолого-діалектична картина музики у філософії О.Ф. Лосєва // *Наук. зап. Харк. військ. ун-ту.* – Вип. V. – 1999. – С. 83 – 88.
- 30.Рябинина Е.В. Философия музыкального эйдоса // *Вісн. Харк. держ. ун-ту. Сер.: теорія культури та філософія науки.* – № 445. – 1999. – С. 3 – 6.
- 31.Рябинина Е.В. Метафізика музики: проблема метода // *Вестн. Харьк. гос. ун-та. Сер.: философия. Философские перипетии.* – № 409'98. – 1998. – С. 264 – 267.
- 32.Рябинина Е.В. Музыкальная культура и проблема произведения элиты // *Проблеми та перспективи формування гуманітарно-технічної еліти: Зб. наук. пр. / за ред. Л.Л. ТОВАЖНЯНСЬКОГО та О.Г. РОМАНОВСЬКОГО.* – У 2 ч. – Ч. II. – Х.: НТУ „ХПІ”. – 2002. – С. 117 – 120.
- 33.Рябинина Е.В. О символической культурологии // *Философия культуры'97: Тез. докл. Рос. науч. конф. «Человек в культуре – культура в человеке» (19 – 20 мая 1997 г.) / Редкол.: проф. В.А. Конев (отв. ред.) и др. – Самара: Изд-во «Самарский университет». – 1997. – С. 24 – 28.*

АНОТАЦІЯ

Рябініна О.В. Музична подія як естетичний феномен. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук за спеціальністю 09.00.08. – естетика. – Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля. – Луганськ, 2005.

У дисертації за посередництвом цілісної інтерпретації музичної події як темпоральної форми естетичного, будованої взаємодією концентрації і векторності смислу, підіймаються взаємопов'язані проблеми естетичних засад твору мистецтва, творчої суб'єктивності, екзистенційних витоків естетизації буття, у її спектральній повноті представленої музичною символікою, і притаманні сучасному мистецтву криза цілісності і колізія ідентичності.

Концепція дослідження інтегрує обґрунтування фундаментальних параметрів музичної події, виявлення логіко-смислових зв'язків яких обумовило відповідний понятійний апарат аналізу. Дисертантом сформульовані адекватні обраному підходу дефініції музичної події, музичного розуміння, музичної суб'єктивності, розкриті поняття музичного знаку і гармонії в їх теоретико-естетичному плані, розроблено трактовку категорії музичного символу. Специфіка музичної символізації виявлена при посередництві таких знакових форм, як „постать часу”, „музична присутність”, „музична самість”, „артистична метафізика”, „символічний обмін”, які дозволили диференціювати і висвітлити структурну інтеграцію порядків переживання музики.

Сполучення філософських, теоретико-естетичних, естетико-мистецтвознавчих дискурсивних інструментів визначило широкий діапазон зв'язків дослідження з діалектичною традицією, концепціями онтології свідомості, екзистенціальною онтологією, герменевтикою, а також актуалізацію і опрацювання визначних тенденцій музичної естетики, аналіз досвіду якої посідає важливе місце в дисертації. Робота спирається на доробок української естетики в розумінні естетичного, інтерпретації принципів історико-естетичного аналізу, в ряді питань, що стосуються онтологічної значущості і темпоральності музичної події.

Ключові слова: музична подія, естетичний досвід, естетико-онтологічна специфіка, темпоральність музики, музична символізація, музичний символ, музичне переживання, гармонія, музична свідомість, музична суб'єктивність.