

**Рябініна О.В.**

Д.філос.н., проф., завідувач кафедри соціальних і гуманітарних дисциплін Національного університету цивільного захисту України,  
[evryabinina@mail.ru](mailto:evryabinina@mail.ru)

Україна, м. Харків

### **До трансцендентальної логіки музичного простору**

*В статті представлено дискусійний стан проблеми музичного простору, запропоновано його феноменологічне розуміння. Показано, що притаманна музиці логіка смислу є альтернативою зокрема причинному детермінізму й визначається своєрідною просторовою домінантою музичної символізації й континууму. Виявлено специфіку даного роду логіки у зв'язку зі специфікою музично-просторового переживання, що трактовано як унікальну емпіричну відкритість суб'єкту музичення власного зв'язку з всезагальним буттям, представленої музикальним по типу структури свідомості.*

*Ключові слова:* музичний простір, музикальне, трансцендентальна логіка смислу, феноменологічний підхід, просторова домінанта, музично-символічний континуум.

**Постановка проблеми.** Процесуальність музики визначила традиційне переважання в аналітиці її буття характеристик часу. Абсолютною більшістю дослідників приймається просторово-часова єдність музичного вислову. На нього безумовно поширюється поняття хронотопу. Але розуміння музичного простору у вітчизняному і закордонному досвіді відрізняє одна тенденція, що простежується попри закономірну розмаїтість. Вважаємо за можливе назвати її натуралізацією, або навіть буквальною у розкритті його герменевтичного потенціалу. Тобто в ролі онтологічної візії музичного простору розглядається утворений сукупністю виразових чинників образний вимір. Музичний текст декодується як аналог всесвіту, світобудови. До цієї образності долучаються

числові абстракції. Мотив звукопису утворює інший аспект тенденції, про яку йдеться, і яка обумовлюється об'єктивацією в потрактуванні простору як категорії; музичного простору так само. З прийманої нами позиції музичний простір є категорія феноменологічного аналізу, який виявляє його естетичне буття.

**Мета роботи** – показати фундаментальний статус простору в музиці; розкрити смисл і специфіку естетичного переживання музичного простору.

**Викладення основного матеріалу.** Сучасна онтологія музики нерідко звертає ретроспективний погляд до архаїки. Цей досвід виявляється вочевидь плідним. Мотив «первозвуку» набуває нового змісту в ідеях багатовимірного тембрового простору і тембрової форми. Музична антропологія актуалізує як прадавні психотехніки, з їхніми первозданими нумінозними конотаціями. Таємна магія музики трансформується в уявлення про поле музикального, що стоїть за низкою концептів, за доволі обширною аналітикою «живої» музики, відкритих форм, артефактів-акцій, ландшафтів музичення. Душа музиканта, творче «Я», знаходить нову опору в тяжінні до колективного начала, – в його одвічності, яка, видимо, одна лише здатна протистояти уніфікації, всевладдю масовидного. У полі музикального виявляється їх безсилість замістити собою архаїчне, архетипове колективне. Тож нещодавня критика ситуації «пост», як втрати вектору культури, схоже, врівноважується осмисленням грандіозного синтезу, який являє симетричний парафраз історії.

Простір – категорія, яка первинно перевела у теоретичний вимір мотив подолання Хаосу. Сучасним еквівалентом цього мотиву є, з нашого погляду, ідеї багатовимірності, сполучення різновекторних сутностей, самоорганізації середовища (системи). Стихійна очевидність простору несе в собі адаптацію безмірного до актуальної мірності, основу музичної символізації. Розуміння цієї обставини визначає феноменологічний підхід, який допускає ізоморфізм психічного і простору. Простір – мислима якість. Простір переживається (ми маємо на увазі не суб'єктивно-психологічний, а феноменальний смисл). При цьому, зважаючи на наскрізний характер тотожності свідомості й буття, нами

приймається, як вузлова для експлікації музикального, філософема простору у Зенона; актуалізується розуміння простору у Лейбніца. Наша позиція щодо специфіки музичного простору спирається на ментальну схему, закладену ще умоглядом відкритості простору і точки, яка охоплює становлення εἶδος від Мілетської школи до християнського неоплатонізму О.Ф. Лосєва. У музиці багатовимірність виражена відкритістю у безмірну чуттєву основу простору, – тобто, за Лосєвим, «меональну гілетичну стихію ейдосу» [4, с.146].

Отже, у музиці, як символічно-звуковому відповіднику метафізики (до речі, залучимо до уподібнення і Гегелівську візію Абсолютного духу, нарівні з ідеєю інобуття смислу у Лосєва), мірність не слугує адаптації людської істоти до «середовища», до умов життєдіяльності. Музичні структури, отже, не є «аналоги» науково-природничих порядків мислі; не дублюють відкриття законів природи, а створюють свій стиль розуму; належать не практичному, а символічному сценарію освоєння світу, хоч би як щільно ці сценарії ні були сплетені в соціокультурному процесі. Мірність у музиці асоціюється радше з абстракцією простору, аніж із праксисом відстаней. Просторову абстракцію музики можливо порівняти зі специфікою іконописного мислення, втім, не ототожнюючи їхні засади – супранатуралізм та метафізику суб'єктивності. Двомірність ікони приводить космогонічний досвід «відкритого» до канону надприродного, – тоді як у музиці тримірність, з її «ілюзорним реалізмом» (Л.Бергер), постає як канва презентації суб'єкта. Тримірність ніби дорощує двоїсті ритми природи до триєдності «досвіду світу». Зокрема, у троїстості гомофонно-гармонічної фактури яскравіше виступає мелодія. Мистецтво є справа суб'єктивності, рідне середовище, її істина, що стверджується через цілісність. А відтак, музичний простір є тим абсолютно відкритим, яке може бути естетично представлене лише цілим і дане тільки в іпостасі цілого.

Багатовимірність музичного простору, певна річ, подолала тримірний поріг, так само, як і нумінозні переживання – диктат канону. На наш погляд, диференціація між багатовимірністю цілого та дифузією, хаосом звучностей, є більше теоретичною проблемою, аніж об'єктивною властивістю явищ. У

музичній практиці існує чимало прикладів на кшталт «Маніфесту для трьох пінопластів зі смичками» (автор Є.Дорохов), що провокують дискусії, позаяк вийшли до межі музикального. Зрозуміло, що критерії останнього за своєю складністю можуть бути порівняні з багатоскладовістю людської природи. Не має сенсу, таким чином, протиставляти соціальним інстинктам естетичні почуття. Суттєво, що у музиці момент експресії вже є момент комунікації. А відтак, розмежування порядків світосприймання і життєствердження людини не є абсолютним, хоча вони безумовно різняться.

Здається, що *музикальне є не в усьому збагненна стихія існування, яке перетворює раціональну апорію духу й тіла на чуттєву очевидність взаємної їх представленості*. Зазначимо, що в контексті цієї очевидності постає й не-подвійність життя, виражена естетичним. Можливо, у безпосередності такого вираження коріниться наша любов до музики. У музиці нам не доводиться стикатись із хисткістю меж правди і неправди; із тим, що правда мистецтва є так само і неминуча, безпомилково переконлива, зваблива, свята лож. Адже мистецтво, як зазначав колись Ф.Ніцше, подвоює буття. Витвір мистецтва, за Т.Адорно, живе власним, і при цьому відчуженим від автора, життям. Знак у мистецтві – то є вияв символічного (в номінації Ж.Бодрійяра), неминучої для всякого позначання вторинності.

Але музика є унікальним феноменом, який не зводиться до мистецтва, в аспекті *τέχνη*. Цілковита відкритість музики *виключає поняття знака*, як логічну форму репрезентації іншої, ніж сама музика, предметності. Тож і музичний простір перш за все не є двійником простору як такого. Уявлення про музично-просторовий образ як «модель» світоустрою виявляється в силу цих реалій глибоко розбіжним із специфікою музики.

Ми розуміємо музичний простір як *естетичний феномен існування, що являє рід глибинної інтуїції всезагальності буття й оформлене відношеннями звукових якостей*. Музичний простір даний як *переживання способу зв'язку «мене» і світу*; характеру і структури цього зв'язку, не можливе у вербальній трансляції. У музиці *простір являється у безпосередній якісній визначеності*

*й не-подвійності*. Дозволимо собі асоціацію з магією переходу в глибинний позір власного буття; в аспект екзистентності (у номінації М.Гайдеггера), що відкривається музичним сприйманням і не є явним для розсудку. Входження в нього можна порівняти з миттєвою хвилиною змін у повсякденній картині дійсності, з інсайтом.

В окремих аспектах музичний простір порівнянний з «афектопорідною безоднею» (о. П.Флоренський) нумінозного досвіду, а музично-звукові якості – з «райською мовою», з мовою афірмацій. Водночас музика – символічно-звукова представленість всезагального буття у взаємному творенні цілого і суб'єкта музичення – все ж є найскладнішою раціональною конфігурацією в мистецтві. І то є досі відкрите питання: яким чином нештучний, невимушено-природний ряд звукових якостей сходить у ранг квінтесенції всезагальності.

Безспірно, це є питання стосовно основ музичної символізації, природи співзвуччя і звукової якості (одиниці музикального). Відмітимо філософсько-естетичний, а не специфічно музикознавчий, характер даного питання, – а з цим і необхідність звернутись до основ естетизації буття. Зазначимо також, що в умогляді таких основ маємо справу не лише з психоемоційними, тобто чуттєво-естетичними феноменами; але – в силу взаємної представленості їх і внутрішньої комунікації суб'єкта – з феноменами рефлексії. Очевидно, що оцінний момент, логіка і «зусилля смислу» (М.Мамардашвілі) пронизують «чуттєву матерію переживання» (Е.Гуссерль), акту сприймання, і дзеркально, творення звукової якості-сполуки. Тож пошук основ музикального, того руху чуття й мислі, який спонукає музиканта взяти звук і після нього ще один, так, що вони є сполученням і надають засади мелодії, приводить у царину, котру Кант позначив як практичний розум. Основи музичної символізації пов'язані з волею, знов-таки, в номінації І.Канта. Йдеться про воління краси як смислу. Відмітимо просторовий момент такої якості, оскільки вона є якість-синтез. У даному випадку ми свідомо обмежуємось актуалізацією феномена ретенції, не розглядаючи його як момент покладання музикального у виборі руху від звуку взятого до звуку іншого, у способі єднати два, у *відношенні*.

З'ясування специфіки відношення звуків як моменту глибинної інтуїції простору здається дотичним до діалектики мінливості й усталеності, а також асоціюється з широко відомим поняттям руху в номінації Е.Курта. Дійсно, діалектика є модусом мислі, що атрибуєє порядки мислення, його бінарно-опозиційну, аналітико-синтетичну конфігурацію. Та феномен розвитку лише частково стосується музики: їй властиве не стільки самозаперечення, скільки інтеграція образних якостей, котрими естетично представлені якості звуків. В концепті руху у Е.Курта відчувається напруга трансцендентальної логіки; але він відсилає до функціональних механізмів, що визначають текучість як враження. А нам потрібно вийти до трансцендентального акту – до музично-естетичної апперцепції.

Відправлятимемось від того, що воління і покладання смислу є пошук і утвердження іншого. Логіка смислу – встановити й досягнути «не-те», що вже емпірично дано – являє атрибутивну трансцендентальну якість його моменту, одиниці. Долання емпірії і принципова відкритість – суттєві ознаки смислу, котрі найбільш послідовно виражаються в унікалі музикального. Долання є, в даному випадку, не є крок у надприродне (музика залишається і тече в полі чуттєвості, а музикант не займається рефлексіями високого в акті музичної свідомості). Воно є кожен новий крок у відкритості музично-звучного ф'юсіс, в полі якого нам потрібно знайти момент відношення.

Отже, позаяк у полі музикального трансцендентальна сутність смислу дана у чистому вигляді, набуває законодавчої ролі, то шуканий крок є момент вибору, не менш важливий в аспекті атрибуції специфіки смислу. У музиці – у відкритості музично-звучного ф'юсіс, яка постає на кшталт своєрідного поля можливостей, – маємо справу не зі «своїм іншим» (Г.Гегель), але з шуканим, з таким, яке є насущним обрати. Тим самим музикальне виступає за межі бінарності у будь-якому з її різновидів – натуралістичному, діалектичному, кодової двоїчності інформації. Отже, ні причинність, ні логіка суперечності не є спроможними «спрямляти» музикальне відношення. Суттєво, що момент

смислу має ознаки цілого, де за єдністю стоїть множинність і вони взаємно представлені, – що і являє специфіку простору.

Очевидно, музична логіка смислу насамперед є *акаузальною*. Як єдино-множинний характер поля музикального, так і його дедалі більша ділимість за моментами якості (і в історичному аспекті, і в логічному – від темперації Арістоксена до мікротемперації й новацій у чистому строї, – знаменним є приклад Струнно-вертолітного квартету К.Штокгаузена) дозволяють бачити акаузальність музичної мислі в контексті інтерпретації акаузальної єдності й, отже, безмірності психічного, як вона постає в метафізиці К.Юнга. Вважаємо за можливе звернутись до двох концептів його вчення – синхроністичності й трансцендентальної функції.

Синхроністичність, «акаузальний принцип поєднання», і спонтанність трансцендентального процесу несуть відому «надлишковість» смислу щодо його вітальних передумов. Оскільки момент смислу відкривається в чуттєву стихію, то очевидно, що засадою логіки смислу є естетична перцепція. Тобто переживання простору відповідає «трансцендентальній єдності апперцепції» (І.Кант) і закономірним чином несе естетичне конституювання гармонічності або дисгармонії сприйманого.

Як можемо бачити, музикальне є перетворення топіки існування – на універсалію простору, яка не може бути позитивно виражена і трансльована. За посередництвом музикального інтуїція простору виступає з природних її передумов у ранг екзистенціальної істини; і навпаки, з духовного ландшафту – в буденне, зокрема урбаністичне, доквілля. Музика – концентрована форма символічного подолання екзистенціальних меж – на сьогодні не стільки буває над цим доквіллям, скільки вливається в нього, стає родом магічної влади над суєтою, ілюзорної компенсації нон-ідентичності трансцендентального Я, або цілого. В музику вбудовується, огортаючись немов для порятунку фоном, не владна над своїм життям, знівечена самість, прагнучи простору, який був би реальним і гармонічним одночасно. Простору-музикального.

Щодо естетичних основ трансцендентальної логіки смислу, слід далі зазначити наступне. Якщо воління смислу є ментальною основою музичної символізації і спрямоване неначе назовні, до атрибуції й трансгресії всілякої даності (і, тим самим, музичний знак є синтезом-трансгресією знаковості); то чуттєва основа музичної символізації, природно, інтроспективна. Вважаємо за можливе поіменувати її «просторовою домінантою» музичного досвіду.

Розводячи ці виміри музикального, ми не абсолютизуємо жоден з його параметрів; але нам потрібно виявити просторову якість як фундаментальну для естетичної апперцепції.

В характеристиці «просторової домінанти» відправлятимемось від тієї, виявленої ідеєю самозрозумілості буття *Dasein* у Гайдеггера, обставини, що на чуттєвому рівні простір даний спільно з перцепцією буття й емпірично-безумовним переживанням «себе». Спонтанна одночасність цих переживань, у якій відкрите ще постає межею екзистенціального кола, що її свідомості не дано подолати, по-видимому, фундирує онтологічний зміст картини світу. В даному контексті суттєво, що простір у музиці належить до особливого стану розуму, не тотожного тому, за якого відбувається синтез музичного цілого. В першому випадку маємо справу з первинним (внутрішнім) усвідомленням, у другому – з рівнем кодування і декодування, музичної символізації, на якому свідомість працює з конструктором цілого.

Попри необхідність утриматись від редукції музичної символізації до позначення, яка означала б зведення музичного простору і музичного образу до метафор, доводиться рахуватись з тими сторонами природи мистецтва, які ріднять музику з конкретно-образними інтенціями живопису та скульптури, визначають її єднання зі словом. Йдеться і про мімесис, і про індивідуально-стилістичну приуроченість художнього.

Звукопис у музиці, на наш погляд, залишається в межах музикального доти, доки зберігається власна логіка музики. Хоч межі її виявляються дедалі все більш рухомими, але вони безумовно існують, адже існує вид мистецтва – музика. Водночас, стремління до синтезу, «дизайнізація» (Л.Мізіна), взагалі



перегляд критеріїв і онтологічних засад мистецтва обумовили тенденцію, як було сказано на початку наших міркувань, до буквральності (натуралізації) уявлень про простір. Зазначимо, що вона виражається не тільки і, можливо, не стільки в імітативних ефектах музичного семіозису, скільки в трактуванні самого простору на кшталт конкретно-образної якості, що зберігається і тоді, коли подібний образ розширюється до галактичного масштабу; має місце в силу уявлення про *подвоєння* музикою – реальності.

Міркування про простір в аспекті стилю композитора, узагальнюючи аналіз прийомів звукопису, так само відсилають до візії світу, як і уявлення про музику як «модель» світобудови, що тяжіють до узагальнень теоретико-естетичного і загальнонаукового рівня. Має місце спільна для цих випадків ілюзія просторів-образів. Разом із цим, ідея їх множинності, вторинності не є сама по собі помилкою, аберацією дослідницької свідомості. Йдеться про кут зору, про дослідницькі цілі цієї постановки питання. Необхідно мати на увазі, що паралелізм та типізація знаково-образних антропоїдних картин світу має іншу цільову спрямованість, ніж прагнення порозуміти музичний простір як естетично мислиму якість (сутнісну характеристику), просторовість; «сам» простір в аспекті музикального.

Аналізуючи сучасний закордонний досвід інтерпретації ідеї простору в музиці, слід звернути увагу на концепти, дотичні до нашої позиції, хоча й не близькі до неї принципово. С.Бейст (*S.Beyst*) розглядає художні прийоми, за посередництвом яких музикою досягається враження реального ландшафту. Автор зосереджує увагу на трансформації взаємного положення тіл (під яким він і розуміє простір) музично-виразовими засобами. Такі трансформації, на думку музикознавця, не фіксуються сприйманням. Сприймаються послідовні взаємини типізованих експресивних локусів. У трактовці С.Бейстом простору нам імпонує ідея «продовження» реальності, яку актуальна свідомість впізнає в музиці і яка характеризується передусім просторовістю. Разом із цим, ідея об'єктивованого механістичного простору далека від феноменологічної його візії в нашій роботі.

Композитор Принстонського університету Д.Тиможко (*D. Tymoczko*) вважає, що сукупність акордів, створених у західній музичній традиції, аж до атональних технік, відповідає просторовим параметрам всесвіту. Графічними засобами він отримав схему «всесвіту можливих акордів» (М.Лемонік), яка нагадує стрічку Мебіуса і складається з багатовимірних просторів. Звертає на себе увагу той факт, що акорди тональної музики займають у ній відносно мало місця. Відмітимо, що досвід Д.Тиможко підтверджує паралелізм «мов» культури, і разом із цим свідчить про неможливість виявити співставленням акустичних і математично-числових конфігурацій специфіку музики. На наш погляд, цінність подібного досвіду, незважаючи на дану обставину, полягає в спробі підійти до такого паралелізму зі сторони музики, а не, скажімо, теорії систем; і в певному відношенні замкнути коло музикознавчих студій на тему гармонії як науки про акорди. Також важлива ідея реального, а не подвоєного простору, який являє собою космос музики. Ті з акордів, які, за Д.Тиможко, звучать верескливо (*screechingly*), можуть, на наш погляд, бути представлені як засоби виконання в музикальному (мислимої) ὤληύλη.

Властивість простору і часу бути розімкненими, можливо, є своєрідним девізом музичної практики. Музикознавчі ідеї багатовимірного тембрового простору та темброформи, можливо, більш повно відповідають уявленню про об'єм звукової якості, ніж, скажімо, явище мікротемперації, яке асоціюється з лінійністю. Характерно, що феномен *screeching* можливо пов'язати однаково і з урбаністичним ландшафтом, і з архаїчною обрядністю (за Л.Мнацаканян, свист, шум і гуд у темброакустичній моделі ритуалу з'язані з переходом в ірреальне, з образами нечистої сили [8]).Видимо, ця паралель виявляє не лише освоєння мислимої царини звуку (у зв'язку з чим насамперед згадаємо поняття коефіцієнту сонантності у вченні Ю.М. Холопова [11]), – а також і прагнення оживити архетипові сили музикального; заклинання колективного. В даному контексті виникає образ «психоїдного» музики, імперсональної «органічної» стихії, яка, втім, незвідна до вітальних начал. В якій, очевидно, виражається первинна влада над звуковим φύσις – акту смислу, не тільки не

відділеного, але з ним зрощеного за природою музичення і музичного вслухування. До цього ряду явищ відноситься й синестезія – перцептивно-образний феномен полімодального естетичного переживання (звуків), пов'язаний з первинним конституюванням простору.

Органічність музикального, отже, є *момент* естетичного, його засадна стихія, в якій автономія духовних відчуттів – тих особливого роду відчуттів, котрі властиві станам глибокої зосередженості, інсайту, мисленої подорожі – безумовно і невимушено виявляє себе. Вживаємо вислів «духовні відчуття», оскільки естетичне є тип духовності (О.Наконечна); якщо не її фундамент, як засвідчує дослідження естезису сакрального (В.Шелюто).

Просторова домінанта музикального є, на наш погляд, *представленість психічного світу сукупністю взаємно співвіднесених звукових якостей*.

Таке бачення асоціюється з поняттям гармонії, у тому її розумінні, яке, напевне, висловив Е.Ансерме, коли з гіркотою констатував розпадіння скріп тональної системи. Дійсно, статус простору, як глибинної інтуїції буття, є індикатором проблеми гармонії. У даному зв'язку виникає ціла низка питань про умови можливості гармонії – як іманентні, так і культурно-історичні.

Але насущні питання не відмінюють органічності музикального. Більш за це, здається більш плідною ідея його самоінтерпретації, яка набуває нових вимірів, – ніж деградації музики в масштабі художньо-історичного процесу. Альтернатива такого рангу підіймає антропологічний зміст музикального, а з ним – і фундаментальні проблеми людини. Музика – як можемо бачити в ракурсі ідеї простору – сама є постановкою даної проблеми і експресивною формою її інтерпретації.

Духовно-естетична специфіка просторової конфігурації музикального, на нашу думку, певною мірою транслюється поняттям «духовний організм людини», яке ввела у філософську антропологію музики А.фон Ланге. Під ним розуміється своєрідний метафізичний топос, на нерелективному рівні визначений природно-космічними основами образів простору. Знаменним, у ракурсі наших міркувань так само, видається тема філософії природи, що її

дослідниця підіймає в світлі вчення І.Гете. Адже поняття прафеномена, – за Гете, родової предметності, сутнісний позір якої заданий на рівні можливості самою природою, – на наш погляд, є початок низки понять, яку продовжують архетип та імпліцитна пам'ять. Всі вони опосередковують феноменологічний підхід до переживань цілісності, а отже, простору, і в остаточному підсумку, буття.

Крім того, органічність музично-символічного континууму зумовлена взаємним перетіканням фізичного в метафізичний ландшафт, про яке йшлося вище. Теоретичним еквівалентом музикального простору як просторовості, даної за посередництвом символічної форми, ми вважаємо поняття структури свідомості, в номінації М.Мамардашвілі та О.Пятигорського, представленій як просторова конфігурація [6, с. 81].

Розуміння просторової домінанти як засади актуального буття музики передбачає її співвіднесення з темпоральністю музично-символічної форми. Цілком очевидна значимість, у силу процесуальності свідомості, взаємного переходу простору й часу. На наш погляд, такий перехід являє собою також процес. Формування часу, на основі просторової домінанти (первинно в «повороті переживання» ретенції, та по мірі утворення з ретенційного ряду «границі континууму» (Е.Гуссерль)), несе вже нову трансформацію часу в просторову фігуру «кінестези» (Е.Гуссерль). Кінестеза є явищем образного порядку, яким представлено враження руху. Очевидно, відбувається взаємне потенціювання просторової й часової складових хронотопу – в його динаміці від перцептуального до рівня цілого, «крупного плану» даності простору та «фігури часу»; в його дедалі більш чіткій виразності обрисів, як це властиво музичному символу.

**Висновок.** Музичний простір – онтологічна якість, що концентрує в собі засади музичної символізації та є глибинною інтуїцією просторовості, як антропного феномена. Просторова домінанта музикального – чуттєвий вимір акаузальної логіки цілого – визначає взаємну представленість переживання, яке отримало в психоаналізі назву «океанічного», та естетичної, принципово

не можливої в інших мовах культури, даності «способу», у який людська суб'єктивність вплетена у всезагальне буття.

### Література

1. Бергер Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 114 –128.
2. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Том I. Феноменология внутреннего сознания времени. Перевод с нем. и предисловие В. И. Молчанова. М.: Издательство «Гнозис», РИГ «ЛОГОС», 1994
3. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980.
4. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1993.
5. Мамардашвили М.К. Лекции по античной философии /Под ред. Ю.П. Сенокосова. – М: Аграф, 1999.
6. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке /Под общ. ред. Ю.П. Сенокосова. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
7. Мізіна Л.Б. Категоріальні засади естетичного аналізу історико-художнього процесу. Дисертація... доктора філософських наук за спеціальністю 09.00.08 – естетика. – К.: КНУ, 2007. – 384 с.
8. Мнацаканян Л.А. Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2014.  
<http://www.rostcons.ru/assets/ref-disser/mnatsakanian-ref.pdf>
9. Наконечна О.П. Естетичне як тип духовності. Автореф. дис. ... доктора філософських наук зі спеціальності 09.00.08 – естетика. Київ, 2004.
10. Хайдеггер М. Бытие и время /Пер. с нем. В.С. Бибихина. – Харьков: Фолио, 2003.
11. Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993, №4, с.106-114.
12. Шелюто В.М. Естезис сакрального. Луганськ: СЛУ, 2007. – 275 с.
13. Юнг К.Г. Синхронистичность: акаузальный объединяющий принцип. /В сб.: К. Г. Юнг. Синхронистичность. — М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997
14. Юнг К.Г. Трансцендентальная функция. /В сб.: К. Г. Юнг. Синхронистичность. — М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997
15. Beyst S. Musical space and its inhabitants an inquiry into three kinds of audible space. <http://d-sites.net/english/musicalspace.htm>

16. *Lange A., von.* Mensch, Musik und Kosmos: Angerungen zu einer goetheanischen Tonlehre. Bd.1. Freiburg a.Br., 1956
17. *Lemley B.* Do you see what they see // Discover. – Dec 1'1999. Magazine mht <http://discovermagazine.com/1999/dec/doyouseewhatthey1734>
18. *Lemonick, Michael D.* The Geometry of Music <http://connection.ebscohost.com/c/articles/23879684/geometry-music>
19. *Punkanen M.* On a journey to somatic memory // Music and altered states: consciousness, transcendence, therapy and addictions. Edited by David Aldridge and Jörg Fachner. – Jessica Kingsley Publishers. – 2006. – Chapter 11. – p. 140-144

### References

1. *Berger L.G.* Prostranstvennyy obraz mira (paradigma poznaniya) v strukture khudozhestvennogo stilya // Voprosy filosofii. 1994. № 4. S. 114 –128.
2. *Gusserl' E.* Sobranie sochineniy. Tom I. Fenomenologiya vnutrennego soznaniya vremeni. Perevod s nem. i predislovie V. I. Molchanova. M.: Izdatel'stvo «Gnozis», RIG «LOGOS», 1994
3. *Losev A.F.* Istoriya antichnoy estetiki. Pozdnyy ellinizm. – M.: Iskusstvo, 1980.
4. *Losev A.F.* Muzyka kak predmet logiki // Forma. Stil'. Vyrazhenie. – M.: Mysl', 1993.
5. *Mamardashvili M.K.* Lektsii po antichnoy filosofii /Pod red. Yu.P. Senokosova. – M: Agraf, 1999.
6. *Mamardashvili M.K., Pyatigorskiy A.M.* Simvol i soznanie. Metafizicheskie rassuzhdeniya o soznanii, simvolike i yazyke /Pod obshch. red. Yu.P. Senokosova. – M.: Shkola «Yazyki russkoy kul'tury», 1997.
7. *Mizina L.B.* Katehorialni zasady estetychnoho analizu istoryko-khudozhnoho protsesu. Dysertatsiia... doktora filosofskykh nauk za spetsialnistiu 09.00.08 – estetyka. – K.: KNU, 2007. – 384 s.
8. *Mnatsakanyan L.A.* Tembroadusticheskaya model' kak instrument issledovaniya fol'klora i kompozitorskogo tvorchestva. Avtoref. diss... kand. iskusstvovedeniya. Spetsial'nost' 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo. Rostov-na-Donu, 2014. <http://www.rostcons.ru/assets/ref-disser/mnatsakanian-ref.pdf>
9. *Nakonechna O.P.* Estetychne yak typ dukhovnosti. Avtoref.dys. ... doktora filosofskykh nauk zi spetsialnosti 09.00.08 – estetyka. Kyiv, 2004.
10. *Khaydegger M.* Bytie i vremya /Per. s nem. V.S. Bibikhina. – Khar'kov: Folio, 2003.
11. *Kholopov Yu.N.* O formakh postizheniya muzykal'nogo bytiya // Voprosy filosofii. 1993, №4, s.106-114.
12. *Sheliuto V.M.* Estezys sakralnoho. Luhansk: SNU, 2007. – 275 s.

13. *Yung K.G.* Sinkhronistichnost': akauzal'nyy ob"edinyayushchiy printsip. /V sb.: K. G. Yung. Sinkhronistichnost'. — M.: «Refl-buk», K.: «Vakler», 1997
14. *Yung K.G.* Transtsendental'naya funktsiya. /V sb.: K. G. Yung. Sinkhronistichnost'. — M.: «Refl-buk», K.: «Vakler», 1997
15. *Beyst S.* Musical space and its inhabitants an inquiry into three kinds of audible space. <http://d-sites.net/english/musicalspace.htm>
16. *Lange A., von.* Mensch, Musik und Kosmos: Angerungen zu einer goetheanischen Tonlehre. Bd.1. Freiburg a.Br., 1956**OR(S)**
17. *Lemley B.* Do you see what they see // Discover. – Dec 1'1999. Magazine mht  
<http://discovermagazine.com/1999/dec/doyouseewhatthey1734>
18. *Lemonick, Michael D.* The Geometry of Music  
<http://connection.ebscohost.com/c/articles/23879684/geometry-music>
19. *Punkanen M.* On a journey to somatic memory // Music and altered states: consciousness, transcendence, therapy and addictions. Edited by David Aldridge and Jörg Fachner. – Jessica Kingsley Publishers. – 2006. – Chapter 11. – p. 140-144

O.V.Ryabinina

doctor of philosophical sciences, professor, head of the department of social and humanitarian disciplines of National university of civil protection of Ukraine

Kharkiv, Ukraine

### **To transcendental logic of musical space**

The debatable condition of a problem of musical space is presented in article, his phenomenological understanding is offered. It is shown that the logic of sense inherent in music is an alternative, in particular, to a causal determinism and is defined by peculiar spatial dominant of musical symbolization and a continuum. Specifics of such logic in connection with specific of musical spatial experience are revealed. It is treated as a unique quality of empirical openness to the subject of playing music of own connection with general life presented by music in the quality status of consciousness structure.

*Keywords:* musical space, musical, transcendental logic of sense, phenomenological half-course, spatial dominant, musical and symbolical continuum

**Відомості про автора:** 61023, Харків, вулиця Чернишевська, 94, Національний університет цивільного захисту України.

Конт. тел. 067-894-71-08

e-mail [evryabinina@mail.ru](mailto:evryabinina@mail.ru)