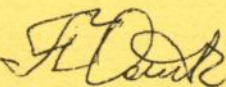


ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В.Н. Каразіна

ПОЛТАВЦЕВА ОЛЬГА МИКОЛАЇВНА



УДК 130.2:78.01

АНТРОПОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ ТІЛЕСНОСТІ

09.00.04 – філософська антропологія,
філософія культури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Харків – 2005



Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі теоретичної і практичної філософії Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, Міністерство освіти і науки України.

Науковий керівник доктор філософських наук, професор
Мамалуй Олександр Олександрович
Харківський національний університет
ім. В.Н. Каразіна,
завідувач кафедри теоретичної
і практичної філософії філософського факультету,
заслужений діяч науки і техніки України

Офіційні опоненти доктор філософських наук, професор
Загороднюк Валерій Петрович
Інститут філософії
імені Г.С. Сковороди НАН України,
провідний науковий співробітник

кандидат філософських наук, доцент
Артеменко Ярослава Ігорівна
Харківський національний університет внутрішніх справ,
доцент кафедри філософії і політології

Провідна установа Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, кафедра етики,
естетики та культурології, м. Київ

Захист відбудеться "22" червня 2005 р. о 15.15 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 64.051.06 при Харківському національному університеті імені В.Н. Каразіна за адресою: 61077, м. Харків, пл. Свободи, 4, ауд. 4-65.

З дисертацією можна ознайомитись у Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна за адресою: 61077, м. Харків, пл. Свободи, 4.

Автореферат розісланий "20" травня 2005 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради

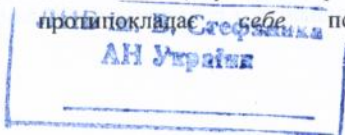
Бортник Л.А.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Запропоноване дослідження зумовлене прагненням представити музику як мистецтво, що здійснюється за участю тіла і включає тілесний досвід людини в основу музичної мови. Слово “антропологія”, присутнє в назві теми, покликане задати необхідну тональність поняттю “тілесність”, конкретизувавши його в значенні людяності або антропологічності. Така заданість смислу виключає широке тлумачення “тілесності” (наприклад, у значенні “речовленості” чи будь-якому іншому метафоричному розумінні) і окреслює концептуальні рамки дослідження.

Актуальність теми визначається перш за все у контексті так званого “тілесного повороту”, що характеризує цілу низку напрямків неklasичної філософії людини та пов'язаний з подоланням традиційних для європейського “метафізичного” мислення опозицій суб'єкта й об'єкта, душі і тіла, розумового і чуттєвого пізнання. Так, М. Фуко інтерпретує тіло в різних філософських перспективах: як фактор здійснення владних відносин і як один з найважливіших аспектів “турботи про себе”; Ж. Дельоз звертає увагу на “тіло” як цілісність, віддаючи перевагу рухові “від фізичної до метафізичної поверхні”, – остання отримує назву “тіла без органів”; у філософії Ж.-Л. Нансі, людське тіло трактується як таке, що не має універсального смислу “існування показу”, “ек-спозиції”, що примножує само себе за рахунок множинності смислів, “означаючих” тіло і “означених” ним: “тіло завжди є множина”. Разом з тим, визначальним контекстом нашої теми є антропологічно орієнтовані дослідження проблеми тілесності в сучасній феноменології (Ж.-П. Сартр, Я. Паточка, М. Мерло-Понті, В. Подорога), згідно з якими, у результаті переосмислення каузального зв'язку між ментальними і фізичними процесами, тіло перестає бути “наслідком свідомості” (Е. Гуссерль) і висувається “до центру світу” (Сартр), набуваючи статусу суб'єктивного “способу буття” (Мерло-Понті) і відкриваючи інтенціональний горизонт інтерсуб'єктивності.

Незважаючи на те, що “нове відкриття тіла” сьогодні сприймається як майже здійснений перехід в традицію, воно все ще залишається осторонь досвіду сучасної філософської рефлексії про музику. Причиною ігнорування тілесного аспекту музичної феноменальності, на наш погляд, є спільне – для класичних і неklasичних концепцій – розуміння музики в, здавалося б, раз і назавжди усталеному безтілесному ключі, жорстке закріплення за нею сфери душі, духу. Метафізична настанова на “розгляд музики абсолютним чином” (Ф.В.Й. Шеллінг) детермінує ту вирішальну, на наш погляд, тенденцію у філософії й естетиці, що, за висловом Ф. Ніцше, “зариває” музику “у пісок небесних істин” і, в такий спосіб, легалізує свого роду музичну “ідеологію”, яка апелює не до феномену музичного становлення, який звучить і сприймається, а переважно до музики “в ідеї”, яка знаходиться за і після безпосередньо присутнього. Між тим, музичний артефакт, що виконується/сприймається – навпаки, протипоказує *Стор. 1* позачасовій



трансцендентній, виключно духовній (або душевній) істині музики і засвідчує факт музичної антропології як антропології *sui generis*: у музиці як комунікативній художній формі людського буття затребувана і маніфестована не “гіпостазована” душа/дух, а повноцінне просторово-часове людське існування, *естетичне становлення тіла* або, словами П. Слотердайка, “приведення плоти до мови” музики, проявлене “злиттям плоти і життя” виконуючого і сприймаючого. Що ж стосується внутрішньомовного зрізу, то музика *не може сповідувати вилиття душі, не означаючи засобами мови життя* (поведінку, дію, мовлення) *одушевленого тіла*. У зв'язку з цим, на необхідності філософсько-антропологічного дослідження музичної тілесності наполягає, на нашу думку, сама сутність музичного феномену.

Ступінь наукової розробленості проблеми. Оскільки підхід до музики з точки зору іманентної їй тілесної присутності людини і комунікативний зріз феноменологічного аналізу є для метафізики музики нетрадиційними, доводиться констатувати “зрозумілий” брак філософської уваги до проблеми музичної тілесності: вона виявляється або “навмисно” не порушеною (Піфагор, Ф.В.Й. Шеллінг, А. Шопенгауер, О. Шпенглер, та ін.), або, через упереджено негативне ставлення до “фізичної складової” музики, зачіпається лише непрямо і не входить до концептуальної основи вчення (Платон, Аристотель, І. Кант, Г.В.Ф. Гегель, романтики). Щодо конкретики філософських підходів до музики, можна зробити висновок, що практично жоден з них не є іманентним, а як правило, опосередкованим, ангажованим якоюсь ідеєю, або галуззю знання, що лежить “по той бік” безпосереднього музичного висловлювання, – етичною (Платон), політичною (Аристотель, М. Гайдеггер), соціальною (Т. Адорно), ідеєю самопізнання духу (Г.В.Ф. Гегель), естетичною здатністю судження (І. Кант), ірраціональною волею (А. Шопенгауер), дуалізмом діонісійського й аполлонічного (Ф. Ніцше), культурними циклами (О. Шпенглер) і т.д. Безсумнівно, музика, володіючи семантичною безліччю внутрішніх ресурсів, відповідає наведеним типам філософствування, однак, незважаючи на їх багатоманітність, залишається невисвітленою, замовчуваною, непроговореною у своїх філолофсько-антропологічних підставах: жива, безпосередня, неодмінно тілесна присутність людини, її відкритість і участь у події мистецтва, як правило, “виноситься за дужки”. У філософських текстах можна зустріти лише окремі спостереження, як наприклад, про необхідність фігури виконавця в музичній естетиці Гегеля, про “тілесний акомпанемент” при сприйнятті музики – у вченні Аристотеля, або про “розбалансованість” тіла і свідомості в музиці нововіденської школи – у філософії Т. Адорно. Незважаючи на переважно маргінальний характер такого роду висловлювань, вони представляють безсумнівну значимість для нашого дослідження.

Людська тілесність як музичний феномен не стала предметом спеціального осмислення і в галузі музикознавчих наук. Історичні концепції стилів, жанрів, вчення про гармонію, закони формоутворення, контрапункту, музично-теоретичних систем залишаються генетично пов'язаними з науковими парадигмами Е. Гансліка,

Х. Римана, сформованими під впливом «гегелівської очевидності» (Ж. Батай). Досліджуючи переважно не музику, а текст (мову як нотографію) і історико-ідеологічні тематичні домінанти мистецтва, музикознавство все більш обростає “голими умовиводами” і поняттями, котрі, врешті-решт, стають автономними по відношенню до самої музики, існують паралельно з нею. Звідси виникає розбіжність між наукою і музикою, музикознавством і виконавством.

Проте разом з тим, спеціальні емпіричні науки (*акустика, фізіологія, музична психологія*) володіють сьогодні цілою низкою експериментальних напрацювань, що дозволяють говорити про виникнення певного наукового інтересу до вивчення соматичного аспекту музичного сприйняття і виконання. Серед них: встановлення кореляцій між ходом реакції і структурно-ритмічними особливостями сприйнятого музичного твору шляхом експериментальної (апаратурної) реєстрації змін подиху, пульсу, шкірно-гальванічних реакцій (Л. Франсез); констатація включення сенсорно-рухового компонента при сприйнятті вокальної музики – прихованого мовного со-інтонування, що виражається в нестабільності біострумів м'язів гортані і язика, а також інтерсенсорності сприйняття – синопсії і синестезії (А. Велек); установлення зв'язку між звуковисотним рухом і внутрішніми органічними відчуттями, що вказує на наявність моторної бази ритмічного переживання, внутрішньотілесної чутливості до гучності (К. Сишор). Для дослідження музичної тілесності важливим також виступає фізико-акустичне відкриття М. Гарбузовим зонної (коливальної) природи музичного темпу, динаміки, ритму, висоти, яке свідчить про проявлення у музичній діяльності фундаментальної особливості тіла – антимеханістичності, неможливості точного копіювання рухів (ідентичного виконання навіть невеликого фрагмента).

З розробкою одного з аспектів участі тіла в музиці, а саме – моторно-кінестетичного, слід пов'язати дослідження *виконавського* музикознавства, які стосуються методології ігрової техніки і представлені безліччю історичних шкіл, напрямків і теоретичних досліджень. Історична зміна настанов – від механічної (рухової) до слухової (де уявлення руху моделюється слуховим уявленням) (К. Леймер, Я.І. Зак) і потім – до художньої (тобто їх співпадання) (І. Браудо, Н. Харнонкурт, Л. Гінзбург, Г. Коган та ін.) свідчить про деякі спроби виконавських досліджень наблизитися до цілісного бачення художнього дійства, у якому “що” і “як” вираження взаємодоповнюючі і взаємообумовлені. Однак принцип емпіризму та домінування технічних “подробниць” не дозволяють виконавському музикознавству досягти узагальнень філософського рівня.

Відносно іншої галузі музикознавства – *теоретичної* – можна сказати, що тілесний ракурс аналізу музики корелює з антропологічною оптикою, що намічена в роботах Б. Асаф'єва, Є.В. Назайкінського, В.В. Медушевського, М. Арановського та ін, і акцентує увагу на чуттєво-звуковому (а не традиційно тонологічному) боці

музичної мови та сприйняття музики, а також – на суб'єктивній персоналізації звуко-інтонаційного “висловлення”.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є філософсько-антропологічний аналіз музики як феномену культури, що концентрується на розкритті різноманітних специфічно-музичних проявів людської тілесності. Такий аналіз покликаний виявити сфери концептуалізації тілесної складової музики і сформулювати концепт, змістовно інтегруючий їх багатоплановість.

Відповідно до цієї мети, в дисертації формулюється і вирішується низка завдань:

- розкрити феноменологічні підстави концептуалізації тілесної компоненти музичної реальності;
- визначити антропологічну передумову буття музичного мистецтва;
- розкрити філософські корені “умовчання” тіла в музиці, шляхом виявлення опозиційних поняттєвих структур, що лежать в основі метафізичних моделей осмислення музики;
- показати передумови “музичної тілесності” у некласичній філософії музики;
- здійснити деконструкцію виявлених опозиційних структур шляхом філософсько-антропологічного аналізу феномена музичного становлення.

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво як феномен культури в його інтонаційно-звуковому і філософсько-рефлексійному аспектах.

Предмет дослідження – музична тілесність як антропологічний модус (спосіб буття) музичної реальності.

Теоретичні і методологічні основи дослідження. Відповідно до мети і завдань, у роботі застосована низка методів: порівняльно-історичний, феноменологічний, текстологічний, семіотичний і методи музично-теоретичного і виконавського (образно-технологічного) аналізу.

Теоретичною і методологічною основою дисертації є: положення М. Гайдеггера про розрізнення “феноменального” як того, що дане і підлягає експлікації (в акті музичної комунікації – явленість фігури виконавця, “тілесна інтенціональність” слухача) і “феноменологічного” як того, що належить до способу виявлення й експлікації (тілесні “фігури” мови); екзистенціально-феноменологічні концепції М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартра, що інтерпретують тіло як глибинне значиме ядро (“не-об'єкт”, але “присутність” у “центрі світу”), яке висвітлюється в будь-якій перспективі, у тому числі, у мові мистецтва. При цьому, тіло тлумачиться як “наскрізь психічне”, “матерія усіх феноменів психіки”. Аналізуючи феномен музичного становлення, ми також спираємося на низку тверджень феноменології музики Р. Інгардена, що стосуються виконавської реалізації твору, і розрізнення “емоційних якостей” і “відчуттів”, іманентних звуковим музичним утворенням. Принципового значення для цього дослідження набуває маркування в сучасному філософсько-естетичному дискурсі перцептивно-афективної сутності мистецтва

(Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Ф. Лаку-Лабарт), а також – культурологічна ідея його ігрової природи (Й. Хейзінга, О. Михайлов). Ми також використовуємо в аналізі виконавської тілесності семіотичний підхід, звертаючись, зокрема, до багаторівневої моделі означування (Р. Барт, Ю. Лотман, У. Еко) для вираження внутрішньої структури виконавського процесу.

Історико-фактологічну базу дослідження складають філософські вчення і концепції музики (Піфагорійської школи, Платона, Аристотеля, Канта, Гегеля, Шеллінга, Ніцше, Ингардена, Адорно та ін.) а також праці з музичної естетики, історії і теорії музики, що надають можливість розкрити причини “десоматизації” музичного мистецтва, і визначити комплекс напрацьованих тут положень, які можна назвати передумовами музичної тілесності. Залученим емпіричним матеріалом слугують твори різноманітних музично-історичних стилів, що уособлюють різні типи музичного письма: *prima pratica* (поліфонія і контрапункт) чи *musica perfecta* і *musica ficta* чи *seconda pratica* (К. Монтеверді), композиційні техніки ХХ в. (додекафонія, алеаторика), а також статті, монографії, висловлювання видатних музикантів, так чи інакше пов'язані з темою даного дослідження.

Наукова новизна отриманих результатів обумовлена утвердженням нетрадиційної для метафізики музики позиції, що передбачає аналітику музичного феномену, який “відбувається” “тут і зараз”, і тим самим засвідчує нередукованість тілесного начала: неможливість роз'єднати “задушевність” як прояв “чистої суб'єктивності” та її виконавське втілення, ідею, виказану “духом музики” і почуттєвий досвід сприйняття цієї ідеї. Даний підхід узагальнено представлений в концепті “музична тілесність”. Останній носить комплексний характер і охоплює три сфери музичного становлення, в яких специфічно виявляє себе людське тіло: виконання, виразові засоби мови і слухове сприйняття. Запропонований концепт дозволяє реабілітувати традиційно незначущу для філософії музики тілесну компоненту музичної культури й обґрунтувати новий філософсько-антропологічний ракурс дослідження. Новизна дисертаційного дослідження конкретизується за наступними напрямками:

1) показана продуктивність застосування до музики сучасної феноменологічної інтерпретації тіла як не протипокладеного душі/духу, що полягає в можливості легітимізації тілесної компоненти у філософії музичної культури;

2) висунута теза про онтичну передуготовленість людського тіла до мистецтва, котра є необхідною передумовою існування мистецтва взагалі і музики зокрема;

3) виявлено, що “потяг” до “замовчування” тіла в музиці зумовлений онтологічною розбіжністю між раціональним і чуттєвим, духовним і тілесним, іманентною всій європейській метафізичній традиції, і позначився на концептуальному баченні музики. У процесі аналізу філософських текстів про музику Шеллінга і піфагорійців, Гегеля і Шопенгауера, Аристотеля, Платона та Канта, простежується наявність стійких опозицій “душа/дух-тіло”, “раціональне-

чуттєве”, “розумне задоволення-фізична насолода”, де слабкий (той, що праворуч) термін піддавався систематичному витісненню;

4) розкриті тенденції позитивної інтерпретації тілесного аспекту музичної реальності в текстах С. К'єркегора, Ф. Ніцше, Т. Адорно, що вказує на деструкцію опозиційних структур і дозволяє говорити про філософські передумови “музичної тілесності”;

5) простежено генеалогічний зв'язок між тілесним досвідом освоєння світу й “антропоморфними” властивостями музичної мови;

6) висунуто положення про темпоральну естетизацію слухачької тілесності в процесі музичного сприйняття, а також ідея про те, що в МТ (музичному творі) містяться метазвукові перцептивно-афективні структури, які означають “позамузичні” смисли музичного дискурсу (наведено “робоче” визначення музичного перцепту й афекту), – в чому набули розвитку ідея Р. Інгардена про іманентність “емоційних якостей” МТ, а також ідеї Ж. Дельоза і Ф. Гваттари про “перцепт і афект” як “форми думки” мистецтва.

Практичне значення отриманих результатів. Здійснена в дисертації філософська розробка тілесної (антропологічної) компоненти музичної реальності дозволяє, з одного боку, отримати те знання, що наближається до музики і сприяє її розумінню як мистецтва “людини про людину” – знання, що “відкидалися філософією” (Ф. Лаку-Лабарт), і, з іншого боку, – збільшити горизонт досліджень сучасної “метафізики тілесності”, наділивши її специфічним “музичним” смислом. Експлікація ігрової взаємодії виконавського, мовного і перцептивного аспектів музичної тілесності здатна, на наш погляд, переорієнтувати деякі вихідні положення музикознавчих наук, наблизивши вектори теоретичної і виконавської думки.

Філософський аналіз антропології музичної тілесності може бути використаний і стати основою для подальшого розвитку в курсах філософської антропології, філософії мистецтва, теорії культури, естетики, при розробці спецкурсів з метафізики тіла, філософії музики, а також у циклах музично-теоретичних і музично-історичних дисциплін спеціалізованих вузів.

Апробація результатів. Основні тези дисертаційного дослідження були обговорені на семінарах кафедри філософії ХНУ (1999-2003); апробовані (і видані у формі тез і статей) у виступах: на Всеукраїнській науковій конференції на честь 60-річчя І.А. Котляревського (КНК ім. П.І. Чайковського, 2002 р.), міжвузівської науково-методичній конференції професорсько-викладацького складу “Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство” (ХДІМ, 2001 р.), VIII міжнародних Сковородинівських читаннях (ХНУ, 2001 р.), X Харківських міжнародних Сковородинівських читаннях (ХНУ, 2003 р.).

Публікації. Основні ідеї і результати дисертації викладено у 8 статтях, шість з яких опубліковано у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура і обсяг дисертаційного дослідження. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел, що містить 203 найменування. Загальний обсяг роботи складає 203 сторінки, з яких – 188 сторінок основного тексту.

ЗАГАЛЬНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У вступі обґрунтовано актуальність теми дисертації, висвітлено ступінь опрацювання теми в зарубіжній та вітчизняній філософській літературі, сформульовано мету і основні завдання дослідження, визначено його теоретичні та методологічні основи, розкрито наукову новизну роботи, окреслено сферу науково-практичного застосування отриманих результатів, обґрунтовано структуру дисертації.

У першому розділі “**Попереднє визначення поняття музичної тілесності**” обґрунтовується феноменологічно-антропологічний підхід до аналізу музичного мистецтва як найбільш продуктивний для концептуалізації специфіки людської тілесності, репрезентованої музикою; на основі аналізу компонентів “естетичної чуттєвості” (П. Валері), показується, що креативність людської тілесності відіграє генетичну роль антропологічної передумови існування будь-якого мистецтва, і музики зокрема; підсумком даного розділу є висування концепту “музичної тілесності”, визначення його семантичного складу і структури.

У підрозділі 1.1 “*Феноменологічні підстави бачення тілесності в музиці*” вказано на низку положень сучасної феноменології і “метафізики тіла”, застосування яких до музичного мистецтва як методологічного інструментарію здатне сформувати структурний і поняттєвий каркас дослідження феномена тілесності в музиці. Так, поняття *феноменального тіла* (Мерло-Понті) (1) дає можливість під час аналізу комунікативних аспектів музичної реальності (процесів *музичного виконання і сприйняття*) побачити в тілесній присутності людини в музиці не емпіричний додаток до мистецтва, але вираження музичної специфіки *людського*. Застосування до музики положення *про анонімний шар перцептивної свідомості* (вितлумаченого як тілесний “ключ” до інтерсуб’єктивності) (2) надає можливість такої інтерпретації *звукового сприйняття* мистецтва, в якій елементи музичної мови, що складають у певній кореляції звуковий профіль твору, – темп, ритм, тембр, інтонація і т.д. – наділяються в інтенції слуху “позамузичним” “людським” смыслом. Це відбувається за рахунок наявності первісного (онтичного) спільного анонімного “простору” сенсорних і моторних функцій існування, узгодження яких надає спонтанності сприйняття можливість нететично зрозуміти (дізнатися) – як “своє-інше” – темпоральні структури тілесної експресії в музичному дискурсі. Феноменологічна трактовка тіла як “цілісності плоті і життя” (Сартр), “вірогідності деякого ОСЬ” (Нансі), що виключає існування будь-яких “окремих” від тілесного вираження внутрішніх психічних фактів (3), дозволяє дійти висновку

про те, що “життя відчуття”, яке максимально узагальнено маніфестується музикою, не належить душі, оскільки відчуття в реальності належить не “душі”, а екзистенції. Це означає, що сама музична мова як афективна “мова душевних станів” – виражає тілесну “поведінку” “цього” афекту, не роблячи при цьому наочним (доступним зору) саме тіло. Тезу про *відсутність як присутність через речі* (Сартр) (4) ми використовуємо як аргумент для наступної думки: усі “образотворчі” звуко-інтонаційні маніфестації (бекання овець, шебет птахів, гавкання собак тощо), усі музичні пейзажі і “безособові” “сюжети” (наприклад, “Море” К. Дебюссі, “Старий замок” М. Мусоргського та ін.) аж ніяк не позаантропологічні, і не безтілесні (вони також не є символами, що потребують раціональної “розгадки”), оскільки вони транслюються музикою як “триваючі”, змінюючі звуковий вигляд, розташовані у світі “море”, “хмари”, “старий замок” і, отже, *мотивовані тілом*, розкриваються через відношення до нього і ховають його в собі.

У підрозділі 1.2 “*Онтична передумовленість тіла до мистецтва. Феномен естетичної чуттєвості*” можливість постановки проблеми музичної тілесності пов’язується з виключно людською здатністю тіла до творіння. Ми розглядаємо феномен “естетичної чуттєвості”, природженої естетичної креативності людського тіла як необхідну умову здійснення мистецтва взагалі. Спираючись на низку естетичних положень П. Валері, ми показуємо, що ще до будь-якого предметно-конструктивного (по)розміщування у живопису, музиці, архітектурі, поезії, до “знаходження” ним своєї онтології або “стилю буття”, тіло заздалегідь готове увійти в мистецтво завдяки іманентним чуттєвим ефектам само- і взаємопородження (породження комбінаціями одних рухів і дій (“зайвих” для забезпечення життя) – інших; зоровими відчуттями – слухових і т.д.). Окрім зору, дотику, нюху, слуху і руху, що беруть участь, по П. Валері, у генерації подібних ефектів, виокремлено генетично не менш значиму для ініціювання мистецтва здатність тіла – природжене відчуття ритму. Людина “приречена” на “ритмічне” існування, оскільки невіддільна від ритму биття власного серця і пульсу, ритму своїх жестів і кроків. Це володіння “зсередины” “переймає” художній твір будь-якого мистецтва. Ми “розуміємо”, “схоплюємо” ритми поезії, архітектури, живопису, музики, оскільки можливість “ритмічного” мимесису, щодо об’єкту сприйняття, закладена в нашому тілі і відповідає мистецтву ритмічним “тілесним резонансом”.

Музика стала унікальним варіантом відповіді *онтичній передумовленості тіла до творення*, надавши йому музичних “обрисів” буття у грі, співі, творі й інтерсенсорному сприйнятті мистецтва.

В підрозділі 1.3 “*Структура концепту «музична тілесність»*” дається попереднє визначення концепту музичної тілесності. Розкрита значимість феномена креативності людської тілесності для мистецтва і феноменологічний аналіз різних аспектів музичної реальності, який висвітлює радикально нову – в порівнянні з класичним розумінням тіла у філософії музики – позицію, дозволяє висунути

концепт “музична тілесність”, визначивши і структурувавши його як *складне поняття, що охоплює специфічні способи експресії і ек-статичності людської тілесності, які експонуються музичним становленням у трьох іманентних аспектах: мові, виконанні і слухацькому сприйнятті*. Обрана структура формально близька сукупності “реальних предметів”, які, по Інгардену, складають “буттєву гетерономність” МТ: (1) авторська творчість (психофізичні дії композитора) і партитура (засіб її закріплення), (2) конкретні форми актуалізації твору, а також (3) естетичне переживання слухача (спрощено – композитор, виконавець, слухач). “Заміна” першої, композиторської ланки мовною, у нашому концепті зумовлена, в першу чергу, обраним підходом, що передбачає дослідження *музики як феномену, даного тут і зараз й існуючого за допомогою артикуляції і перцепції музичних смислів*, тобто явленого в синтезі виконавського, слухацького і мовного моментів. Авторська ж творчість залишається поза рамками феноменальної процесуальності. Не дивлячись на те, що мовні структури не репрезентують тілесність як таку, сама мова (засоби виразності), як і сьогоденний стан науки про неї, дають можливість не феноменального, а феноменологічного виявлення тих тілесних “відбитків”, що імпліцитно в ній містяться.

Другий розділ “Опозиція “душа/дух-тіло” у філософсько-естетичних концепціях музики” містить аналіз філософських концепцій і підходів до музики, що виявляє причини негативного ставлення до тілесно-сенсорної сторони даного мистецтва і закріплення за ним сфери душі, духа. Обравши логічний принцип об’єднання і розташування текстів, що аналізуються – в основу ліг критерій їх “антропологічності” – ми показуємо, що незважаючи на різні типи філософствування про музику, опозиція “душа/дух-тіло” кожного разу визначала її концептуальне бачення. Також демонструємо, що при незмінності самої опозиційності, – систематичного витіснення і негативної оцінки правого терміна, – її специфіка в різних дискурсах висвітлюється по-різному. Якщо для “класичної” (в широкому розумінні) філософії музики формула “музика-душа” залишається визначальною, то неklasичні філолофсько-музичні моделі виявляють тенденцію до “розхитування” опозиції, – зближенню полюсів, позитивному допущенню тіла.

У підрозділі 2.1 “*«Онтологічно-космологічний» позаособистісний підхід до музики (Ф.В.Й. Шеллінг, Піфагорійська школа)*” досліджено філософські музичні моделі Шеллінга і піфагорійської школи, об’єднавши їх під знаком найбільшої віддаленості від “виявлення” в музичному мистецтві антропологічної основи і, як наслідок, будь-якого маркування тілесного аспекту. Музична космологія Шеллінга і піфагорійської школи, не висуваючи досліджувану опозицію на перший план, однак викazuje нетерпимість, а у випадку піфагорійців – й ігнорування будь-яких згадувань про чуттєву сторону будь то сприйняття, природа мови, чи виконання. Тут йдеться про установлення впливу музики *на душу*, про допущення відповідних мовних засобів – *бажаних для виховання душі* (Піфагор) і *збагнення абсолюту* (Шеллінг), про заклик

до споглядання божественної гармонії через оволодіння числовими законами музики “земної”. Спільність даних теорій дозволяє судити про таку ієрархію в аналізованій опозиції, де нижчий, другорядний член принижується аж до його недоречності. І космологія Піфагора, і неопіфагорейство Шеллінга *обминають саму постановку питання* про феноменальну цілісність музики і людської екзистенції як “нерозрізненості” тілесної і душевної “потенцій” (мовою Шеллінга) – через суто метафізичні цілі обох теорій: розглядання музики, “взятої у своїй абсолютності” як здатної наблизити до збагнення досконалої гармонії *Musica mundana*.

У підрозділі 2.2 “*Топос душевного і нівелювання чуттєвості як “загальне місце” осмислення музики (Г.В.Ф. Гегель, А. Шопенгауер)*” показано, що концепції Шопенгауера і Гегеля також створюють (кожна – свою) *метафізику музики*, вбачаючи останню такою, яка реалізує певний вищий принцип (об’єктивацію волі – у Шопенгауера, вираження самосвідомості духу – у Гегеля). Висловлюючи таким чином *ідею музики*, вони також не вважають значимою антропологічну тілесну компоненту мистецтва. Однак у порівнянні з Шеллінгом і піфагорійцями зв’язок “музика-людина” тут знаходить свої “регіони” розгляду і простежується (переважно у Гегеля) більш детально. Очевидно, що це не могло не призвести до виникнення особливої рельєфності в “обрисах” опозиції “душа/дух-тіло”, особливої вираженості ієрархії. Тіньова (вона ж – зв’язана з тілесністю, чуттєвістю) сторона музики своєю маргіальною присутністю (“поміченістю” обома філософами) зіграла роль благодатного контрасту по відношенню до дійсної сутності музичного мистецтва, – що відтворює “*невимовно задушевне*” (Шопенгауер), “*мистецтво душі як душі*” (Гегель).

Підрозділ 2.3 “*Амбівалентна інтерпретація музичного гедонізму (Платон, Аристотель, І. Кант)*” об’єднує філософські концепції Платона, Аристотеля й Канта на основі спільної для них теми – *задоволення від музики*. По-різному визначений музичний гедонізм (у Платона й Аристотеля – в етико-політичній площині, у Канта – в естетичній) виявляє, однак, спільну подвійність інтерпретації. Термін *hedone* зазнає семантичного розщеплення, утворюючи два значення – розумності, “світлої (чистої) радості” (Платон), “задоволення доброчесності” (Аристотель) і – “задоволення натовпу” (Платон), “фізіологічної насолоди”, гідної лише рабів і тварин (Аристотель). Кант, у свою чергу, говорить про задоволення рефлексії й задоволення відчуття. Таким чином, можна констатувати наявність двох типів музичного гедонізму, мотивованих душею й тілом. Сполученість людської тілесності із сутністю й існуванням музики вказує на “антропологічність” наведених позицій. Однак наслідком цього зв’язку є визначення музики як “нечистого” (Платон) і навіть “нижчого” (Кант) із мистецтв. Розкрита амбівалентність засвідчує незіставленість та ієрархічність двох “онтологічних рубрик”, виявляючи опозиції “раціональне – чуттєве”, “розумне задоволення – фізична насолода”.

У підрозділі 2.4 “Філософсько-естетична детермінованість принципів музикознавчої науки. Розрив між феноменальною даністю і теоретичною рефлексією” розкрита історико-теоретична спадкоємність між філософією музики, музичною естетикою і музикознавством. Наскільки філософія музики “вмістила” притаманну всій метафізичній традиції опозицію “душа/дух-тіло”, “рефлексивне/розумне-чуттєве”, настільки ж (якщо не більше) музична естетика, а слідом за нею й музикознавство пронизані указаною опозиційністю. Філософська “десоматизація” музики позначилася на музичній науці майже виключенням питання про цілісність музичного впливу/сприйняття, так само як і про виконавську проблему збігу мови тіла з мовою музики, (перефразуючи Сартра) злиття плоті і музики. Змістовна сторона музично-естетичних вчень, обравши метою раціоналізацію внутрішнього – семантичного (один із прикладів – класифікації риторичних фігур у 16-17 ст.), і зовнішнього – текстологічного планів (найменування і систематизація композиторських технік, виконавських прийомів, форм, жанрів, стилів тощо), – щоразу опинялася під впливом картезіанської, гегелівської, шопенгауерівської “очевидностей”.

У підрозділі 2.5 “Неможливість редуції “тілесного” в музиці. Передумови музичної тілесності” подано аналіз текстів неklasичної філософії музики, який дозволяє констатувати намічену в них стратегію “позитивізації” тілесного аспекту музичної реальності. Якщо для “класичної” (в широкому сенсі) філософії музики формула “музика-душа” є, як доведено, визначальною, то неklasичні філософсько-музичні моделі виявляють тенденцію до “розхитування” і навіть деструкції цієї опозиції. Так, к’єркегорівська “еротична чуттєвість” музики “негативна” (“порочна”), але при цьому саме вона стає вираженням музичної сутності. У даному випадку змінюється топологія, але не маркування ієрархії, відбувається деформація “форми” опозиції: традиційне відношення “душа/дух(+) – тіло(-)” трансформується в “тіло(-) – душа/дух(+))”. Ніцшеанський “дух музики” не тільки не виключає тіла, але й висловлює невідбутню необхідність в ньому, і тим самим спів-вміщує несумісні (для класичної метафізики) полюси – символізм музики з її “фізіологією”, світ музичного інтелекта зі світом музичної чуттєвості, міць/волю духу з бажанням плоті. Музична естетика Адорно однаково критична й щодо “граничного витоншування музикою своєї тілесності” (аналіз останнього періоду творчості А. Веберна), і щодо її перетворення в “соматичний ерзац” (у випадку “легкої музики”) або в механічне, позбавлене суб’єктивності (= “душі”) озвучування “шизофренічних” станів тіла (аналіз творчості І. Стравінського). Ієрархія душі/духу і тіла в цьому випадку набуває характеру діалектичної сумісності, взаємної затребуваності.

Легітимність тілесного як “невідсторонено людського” (Михайлов) у музиці, показана в наведених текстах, дозволяє вважати, що певною мірою “музична тілесність”, хоч і не була спеціально проблематизована, все ж отримала

(фрагментарне й не методологізоване) теоретичне обґрунтування. В останньому, на наш погляд, криються філософські передумови антропології (антропологічності) музичної тілесності.

У третьому розділі “Деконструкція опозиції «душа/дух-тіло». Розробка концепта” обґрунтована ідею філософської позитивізації феномену людської тілесності в музиці шляхом дослідження намічених сфер її концептуалізації. Обрана феноменологічна позиція, що пропонує дослідження живої музичної дієвості *hoc et punk*, протиставляє себе умоглядній традиції філософії музики. Сама феноменальна даність музичного звукостановлення перекреслює метафізичний дуалізм умоглядного й емпіричного, ідеї й матеріалу, душевного й тілесного, “надаючи” досліднику, з одного боку, нерозчленованість процесуальних складових музичного часування, і, з іншого боку, – гетерогенність, комплексність феномену. Такий ключ осмислення, де будь-яке “відірване” судження мотивоване первісною залученістю до музичної ситуації, у першу чергу, виявляє “зустріч” з людською тілесністю, – як експліцитно, так і імпліцитно експонованою музикою. Факт такої “зустрічі” “відволікає” дослідницьку увагу від *метафізичної душі* і концентрує її на *душі “тілесній”*. Тим самим, ще до аналізу, завдяки його початковій посиленні, ми зіштовхуємося зі свого роду “деконструкцією” поліваріантної, але єдиної класичної моделі музики. Музика як *феномен* сама “здійснює” і, як наслідок цього “здійснення”, провокує деконструкцію – як дослідницьку стратегію.

У підрозділі 3.1 “Музика як об’єкт і як феномен” аргументується розведення двох аналітичних стратегій – умоглядно-теоретичної і феноменолого-антропологічної. У першому випадку музика являє собою об’єкт “строного” наукового теоретизування, у другому – феномен безпосереднього становлення музичної дієвості. При цьому відкривається можливість *дескрипції часової включеності у живу дієвість музичних звукостанів*, що *приводить до антропологічної осі дослідження: музика-феномен повертає*, разом з “мистецтвом звуків”, виключених з теоретичної науки (і, в певному розумінні, із філософії) *виконавця і слухача*, і починає говорити хвилюючою чуттєвою мовою, що належить людині і впливає на людину.

Оскільки не кожна феноменологія “антропологізується” при зустрічі з музикою (підтвердженням служить, зокрема, “ейдетична” феноменологія музики О.Ф. Лосева), найбільш плідною для нашого ракурсу бачиться феноменологічна естетика Р. Інгардена, що розглядає не ейдетичний, а феноменальний план даності музичного твору. Значно розширивши (порівняно з інгарденівською) і зосередившись на власне антропологічній площині розгляду, можна говорити про складну гру взаємодій тілесних сфер, що конституюються *виконанням, мовними структурами і слухацькою перцепцією* (виділених як складові концепту “музична тілесність”): жодна з них не має жорстких меж, не самототожня і не самовизначальна, жодна не існує без іншої, а, навпаки, доповнює і провокує іншу.

Підрозділ 3.2 “Три сфери конститування музичної тілесності” являє собою дослідження специфічних проявів людської тілесності, що експоновані музикою у виразних засобах мови, виконанні і слухацькому сприйнятті. Розгорнутий філософсько-антропологічний аналіз трьох концептуальних сфер “музичної тілесності” покликаний аргументувати ідею недіалектичного поєднання тілесного і духовного, чуттєвого і раціонального, вираження і вираженого в музиці.

У пункті 3.2.1 *“Тілесний досвід у генезисі і розвитку музичної мови”* проаналізовано різні культурно-історичні модифікації музичної мови розкриваючи моменти, що вказують як проступає (прослуховується) мова тіла в мові музики в різні періоди історії.

По-перше, тут розглядається питання про правомірність виділення музичного Ренесансу як нової епохи в історії музичної культури. Співставлення тематичних і мовних змін у різних мистецтвах цього часу приводить до висновку, що антропоцентрична домінанта, що визначила мови архітектури, скульптури і живопису (*головним структурним критерієм мови цих мистецтв стає розмірність і пропорційність людського тіла*), майже не торкнулася музики. Поворот до виразу людських “емоцій і пристрастей” відбувається в ній тільки на межі XVI-XVII ст. Таким чином, музична мова Відродження не більш, аніж розширює поліфонічний арсенал середньовічного письма, завершуючи “еволюційний” процес розвитку звуковисотних відносин, який бере початок у музичній культурі античності. Такі характеристики музичного письма XIV-XVI ст. як “збалансованість” інтервальних змін, динамічна і темброва згладжуваність, відсутність кульмінаційних центрів і ритмічної повторності створювали ефект “неземного”, відчуженого звучання, далекого всьому “людському”. Однак настільки складна і технічно розвинута мовна система зобов'язана своїм існуванням тривалим “музичним” відносинам людського тіла – співаючого і слухаючого, – що експериментує з акустичним простором. Прослідковуючи лінію “еволюції” музичного мислення, ми показуємо, що кожне нове звукове сполучення, яке відбирається слухом і осідає в мовному словнику (починаючи від зроблених консонансів античності й закінчуючи складною консонансно-диссонансною системою багатоголосся Відродження) вказує на цей діалог, розкриває фундаментальну роль людської тілесності в розвитку та генезисі музичної мови. (Так, і поява двоголосся (IX ст.) і його пізня трансформація – антифонний спів (XV ст.) є результатом протиставлення тіла Іншого (чи іншого “колективного” тіла) як музичного інструмента). Пошук нових співзвуч відсилає до непонятійного Логосу слуху і голосу, що узаконює нові звукові горизонталі і вертикалі на рівні анонімного шару тілесних музичних можливостей людини.

По-друге, ми показуємо, яким чином засоби виразності нового мовного поля “музики фігур” атрибуують тілесно-емоційно-духовний досвід людини. Поява у XVII – на початку XVIII ст. “чистої” музики – позбавленої слова і театральної дії – фактор, що остаточно затвердив у Новий час античну інтерпретацію музичної стихії

як стихії душі. Однак запропонований ракурс аналізу мови – на відміну від традиційних філософсько-естетичних і теоретичних музикознавчих досліджень – дозволяє виявити антропоморфні властивості кожного із засобів музичної виразності, і тим самим указати на тілесну укоренілість музичної “душі”. Так, висотно-мелодійний початок і фразування означають спів та широту або переривчастість подиху; фактурно-жанрова характеристичність тематизма – гендерні відмінності, розбіжності характерів, темпераментів, соціальних ролей; гомофонно-гармонічний склад і метр – виділення сильної долі басовим голосом, маршовий чи танцювальний мелодико-ритмічний малюнок (“основа симфонії – танець” (Р. Вагнер)) – являють собою музичну асиміляцію тілесної моторики кроку або танцювальної пластики; динамічні підйоми і спади – процеси фізичного напруження і розрядки; інструментальне звуковедіння і звуковилучення втілюють мовне чи співацьке артикулювання, інтонаційне життя голосу. Сукупність згаданих антропоморфних властивостей у безпосередньому музичному висловленні репрезентує імпліцитні характеристики людської тілесності, виступаючи її мовними атрибутами.

У пункті 3.2.2 “Слухачьке екзистування як момент соматичної конституції *пере/проживання креативного музичного часу*” розкривається тілесна специфіка музичного впливу, який полягає, як здається, у моделюванні особливої ситуації тіла (тілесної ситуації слухача), названою нами музичною естетизацією тілесної присутності. Остання можлива, на наш погляд, завдяки наявності в музичному тексті, що звучить, “немузичних” (Інгарден) чи метазвукових структур “перцепта і афекта” (Дельоз і Гваттарі), блоками яких “складається” композиційне ціле твору. Звукоперцепт і афект визначені як *деривати досвідних сприймань*, що утворюють музичний простір “перекладу” багатомірного досвіду сприйняття світу на мову звукової матерії, яка транслює в “згорнутому” вигляді пропущений через слух (не автономний, але включений в складні інтерсенсорні переплетення) світ.

У пункті 3.2.3 “*Номадична єдність “тіло-душа-дух” як внутрішня структура виконавського процесу*” показана концептуальна роль тілесної компоненти у процесі виконавської актуалізації нотного тексту. Феномен виконання, завжди ініціюючий свого винуватця (і навпаки), розглянутий нами у феноменологічній та семантичній площинах. Аналізуючи виконавську “роботу” від закулісної до концертної сцени, ми простежили моменти появи й оволодіння смислами, що виникають як результат “німого”, тілесного зв'язку виконавця з текстом. “Руховий проект”, що спочатку “викидається” тілом як корелят мовної програми МТ, а потім актуалізується в пошуках звучання, є ключем до нового відкриття твору, естетичною функцією, що дарує йому ще одне життя. Звідси нотно-графічне зображення бачиться як звуко-тілесний код, який формує інтенціональний простір комунікації “виконавець – музичний текст”. В свою чергу, процес освоювання звуко-рухових фігур (знаків) є оволодінням музичною мовою власного

тіла. Процес “присвоєння” тексту МТ відбувається шляхом “розуміючого вслуховування” у власну гру. Через тактильно-слухове “подвійне торкання”, виконавець знаходить необхідну міру звучання, інтерпретуючи темпові, динамічні, агогічні, кульмінаційні зони, і, в такий спосіб здійснює нефіксований перехід від “тілесного” до “душевного” смислу МТ. Оборотною жестию пластики гри живим звучанням, яке, у свою чергу, означає перцептивно-афективні смисли, що “збираються” на наступному рівні сигніфікації в концептуальний або “ідейний” план твору, ми показали за допомогою чогирьохривневої моделюючої семіотичної системи. (Як методологічний інструмент складні семіотичні моделі використовувались для дослідження культурних артефактів Р. Бартом, Ю. Лотманом, У. Еко). Процесуальна гра означаючих/означених, де всякий пантомімічний рух відсилає до плану “думки” МТ і навпаки, створює номадичну (мерехтливу) єдність “Тіло/Душа/Дух”, про яку, на наш погляд, можна говорити як про внутрішню структуру виконавського процесу.

У висновках узагальнюються і формулюються результати дисертаційної роботи.

У дисертації здійснено філософсько-антропологічний аналіз специфічно-музичного способу буття людської тілесності, що адекватно відображено в назві “Антропология музичної тілесності”. Висунутий у зв'язку з цим концепт “музична тілесність” деконструє традиційний метафізичний логоцентризм філософії музики, що мислить останню виключно безтілесним мистецтвом “душі як душі”. Опозиційні структури “душа/дух-тіло”, “раціональне/чуттєве”, прослідковані і показані нами у філософських моделях піфагорійської школи і Шеллінга, Гегеля і Шопенгауера, Платона, Аристотеля і Канта, висвітлюються під різними кутами і з різним ступенем витіснення слабкого терміна опозиції (“тіла”), але сама опозиційність залишається при цьому незмінною. Некласичний музичний дискурс виявляє тенденцію до руйнування ієрархічної конструкції “душа/дух – тіло” шляхом своєрідної позитивізації тілесної складової. Такий деструктивний крок можна кваліфікувати як здійснений перший крок деконструкції класичної метафізики музики і “запрошення” до подальшої деконструктивістської роботи. Дослідження трьох сфер, що конституують музичну тілесність – мовної, перцептивної і виконавської, – являє собою “власний спосіб” її реалізації (деконструкція “повинна бути одиничною і залежати від умов, в яких вона виникає” (Ж. Дерріда)). Цей спосіб дозволив показати тілесну компоненту музичного становлення не тільки як неопозиційну, але як необхідну умову існування “душі” (“духу”) музики.

Список наукових праць, опублікованих за темою дисертації.

1. Полтавцева О.М. Философия музыки: проблема телесности // “Філософські перипетії”. Вісник Харківського державного університету ім. В.Н. Каразіна, серія “Філософія”, № 409'1998. – С. 167-171.

2. Полтавцева О.М. Музыкальная телесность в ретро- и перспективном осмыслении // “Філософські перипетії”. Вісник Харківського державного університету ім. В.Н. Каразіна, серія “Філософія”, № 437'1999. – С. 78-80.

3. Полтавцева О.М. Тело и музыкальное Возрождение // “Філософські перипетії”. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, серія “Філософія”, № 474'2000. – С. 169-175.

4. Полтавцева О.М. Исполнительская соматика как антропологическое измерение музыкальной телесности // “Філософські перипетії”. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, серія “Філософія”, № 531'2001. – С. 209-214.

5. Полтавцева О.М. Телесность и музыкальная эстетика И.Канта // “Філософські перипетії”. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, серія “Філософія”, № 561'2002. – С. 129-134.

6. Полтавцева О.М. Разрушение оппозиции “душа/дух-тело” в неклассической философии музыки // “Філософські перипетії”. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, серія “Філософія”, № 654'2005. – С. 145-156.

7. Полтавцева О.М. “Te Deum” А. Брукнера: введение в художественный мир // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. научн. трудов. – Харьков: РА – Каравелла, 1997. – С. 254-259.

8. Полтавцева О.М. Музыкальная телесность: исполнительский аспект // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Сб. наук. статей. Вип. XI. – Мелітополь: Сана, 2002. – С. 339-351.

9. Полтавцева О.М. Музична тілесність. Розробка концепту // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу 19-20 грудня 2001 року. – Х.: Стиль, 2001. – С. 127-131.

10. Полтавцева О.М. Потерянное тело музыки // Обрії комунікації та інтерпретації. Матеріали VIII Харківських міжнародних Сквородинівських читань. – Х., 2001. – С. 273-275.

11. Полтавцева О.М. Музыка как объект и как феномен // Проблема свободы у теоретичній та практичній філософії. Матеріали X Харківських міжнародних Сквородинівських читань. – Х., 2003. – С. 230-233.

АНОТАЦІЇ

Полтавцева О.М. Антропология музыкальной телесности. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропология, філософія культури. – Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, Харків, 2005.

У дисертації обґрунтовується філолофсько-антропологічний підхід до вивчення музичної культури, що концентрується на специфічно-музичних проявах людської тілесності і розкриває останню як спосіб буття музичної процесуальності. Запропонований підхід є нетрадиційним для класичної філософії музики, що пов'язувала це мистецтво зі сферою душі, духу. Поясненням формули “музика-душа” служить простежена в різних метафізичних концепціях музики наявність стійких опозицій “душу/дух-тіло”, “раціональне-почуттєве”, що визначили концептуальне бачення даного мистецтва.

Розгляд музики як триваючого тут і зараз “твору твору” і залучення в цьому зв'язку понятійного апарату сучасної філософії тіла (тілесності) стало основою для висування концепту “музична тілесність”. Ним охоплюються три взаємодоповнюючі сфери музичної реальності – мовна, виконавська та перцептивна, – які конституують людську тілесність як тілесність музичну, тобто як таку, котра принципово не може бути відвернена і протипоставлена душі, духу. Розробка концепту втілює деконструктивістську ідею перегляду опозиційних структур і включає: доведення генеалогічного зв'язку між тілесним досвідом освоєння світу й “антропоморфними” властивостями музичної мови; розкриття процесу музичного сприйняття як процесу темпоральної естетизації слухацької тілесності; обґрунтування внутрішньої структури виконавського процесу як семіотично представленої номадичної (мерехтливої) єдності “Тіло/Душа/Дух”.

Ключові слова: музична тілесність, феномен, тіло, душа, дух, опозиційність, антропологічність, виконавський процес, музична мова, слухацька перцепція, перцепт, афект, метазвукові структури, деконструкція.

Полтавцева О.М. Антропология музыкальной телесности. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук по специальности 09.00.04 – философская антропология, философия культуры. – Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина, Харьков, 2005.

В диссертации обосновывается философско-антропологический подход к изучению музыкальной культуры, концентрирующийся на специфически музыкальных проявлениях человеческой телесности и раскрывающий последнюю в качестве способа бытия музыкальной процессуальности. Предложенный подход является нетрадиционным для классической (в широком смысле) философии музыки, связывавшей это искусство со сферой души, духа. Осуществленный анализ философских концепций музыки Шеллинга и пифагорейцев, Гегеля и Шопенгауэра, Аристотеля, Платона и Канта позволил констатировать наличие устойчивых оппозиций “душа/дух - тело”, “рациональное - чувственное”, “разумное удовольствие - физическое наслаждение”, где слабый (правый) термин подвергался систематическому вытеснению. В результате живое настоящее музыкального феномена, его антропологичность и телесная укорененность оставалась за рамками философского внимания.

ЛНБ ім. В. Стефанишин
АН України

Применение феноменологического метода исследования, предполагающего рассмотрение музыки как феномена, длящегося здесь и сейчас, и привлечение в этой связи понятийного аппарата современной философии тела (телесности) стало основанием для выдвижения концепта “музыкальная телесность”. Последний реабилитирует телесную компоненту музыки, лишая стихию души (духа) того верховного суверенитета, которым она обладала метафизически, но – на протяжении всей истории музыкальной культуры – не онтологически. Показано, что тенденция позитивизации тела в музыке, наметившаяся в текстах Кьеркегора, Ницше, Адорно может квалифицироваться в качестве философских предпосылок “музыкальной телесности”.

Выдвинутый концепт структурно охватывает специфические способы выражения человеческой телесности, экспонируемые музыкальным становлением в трех имманентных аспектах: языке, исполнении и слушательском восприятии. Выявлен игровой характер сопряжения означенных телесных сфер. Разработка концепта воплощает деконструктивистскую идею пересмотра оппозиционных структур и включает ряд направлений. Так, философско-антропологический ракурс исследования исторических изменений музыкального языка дал возможность выявить генеалогическую связь между телесным опытом освоения мира и “антропоморфными” свойствами музыкальной речи; предпринятая феноменологическая дескрипция интенциональных актов слушательской перцепции позволила сформировать положение о темпоральной эстетизации слушательской телесности в процессе музыкального восприятия; результатом семиотического анализа исполнительской телесности явилось обоснование внутренней структуры исполнительского действия как номадического (мерцающего) единства “тело/душа/дух”.

Ключевые слова: музыкальная телесность, феномен, тело, душа, дух, оппозиционность, антропологичность, исполнительский процесс, музыкальный язык, слушательская перцепция, перцепт, аффект, метазвуковые структуры, деконструкция.

Poltavtseva O.M. Anthropology of musical corporeality. – Manuscript.

Thesis for Candidate's Degree in Philosophy, speciality 09.00.04 – Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture. – Kharkiv V.N. Karazin National University, Kharkiv, 2005.

In the dissertation the philosophical-anthropology method to study musical culture is grounded. The later is interpreted as one concentrating on specifically musical manifestations of human corporeality and presenting such corporeality as a mode of being of musical temporality. The suggested method is non-traditional for the classical philosophy of music with its strict association between music and spiritual realm. The formula “music-mind” is explained by appealing to different metaphysical ideas of music

with their rigid oppositions “mind/spirit-corpus”, “rational-sensual”, which determine conceptual approach to music.

We consider music as a “creation of work” in its coming-into-being here and now, and take into consideration the modern philosophy of corpus (corporeality) concepts to offer then our own one – “musical corporeality”. It refers to the three interconnected realms of musical temporality, i.e. language, performance, perception, which constitute human corporeality as musical corporeality: it could not in principle be separated from and opposed to mind, spirit. The elaboration of this concept is to realize the deconstruction or in the other words revision of oppositional structures in order to find genealogical links between corporeal experience of attitude to world and “anthropomorphical” traits of musical language; to put forward the process of musical perception as one of temporal aesthetization of auditoria’s corporeality; to give the inner structure of performance as semiotically represented nomadic entity of “Corpus/Mind/Spirit”.

Key words: musical corporeality, phenomenon, corpus, mind, spirit, opposition, anthropology-likeness, performance, musical language, auditoria’s perception, percept, affect, meta-sound structures, deconstruction.

Відповідальний за випуск О.О. Мамалуй

Підписано до друку 23.03 2005 р. Формат 60x90/16.
Обсяг 0,9 умовн. друк. арк. Зам. 93/2005. Тираж 100 прим.

Надруковано RISO Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, 61077
м. Харків, вул. Миросицька, 1.

953196

АВ 63.826

Мист.

ПЕРЕС.

Мист