

Actually, these connotations make it possible to determine the phenomenon of the festival as a globalization and alter globalization project.

**The practical significance.** The practical significance of the research results is that it can be used to further develop the issues of festive culture, which are related to its definition in general, such as artistic, escapism, certain artistic practices of advertising communications, and fashion.

**Key words:** festivation, artisation, cultural creation, game, Homo Feticve, hyperfestival.

Надійшла до редакції 1.12.2018 р.

УДК 008:312.421

## АБСОЛЮТ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

**Легенький Іларіон Юрійович** – кандидат філософських наук, викладач кафедри дизайну та реклами, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, м. Київ  
doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.60  
Y.Legenkiy1949@i.ua

Музика як *religare* (зв'язування) приречена на набуття і втрату абсолюту. Перманентна сакралізація і десакралізація, переходження усталених норм і жанрових меж народжують імагінативний (образний) абсолют як певне спілкування з Богом, що виявляється в естетичних реаліях музичного етосу і еросу (*estesis*). Наступний крок – це персоналізація етосу і *estesis*, дескрипція перспектив індивідуальної творчості, футурології у музичній культурі загалом, яку можна інтерпретувати субстанційно як носія абсолюту. Великий інший як інобуття, імагінативної абсолют, божественне в людині і музиці, безумовно, має суб'єктну тканину, виражену у матеріальній формі. Музична культура як носій абсолюту, в даному випадку імагінативного абсолюту, культура як те, в чому дається людині світ, – це світ звучної та «незвучної» матерії.

**Ключові слова:** музика, культура, абсолют, імагінація, звучна матерія, музичний етос.

**Актуальність теми.** Культуру, особливо класичну, розуміють як носій абсолюту [2], перш за все імагінативного (образного) абсолюту, що є визначальним для розуміння того, як реалізується або існує, презентуються музичний абсолют у культурі або абсолют у музиці. Коли говоримо – «музична культура», то розуміємо під цим визначенням музику в її соціокультурному, цілісному тлумаченні як єдність суб'єктних і об'єктних підстав.

Ми, безумовно, більше будемо сподіватися на суб'єктні реалії, а це саме моральні, естетичні, праксеологічні означувані музики в їх процесуальному вимірі, але матеріал, «форма утворена» (форма зиждущая – рос.), за Вяч. Ивановом, речовина існування в музиці – це та персональна тканина, яка виражається у своїй конкретній музичній формі, в конкретному творі [3]. Часто змішують суб'єктний і об'єктний рівні, суб'єктний відступає, все частіше цікавляться твором, а твір описується суто інтерпретативно. Так, які б категорії не домінували в предметно-процесуальний аналізі, в тому числі і «інтонування», вони редукуються в об'єктивізмі якомусь безвиході форми утвореної, а «форми будівничої», за Вяч. Ивановим, (Абсолюта) просто не помічають.

**Аналіз останніх публікацій і досліджень.** Абсолют. як феномен свідомості. реконструюється в контексті естетичних, художніх проблем у А. Лосєва, В. Бичкова, Вяч. Иванова, Вол. Лоського, Г. Майорова, С. Неретіної та ін. [4; 5; 2; 3; 6; 7; 8], однак мало дослідженими залишаються проблеми граничних образних підстав функціонування мистецтва, зокрема музики.

**Мета статті** – експлікувати категорію «абсолют» у культурологічній та музикологічній рефлексії як граничну підставу існування мистецтва, музики.

**Виклад матеріалу дослідження.** Як відтворюється повнота світу в музичній культурі стародавнього грека, середньовічної культури, культури Відродження, Нового і Новітнього часу? Це панорама різних образів абсолюту, виражених як світова цілісність: космос у Стародавній Греції, теоцентричний універсум Середньовіччя, антропоцентричний – Відродження. Людина – очерет, людина Б. Паскаля, людина часів модерну – це космос Нового часу, космос Новітнього часу, це постмодерністський світ. Отже, модерн у чистому вигляді як те, що відповідає людині Нового часу і авангарду, який до нього примикає, вписується в перспективізм, прогресизм як модерні настанови. У постмодернізмі світ людини в культурі перетворюється в поліфонію іронії, алюзій, відсилань, самозсилок, радикальної еkleктики або еkleктики поміркованої, але, у будь-якому разі – не креативної, а в більшій мірі деструктивної гармонії.

Зараз виникає новий термін «метамодерн», хоча він є не дуже вдалим, тому, що «мета», за Аристотелем, – це «після». Фактично це нічого не змінює, постмодерн або метамодерн у такій собі

«пост-після» реальності є одне і теж. Якщо зв'язку «мета» розглядати в розширювальному значенні як всеохоплюючу структуру, то вона маркує якийсь новий універсум культури, який знову-таки розуміється як постмодерністська реальність, де осцелляції (коливання) як система безмежної ідентичності існування людини в трансгресивному світі мало змінює постмодерну картину світу.

Вона (картина) стає ще більш радикальною, але не протилежною постмодернізму. Абсолют як космос, абсолют як персоніфіковане божество всіх світових релігій, абсолют як людина на роздоріжжях усіх світів – це і є ті моделі досконалості, граничної підстави буття, що так чи інакше виявляються в музиці. Музика ґрунтується світом облаштованої гармонії в добре темперованому клавирі людського універсуму.

Антична концепція музики свідчить про космологічність, абсолют тут дорівнює космосу, хоча вже в неоплатонізмі, особливо в його пізній версії за часів утвердження християнства, космос стає не настільки центричним, а лише маркує останню сходинку еманції з єдиного. Світ як космос, космос як гармонія переймається ритмами, а ритми залежать від чисел, числа ж стають тими константами, які фіксують гармонію. Піфагор відзначав, що музика є гармонійне поєднання протилежних начал, де згідне і різноголосе, як і гармонія загалом, виносить світ людини, світ космосу, світ музики до простору всього того, що потім вже назвали розгорнутою гармонією універсуму. Ямвліх, який інтерпретував Піфагора, писав, що суть музика в інтервалах – октави (2 : 1), квінти (3 : 2), кварта (3 : 4), тона та півтона, які так чи інакше визначаються тим числовим континуумом, який належить четвериці.  $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ , за цим стоїть ясно виражена релігійна доктрина: один – це єдине, початок, абсолют, витік [10]. Два – це подвоєння, поділ, протиставлення. Три – це з'єднання протилежностей, а четвериця або тетрактиди, яка стане на початку XX ст. тетрактидою у теорії Лосева в постфеноменологічному синтезі, – суть універсальний горизонт опису гармонії [4].

У піфагорійців гармонія мала символічне значення, яке можна назвати певним алгоритмом. Алгоритм числа визначав закон гармонії, що була божественним, рівноважним, герметичним і, водночас, благим світом. Отже, число розумілося онтологічно. Так, боги були числами, а фігурність, структурність, пневматологія (логіка дихання) універсуму зводять число в якусь абсолютну божественну реальність. Можна сказати, що сенс гармонії, відкритий піфагорійцями, розуміння гармонії як числа, як шляху богів, які продукують число, завжди існувало в музиці, культивувалося і всіляко заохочувалося.

Музика у Аристотеля в більшій мірі належить певному риторичному універсуму, якщо розуміти риторику не суто службово, а субстантивно, в сенсі регулювання онтологічних предикацій, змін темпоральності сутнього. Музика – це творче заняття, що несе в собі те, що можна означити як ентелехія, що породжує закладену в цільовій причини систему рухів звуків. Ентелегія гармонії є божественною, пов'язана з числами, а музика є благом і сприяє таким властивостям душі і тіла, як гідність, здоров'я, сила, краса. Тобто *praxis* музики, *praxeologia* або, як зараз кажуть, прагматика, де вже намічається ієрархія видів мистецтв, яка у Гегеля стає певною демонологічною системою поділу на нижчі і вищі види мистецтв, бентежить розум і сучасних мистецтвознавців. Трагедія, за Аристотелем, – це найкращий із жанрів мистецтв, що несе в собі порушення уяви, катарсис, і всі ті можливості відкриття світу душі, які визначають абсолют, абсолютний початок, гармонію.

Середньовічна музична картина світу продовжує неоплатонічні інтенції і музика, будучи рефлексом божественного начала, абсолютна, звернена до Бога. Тут на підставі тетрактиди формується числовий устрій, де число 4 є символом досконалої гармонії, а число 7 отримує певне домінантне значення, число 9 завершує цифровий універсум. Відродження також знайшло великий алгоритм розуміння єдності світової гармонії і гармонії музичної, де музичний мікрокосм виражається макрокосмом неоплатоністического зразка. Тобто музика, будучи частиною єдиної світової душі, космосу, виражається через число, тетрактиду, через той космологізм, що формалізується, структурується і в Новому часі піддається досить витонченній трансформації.

У Лябниці передусталена гармонія завдана абсолютном, що є підставою формуванням монад, які суть малі світи, а перцепція, яка пізніше набуває обрисів перцепції Канта, являє собою систему ретрансляції божественного начала. Тобто гармонійні зв'язки монад як субстанційних сутностей, що презентують абсолют, дає можливість говорити, що кожна монада – це епіцентр буття. Краса світу виражається як наперед заданий порядок, який у музиці стає певним алгоритмом, системою ритмічного пізнання цілого. Як відомо, Бах був близький у своїх розмислах щодо музики до Лябниці, хоча не залишив жодних теоретичних праць, але гармонія Всесвіту і попередній порядок, що походить від божественного Абсолюту у Баха був виражений чітко, лапідарно в формі фуги, яка визначається специфічно концертної формою звучання.

Концерт стає малим епіцентром Всесвіту, монадою, носієм абсолютного цілого, яке так довго, так складно шукає себе в Новому часі. Тобто вся теоретична, рефлексивна тканина музикології

дозволяє сказати, що музика не мала своєї окремої сфери рефлексії, на відміну від рефлексії філософської, культурологічної, естетичної. Трансцендентальний суб'єкт Канта – це квінтесенція загального розуму, який, за Лосевим, є еклектичним згустком неоплатонізму, космологічних імплікацій, що обіймають у собі свідомості культури і все сутнє. Всі інші малі світи, монади складають диференційну онтологію праксису в розумі, почутті, в суто ремісничих, художніх заняттях, що і дає можливість розкритися феномену, ноумену і річ в собі як музичних реалій.

Феномен – це явлений світ, ноумен – світ розумового конструювання, а річ у собі – це потаємне, закрите, що інтерпретується по-різному. Головне, що це глибинне, закрите буття несе в собі абсолют. Феноменологія Канта тягнє до антропології. У цьому сенсі абсолют в якійсь мірі десакралізується, він вже не той, що був у Ляйбница, не той, що був у неоплатонізмі. Абсолют і належить, і не належить людині, але він належить духу, абсолютному духу, що обіймає все конфігурації антропологічного, онтичного, онтологічного, ноуменального і феноменологічного вираження музичного образу як абсолютно божественного, глибинного і життєстверджуючого.

Гегель в якійсь мірі спростив континуум диспозицій, антиномій Канта і створив ієрархію, де архітектура як більш матеріальна, символічна конструкція суть виток ієрархічної вертикалі, а потім виникає більш антропоморфна мережа культурних практик: музика, живопис, поезія. Поезія завершує універсум мистецтв. Наскільки це так? Це суто гегелівське трактування, можна сказати, що зараз спостерігаємо перевернуту парадигму, коли музика, живопис, поезія перетворюються в символічне начало, яке Гегель віддав архітектурі, а архітектура просувається вперед як вид мистецтва, орієнтований на природні алгоритми, генетичний алгоритм. Відбувається перекомбинування субстанційних основ, тобто абсолютне начало вже не можна позначити як будівну форму, що презентується якимось видом мистецтв, а вимагає визначення тієї глибинної підстави, яка є більшою, ніж вид мистецтва.

Ми потрапляємо в нову міфологію, що відкриває доступ до трансцендентально суб'єкта, який стає можливим через актуалізацію потенціалу індивідуальної свідомості. Доступ в абсолютний дух можливий через форми культури, і в цьому, напевно, найголовніша роль Гегеля, Шилінга, який доводить цю імплікації до універсально значимого принципу, виводить принципи конструювання універсуму, в т.ч. і художнього. У цьому, напевно, і полягає суть нової міфології, за Шилінгом, як антропологічного початку, де свідомість або самосвідомість, абсолютний дух стає не космологічним ноуменом, а заміщується універсумом буття людини.

Це дало багато і мало. Багато, тому що відбувається десакралізація музики. Тихо, мирно, спокійно культура і музика усувають абсолют. Він уже не існує в трансцендентальному суб'єкті класики. Абсолютний дух – це не абсолют, а дух людського «Я». Це, однак, не персона, безособистісний виток. Це не єдине, з якого еманують числа-боги, а щось інше. Це абстракція, а абстрагування як культурна інтуїція виносить на перший план не єйдос, не образ, імагінативний абсолют, а початок суто інтелігібельного світу, інтелігенцію. О. Лосев об'єднує інтелігенцію з неоплатонізмом. Швидше за все, так і є, якщо неоплатонізм розуміти широко, як примат духовного над матеріальним. Фактично Шеллінг представляє універсум як твір мистецтва, а якщо це так, то краса стає основою трансценденції – переходження всіх кордонів «Я», єднання з абсолютотом. Тут вже немає такого вертикалізму, як у Гегеля з його вершиною – ідеєю, дух, ідеал розуміються естетично.

Відбувається певне повернення до неоплатонізму, але повернення міфологізоване, доведене до того естетичного горизонту, що потім стали називати ірраціональним, містичним, трансгредієнтним витоком буття. Однак категорія «геній», що виникає в романтизмі, – це і є абсолют, який персоніфікується і повністю належить культурі, адже також належить до нової міфології, яка ґрунтує перехід до нескінченного, абсолютного. Шелліґіанство, платоністичні інтенції, безумовно, вплинули на філософію, культуру і, напевно, на того ж Лосева, тому що неоплатонізм Лосева скорегований німецькою класикою, особливо Шеллінгом. Він розробляє теорію музичного універсуму, визначає такі категорії, як ритм. Тобто – образна першоєдність набуває модуляцій у звуковому ряді, а потім вже мелодія як завершальна і об'єднуюча засада єднає ритм і модуляцію [5].

Ритм визначається як креативний, породжуючий принцип. Модуляція – це вже форма побудована (созижденная – рос., за Вяч. Івановим), а мелодія – більше композиція, що належить твору музичного мистецтва. Ідеї Шеллінга були розвинені і доведені до абсолюту у Р. Вагнера з його ідеєю «Gesamtkunstwerk», загального твору мистецтва, що втілилася і в операх, особливо в «Кільці Нібелунгів». Про це добре пише О. Лосев, це і є той художній універсум, який у А. Скрябіна описується вже більш процесуально, як синтез мистецтв, а у Ніцше трансформується в дихотомію аполлонівського та діонісійського. Цю тему підхоплюють і Вяч. Іванов, А. Бєлий і багато інших. Тема синтезу є дуже простою, виразною, емоційною, екстатичною, і, навпаки, трансформується в логічно впорядковану числову дескрипцію.

Утім, в античній світозабудові музики немає такого дуалізму, як його сформував і описав Ніцше. Імена Діоніса і Аполлона стали масками, маркерами екстатичної чуттєвості і врівноваженого гармонійного відчуття. Лосєв довів принцип *Gesamtkunstwerk* до своєрідного феноменологічно-екстатичного вираження самодостатньої цілісності принципу художньої форми. Неоплатоник, за Лосєвим, феноменологічно орієнтований на дескрипцію далеко не гуссерлівської типу, адже через діалектику приходиться до позитивізму, який полюбляв Лосєв. Так, категорією «факт» філософ намагається облаштувати світ, який, з одного боку, є субстанційним, а з іншої – перебуває у вихорах інфляції самості при будь-якій зустрічі зі світом. Принцип фактуальної очевидності – це та тенденція, що породжує протообраз, імагінативної абсолют, якому поступаються дорогою такі категорії, як Абсолют, Бог, єдине, число.

Усі вони рівнозначні, бо в концепції О. Лосєва, яку С. Хорунжий називає еклектичною, відбувся синтез позитивізму, феноменології і того дуалізму думки та почуття, який заявлений у Платона, Канта, Гегеля, Гуссерля, але так і не дістав свого вираження до кінця. Лосєв цей дуалізм довів до останньої межі. Музичний абсолют, за Лосєвим, – це та реальність, що вимагає свого підходу, розуміння музики як складно облаштованого цілого, де на нових горизонтах філософських, музикологічних та мистецтвознавчих досліджень формується інструментарій дескрипції музичної тканини твору. У Лосєва цей інструментарій описується категоріями «протообразу», «ейдосу», «становлення», «факту», «числа», «діалектики» та ін. [4].

Усе це дуже складно трансформується в більш локальних дослідженнях, які мають характер диференціальної культурології та естетики. Саме такими роботами є дослідження В. Астаф'єва, Ю. Холопова [1, 9]. Однак, вони позначають дещо інші горизонти. Так, у Астаф'єва все-таки домінує сенс (ідеологічна складова), що є своєрідною редукцією музики. Інтонування ніби скасовує цей ідеологізм, але є своєрідною системою спрощення музичного універсуму [1]. У Холопова все виглядає трохи інакше, він, як більш пізній дослідник, тяжіє до всезагального синтезу, але знову-таки тяжіє до неоплатонізму; від Лосєва бере більше, ніж у будь-кого [9]. У будь-кому разі, інтерпретація музики у Холопова є космоцентричною, якщо знову-таки космос розуміти в плані субстанціальності розчуленої в світі гармонії, в плані того, що ми визначили як імагінативний абсолют. Тобто єдність людини і нескінченності, єдність людини і вічності, єдність людини і абсолюту у Холопова описуються досить традиційно, що в певній мірі спирається на піфагорійський синтез числа, але за числом стоять всі ті ж боги, певні носії сутнього – артефакти культури як субститути Абсолюту.

Ю. Холопов, як теоретик музики, показав, що сучасна музика не руйнує колишніх систем. Перш за все, музика в тій чи іншій мірі адаптує космологізм, глибинне, породжуюче, креативне начало, яке маргіналізується в постмодернізмі. Це дуже важливо. Ми потрапляємо в метаспростір метамодерну, де людину музичну – той же трансцендентальний суб'єкт у музиці – можна сконструювати як єдність осциляцій. Суб'єкт метамодерну мімікрує між трансценденталіями класичної парадигми і універсалами постмодерну. Виникає досить цікава конструкція, в якій музикологія досягає свого апогею або інтерпретативного колапсу.

Традиціоналізм і водночас диференційні дослідження, в яких людина музична описується в рамках шкали всіх можливих трансформацій, таких, наприклад, як додекафонія Нововіденської школи з її ідеалом абсолютної музики, дослідження, пов'язані з пошуками Скрибіна з синтезу мистецтв, із потужним потоком синтезації метакультурних, метахудожніх взаємодій, спонукають до формування складного музичного простору, що тяжіє до так званого фрактального романтизму.

**Висновки.** Сучасний музикологічний аналіз вимагає не позитивізму, а досить складних технологічних музичних експлікацій. Світ музики, абсолюту народжується в музичній культурі як перманентно-скануюча гармонія. Космологічність як предзадана гармонія, за Ляйбницею, є антропологічною константою культури, вкорінена у божественне, Абсолют, адже імагінативний абсолют музики, як би він не спирався на емоції, зміни, трансформації звуковидобування, потрапляє у складний контекст так званих біфуркацій культурних процесів. Це дає можливість говорити, що картина світу змінюється.

Імагінативної абсолют у музиці – це абсолют, що обіймає в собі аудіальні, динамічні синергетичні реалії створення музики, які визначаються у складній феноменологічній конструкції, що так чи інакше апелює до «незвучної» матерії. Музика як «незвучна» матерія – це нотаційний комплекс, на основі якого відбувається звуковидобування. Можна музику визначити як різні структури. Так, за Лосєвим, – це динаміка, квазілогізм, генетичний імпульс інобуття. Втім, традиційні концепції музикології пов'язані з тим, що поза «звучною» матерією існує те, що можна назвати, за аналогією з визначенням Діонісія Ареопігита, вічною темрявою, «незвучною» матерією, що живе в тиші.

Культура є певна артикуляція Абсолюту різними мовами, в т.ч. і музичною, а також є відсутність говоріння, відсутність дії – мовчання. Іноді тиша означає більше, ніж всі сказані слова в століттях. І музика, до речі, сучасна музика, сильно акцентує дихотомію звучання і не звучання, мовчання і тиші, експресивного звуковидобування і беззвуччя. Можна констатувати, що музична культура в її феноменологічному сенсі – це те, в чому дається світ музики, світ «звучної» матерії, а музична культура в її субстанційному значенні – це те, що, так чи інакше, існує в усіх пластах музичної тканини. Це звучання глибинне, від якого залежать всі аранжування сучасних способів музичного техноценозу. Найголовніше побачити єдність еволюції і інволюції. Музична культура еволюціонує, проте в ній завжди відбувається якесь згасання, відмирання пластів музичного буття, які були абсолютними, оживляти і створювали універсалії абсолютного духу музики. Цей абсолютний дух, або ж світової розум, за Аристотелем, світова душа, космос сфер, що звучать, презентують далекі горизонти, з якими завжди резонує музика і які завжди відкриті для будь-яких нових зустрічей людини і Абсолюту.

### Список використаної літератури

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
2. Бычков В. В. Эстетика. М. : Гардарики, 2002. 556 с.
3. Иванов Вяч. Форма зиждущая и созижденная. *Собр. соч. В 3-х т.* Т. III. Брюссель : Foyer Oriental Chretien, 1979. С. 675–687.
4. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. *Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение.* М. : Мысль, 1993. С. 5–297.
5. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. *Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение.* М. : Мысль, 1993. С. 405–603.
6. Лосский В. Боговидение / пер с фр. В. А. Решиковой. М. : АСТ, 2006. 759 с.
7. Майоров Г. Г. Философия как искание абсолюта: Опыты теоретические и исторические. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2017. 416 с.
8. Неретина С. С. Тропы и концепты. М. : ИФРАН, 1999. 278 с.
9. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке.* М., 1982. С. 83–108.
10. Ямвлих. О пифагоровой жизни. С.-Пб. : Алетеия, 2002. 386 с.

### References

1. Asafev B. V. Muzikalnaia forma kak protsess. Leningrad : Muzuka, 1971. 376 s.
2. Bychkov V. V. Estetyka. Moskva : Hardaryka, 2002. 556 s.
3. Yvanov Viach. Forma zyzhdushchaia y sozyzhdennaia. *Sobr. Sos. V 3-kh T.* Т. III. Briussel : Foyer Oriental Chretien, 1979. S. 675–687.
4. Losev A. F. Dyalektyka khudozhestvennoi formu. *Losev A. F. Forma.Styl. Vurazhenye.* М. : Mysl, 1993. S. 5–297.
5. Losev A. F. Muzyka kak predmet lohyky. *Losev A.F. Forma.Styl. Vurazhenye.* М.: Musl, 1993. S. 405–603.
6. Losskyi V. Bohovydenye ; per s fr. V.A. Reshchikovoi. М. : AST, 2006. 759 s.
7. Maiorov H. H. Fylosofyia kak yskanye absoliuta: Oputu teoretycheskye y ystorycheskye. М. : Knyzhnui dom «LYBROKOM», 2017. 416 s.
8. Neretyna S. S. Tropu y kontseptu. М. : YFRAN, 1999. 278 s.
9. Kholopov Yu. N. Yzmeniaiushcheesia y neyzmennoe v evoliutsyy muzykalnoho mushleniya. *Problemy tradytsyy y novatorstva v sovremennoi muzyke.* М., 1982. S. 83–108.
10. Yamvlykh. O pyfahorovoi zhyzny. Sankt-Peterburh : Aleteiia, 2002. 386 s.

### АБСОЛЮТ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Легенький Илларион Юрьевич – кандидат философских наук,  
преподаватель кафедры дизайна и рекламы,  
Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова,  
г. Киев

Музыка как *religare* (связывание) обречена на приобретение и потерю абсолюта. Перманентная сакрализация и десакрализация, прехождение устоявшихся норм и жанровых границ порождают имажинативный (образный) абсолют как некое общение с Богом, выражающееся в эстетических реалиях музыкального этоса и эроса (*estesis*). Следующий шаг – это персонализация этоса и *estesis*, дескрипция перспектив индивидуального творчества, футурологии в музыкальной культуре в целом. Эту культуру можно интерпретировать субстанциально, как носителя абсолюта. Великий Иной как инобытие, имажинативной абсолют, божественное в человеке и музыке, безусловно, имеет субъектную ткань, выраженную в материальной форме. Музыкальная культура как носитель абсолюта, в данном случае имажинативного абсолюта, культура как то, в чем дается человеку мир – это мир звучащей и незвучающей материи.

**Ключевые слова:** музыка, культура, абсолют, имажинация, звучащая материя, музыкальный этос.

**ABSOLUTE IN MUSICAL CULTURE**

**Legenkiy Ilarion** – Candidate of Philosophy, lecturer of the  
Department of Design and Advertising of the National Pedagogical  
University named after M. P. Drahomanov,  
Kyiv

Music as religare (binding) is doomed to acquire and lose the absolute. Permanent sacralization and desacralization, the breakdown of established norms and genre boundaries give birth to an imaginative (figurative) absolute as a kind of communication with God, expressed in the aesthetic realities of the musical ethos and eros (estesis). The next step is the personalization of the ethos and estesis, a description of the perspectives of individual creativity, futurology in the musical culture in general. Musical culture can be interpreted substantively as the carrier of the absolute. The Great Other as other being, imaginative absolute, the divine in man and music, of course, has a subjective fabric expressed in material form. Musical culture as the carrier of the absolute, in this case the imaginative absolute, culture as the world in which man is given is the world of sound and non-sound matter.

**Key words:** music, culture, absolute, imagination, which sounds matter, musical ethos.

**UDK 008:312.421**

**ABSOLUTE IN MUSICAL CULTURE**

**Legenkiy Ilarion** – Candidate of Philosophy, lecturer of the  
Department of Design and Advertising of the National Pedagogical  
University named after M. P. Drahomanov,  
Kyiv

Music as religare (binding) is doomed to the acquisition and loss of the absolute. Permanent sacralization and desacralization, the prevalence of established norms and genre boundaries give rise to an imaginative absolute as a kind of God-communion, revelation, divine vision, expressed in the aesthetic realities of musical ethos and aesthesia. The next step is the personalization of the ethnos and esthesia and the emergence of prospects for individual creativity, a certain futurology in the musical culture in general. If we are talking about a musical culture, then it can be interpreted substantively as a carrier of the absolute, then musical culture is permeated with an absolute beginning. The Great Other, the Great Other as other being, the imaginative absolute, the divine in man and music, certainly has a non-aggressive subject fabric, a merciful, compassionate creature and an objective fabric that is expressed in material form, in what speaks of music as manifested sound matter. Musical culture as the carrier of the absolute, in this case of the imaginative absolute, culture as something in which the world is given to man is one world of sounding and non-sounding matter. It is also impossible to leave culture, to a person, as well as from consciousness, if a person come out, then he dies. An uncultured person is impossible at all, as long as he is born human and exists in some kind of culture – totalitarian, mass, classical, and so on. These two modes of culture, the phenomenological and the substantial, determine its essential foundations. Traditionalism and at the same time differential studies, in which a musical person is described within the scale of all possible transformations, such as for example the dodecafonism of the New Vienne school with its ideal of absolute music, research, connected with the search for Scriabin on the synthesis of the arts. These studies are a powerful stream of synthesizing metacultural, meta-artistic interactions, induce the formation of a complex musical space, and the so-called fractal romanticism.

**Key words:** music, culture, absolute, imagination, sounding matter, musical ethos.

*Надійшла до редакції 12.09.2018 р.*

**УДК 008:312.421**

**ПОЕТИКА ЯК ХОРЕЯ ТА АРЕТЕЯ: СИНКРЕТИЗМ МУЗИКИ І. СТРАВІНСЬКОГО**

**Ареф'єва Єлизавета Юрївна** – аспірантка,  
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського  
[doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.61](https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.61)  
[Y.Legenkiy1949@i.ua](mailto:Y.Legenkiy1949@i.ua)

Категорії «хорея» та «аретея» дають можливість наблизитися до образу музики І. Стравінського в контексті його синтетизму та синкретизму. Йдеться про те, що Стравінський за своєю природою, походженням як композитор синтетичного типу тяжів до синкретизму, тобто до не розкладений на будь-які елементи синтез, які у нього вбудовуються у твір і починають жити як реалії музичного буття. Стравінський – неофіт у релігійній музиці, його релігійність, як і у багатьох філософів, художників Срібного віку склалася як заперечення стихійного атеїзму та позитивізму. Звідси такий «язичницький похід» у давнину, дохристиянську культуру.

**Ключові слова:** синкретизм, синестезія, музична поетика, синтез мистецтв, рефлексія.