

МЕСТО МУЗЫКИ В ЭСТЕТИКЕ КАНТА*

ДЖ.Э. БАРАШ

В предисловии к своему труду «Кантовское обоснование эстетики» (1889) Герман Коген цитирует знаменитое высказывание Винкельмана об искусстве, высказывание, по его мнению, предвосхищающее великий переворот в эстетике, начало которому положила кантовская философия. По словам Винкельмана, которые приводит Коген, «la bellezza può ridursi a certi principi, ma non definirsi» — «красоту можно свести к некоторым принципам, но определить нельзя».

Действительно, Кант, особенно в «Критике эстетического суждения», поддерживал то же утверждение, к которому здесь привлекает внимание Коген: если возможности выражения красоты соответствуют каким-либо принципам и потому вовсе не являются произвольными, то эти принципы, тем не менее, не могут стать объектом концептуального определения. Именно в этом смысле Кант мог утверждать, что «нет науки о прекрасном, есть лишь критика [прекрасного], нет изящной науки, есть лишь изящные искусства»¹.

Это допущение Канта будет служить нам путеводной нитью в нашем дальнейшем анализе того, какое место занимает музыка в строении кантовской эстетики. Для начала мы можем обозначить это место, сформулировав суждение вкуса, которому соответствует красота в музыке. По этому поводу в «Критике способности эстетического суждения» Кант прежде всего проводит весьма общее разграничение между суждением о прекрасном и суждением о возвышенном. В той мере, в какой суждение вкуса в изящных искусствах применительно к музыке по существу соответствует суждению о прекрасном, мы можем оставить в стороне суждение о возвышенном. Кроме того, в § 51 «Критики эстетической способности суждения» Кант проводит разграничение между изящными искусствами. Это разграничение делит искусства на три вида, а именно: 1) словесные искусства, 2) изобразительные искусства и 3) искусство изящной игры ощущений. Именно к третьему виду Кант относит музыку.

Что нам важно в этом обозначении места музыки в кантовской эстетике, — так это то, что Кант не останавливается на простом делении искусств на виды, но что внутри каждого из них критика способна установить если не понятия, то по крайней мере суждения о прекрасном. Действительно, поскольку Кант ставит себе такую задачу, он идет намного дальше, за пределы этого разграничения,

* Автор статьи приносит глубокую благодарность Фонду Александра фон Гумбольдта: эта работа смогла осуществиться именно благодаря его финансовой помощи.

определяя ценность каждого из этих видов. Именно в этом смысле § 53 «Критики эстетической способности суждения», который носит название «Сравнение изящных искусств по их эстетической ценности», выстраивает иерархию искусств с целью выразить мнение о ценности поэзии, изобразительного искусства и того, что Кант называет искусством игры чувств, включающим и музыку.

С другой стороны, именно в § 53 Кант высказывает собственное, совсем не лестное, суждение о музыке. По его мнению, с точки зрения разума, музыка «имеет меньше ценности, чем всякое другое изящное искусство»². Если в каждом из видов изящных искусств суждение о прекрасном никоим образом не может обеспечить рациональную дедукцию понятия или эстетического правила, то этот, не поддающийся рациональному обоснованию характер прекрасного, тем не менее, не исключает возможности рационального понятия ценности изящных искусств. И именно эта констатация вызывает у нас ряд вопросов: каково основание этого суждения о ценности у Канта? Каковы глубинные допущения, приводящие Канта к суждению о ценности, в частности музыки?

Мы ответим на эти вопросы в два приема: во-первых, мы рассмотрим более основательно место кантовской эстетики в философии прекрасного XVIII в. Затем, во-вторых, обрисовав переворот, который Кант совершил в эстетике своего времени, мы сможем заметить, что он вновь обращается к гораздо более раннему допущению, которое преобразуется так, что изменяет его суждение о ценности по отношению к музыке.

* * *

Мы можем определить место, которое занимает мысль Канта в эстетике XVIII в., на основании § 15 «Критики эстетической способности суждения», озаглавленного «Суждение вкуса совершенно не зависит от понятия о совершенстве». Исходя из тезиса, что прекрасное не может быть объектом для понятий, Кант в этом параграфе утверждает невозможность постичь прекрасное в терминах объективной целесообразности. Прекрасное, как объясняет Кант, должно рассматриваться совершенно независимо от «объективной целесообразности», ведь, по его собственным словам, «*объективную* целесообразность можно познать только посредством соотнесения многообразного с определенной целью, следовательно, только через понятие»³.

В этом параграфе Кант выделяет в объективной целесообразности целесообразность внешнюю и внутреннюю. Внешняя целесообразность связана с понятием пользы. Отвергая эту целесообразность в качестве возможного основания эстетики, Кант четко дистанцируется от всякого утилитаристского понимания эстетики, особенно такого, какое мы находим у шотландских моралистов XVIII в., в частности у

философа, который в этом отношении был излюбленной мишенью кантовской полемики: у Дэвида Юма.

В том, что касается нашего рассмотрения, второй тип целесообразности, т.е. внутренняя целесообразность, представляет для нас гораздо больший интерес. Кант идентифицирует внутреннюю целесообразность с понятием совершенства, *Vollkommenheit*. И это именно то понятие, которое позволило новой метафизике, идущей от Лейбница, интегрировать прекрасное, в частности прекрасное в музыке, в ту же рациональную систему, в которую входят логические понятия. Именно это допущение новой метафизики имеет в виду полемик, которую вел Кант; именно его следует анализировать как можно точнее, ведь именно эта мысль позволит нам выявить центральное положение, сообщаемое нам суждением Канта о музыке.

Метафизика Лейбница позволила применить к искусству понятие «совершенство», в том виде, как оно представлено у Кристиана Вольфа, а затем у Александра Баумгартена — другая, более явная мишень критики Канта. С помощью интерпретации предположений о прекрасном, унаследованных от греческой Античности, в свете новой математической физики, Лейбниц смог, по сути дела, поместить прекрасное в поле логического исследования. Конечно, рациональное *совершенство* как таковое проявляется не в сфере самого чувственно воспринимаемого прекрасного. Наоборот, рассмотренное в свете разума чувственное восприятие прекрасного предстает лишь как восприятие смутное. В работе «Начала природы и благодати...» говорится:

«...сами чувственные удовольствия сводятся к удовольствиям интеллектуальным, лишь смутно познаваемым. Музыка чарует нас, хотя красота ее состоит только в соотношениях чисел и счете ударов и колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, счете, который мы не замечаем и который, однако, душа наша непрестанно совершает. Того же рода удовольствие, которое глаз находит в пропорциональности; удовольствия, проистекающие из других чувств, можно было бы также свести к чему-либо подобному, хотя мы и не можем объяснить их с такою же определенностью»⁴.

С логической точки зрения, наше восприятие прекрасного, как и всякое чувственное восприятие, для Лейбница остается смутным и нечетким⁵. И § 41 «Монадологии» говорит нам о том, что совершенство, понятое исходя из абсолютного совершенства Бога, определяется как «не что иное, как величина положительной реальности, взятой в строгом смысле»⁶. Однако это четкое понимание положительной реальности, к которому, согласно Лейбницу, приводит совершенство, не ограничивается рациональной ясностью, исключением чувственного мира. Совершенство, вовсе не отделенное от чувственного, учитывает возможность очертить чувственную реальность, исходя из разума, возможность, которую Лейбниц явно имеет в виду, когда он пишет в

том месте, которое мы цитировали, что чувственная красота может быть сведена к интеллектуальным удовольствиям. В самом деле, в этом отрывке мы видели, что прекрасное в живописи, как и в музыке, коренится — пусть даже неявно — в пропорциях и соответствиях чисел. И именно пропорции и соответствия чисел разум раскрывает в явном виде. Обратимся к знаменитому высказыванию Лейбница, с помощью которого он иллюстрирует молчаливую работу разума при прослушивании музыки: «*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*» — «Музыка — это бессознательное применение арифметики, при котором разум не знает, что он пересчитывает»⁷.

Нам важно подчеркнуть в этой мысли Лейбница, то, что такая тайная работа разума в области чувственной красоты относится не только к психологическому акту, даже к чистому суждению, которому придается строго субъективное значение в том смысле, какой в дальнейшем придаст ему Кант. Это молчаливое проявление разума, которое выражается через чувственную реальность, в то же время вызывает к высшему соответствию: для Лейбница — это всеобщая гармония сотворенного бытия. И эта всеобщая гармония вместе с тем проявляется в высшей красоте, на космологическом уровне⁸.

Отношение в философии Лейбница между безмолвным проявлением разума в чувственно прекрасном и полным совершенством, выражающимся через красоту всеобщей гармонии, по моему мнению, не является предметом детальной проработки в философии Лейбница. Кроме того, в области музыки Лейбниц не заходит так далеко, как те, на кого он впоследствии оказал влияние, например фон Тимус или Кайзер, которые, исходя из этого отношения, уже предвосхищенного Пифагором и Платоном, построят новую космологию. Очевидно, что Лейбниц также не зайдет так далеко, как и Иоганн Кеплер, работами которого он восхищался и который в своем сочинении «Гармония мира» (*Harmonices mundi*, книга V) ссылается на «сферическую музыку планет»⁹.

Тем не менее в письме Кларку Лейбниц признает, что сам термин «предустановленная гармония» — «это термин из области искусства»¹⁰. В других текстах Лейбниц дает некоторое число указаний, особенно касающихся музыки, которые позволяют нам сделать вывод о существовании в его мысли отношения — более, чем просто метафорического, — между совершенством, выраженным в красоте всеобщей гармонии и чувственно прекрасным. Приведем только один пример: в письме Конраду Хенфлингу Лейбниц соотносит музыку с «подражанием той всеобщей гармонии, которую Бог вложил в этот мир»¹¹.

При том минимальном значении, которое придавалось в Европе размышлению о прекрасном, изложение философии Лейбница Кри-

стианом Вольфом уточнило понятие совершенства, оказавшее столь большое влияние на формирование эстетики в Германии, особенно на основателя эстетики как науки, его ученика Александра Баумгартена. Вслед за Лейбницем Вольф поддерживает допущение о принадлежности чувственно воспринимаемых прекрасных объектов к тому же порядку, к которому принадлежит логика понятий. И Вольф прямо применяет понятие совершенства к самой чувственности, причем в гораздо более явном виде. Действительно, в его «*Psychologia empirica*» (§ 545) понятие чувственного совершенства непосредственно вводится в качестве определения прекрасного. Именно эту мысль критикует Кант в § 15 «Критики эстетической способности суждения», озаглавленном «Суждение вкуса совершенно не зависит от понятия о совершенстве», не упоминая тех знаменитых философов, которые стояли у ее истоков.

Тем не менее как для Лейбница, так и для Вольфа, всякое чувственное восприятие, включая восприятие прекрасного, остается смутным, поскольку оно никогда не достигает ясности понятий. Так что это совершенство чувственного, выраженное прекрасным, лишь смутно и неполно представляет то, что один только разум позволяет отчетливо воспринять.

Именно такое понятие прекрасного как совершенства на уровне чувственного, совершенства смутного, которое не может достигнуть ясности рационального понятия, вдохновляет эстетику Александра Баумгартена. Баумгартен действительно был первым философом, попытавшимся разработать научную теорию чувственного, понимаемого в терминах *analogon rationis*. Его сочинение по эстетике, оставшееся незаконченным, свидетельствует о влиянии лейбницеанской школы не только в том, что касается мысли об отношении между прекрасным и рациональными понятиями, но и в еще большей степени в области музыки. В этом сочинении Баумгартен ссылается на лейбницевское понятие неразрывной связи между прекрасным в музыке и его математической структурой. Он приводит положение Лейбница о том, что музыка есть движение души, пусть даже бессознательное, пользующееся арифметикой, чтобы ввести собственную идею о повторении эстетического опыта, который — даже если тот, кто его испытывает, не отдает себе в этом отчета — подспудно ведет к развитию вкуса. Таким образом, учение о музыке Баумгартена, — гораздо более разработанное, чем у Лейбница, благодаря своему выходу за рамки чувственного выражения, выступает как объект теоретической философии в том ее виде, в каком она принадлежит к сфере онтологии. И действительно, в его сочинении «*Philosophia Generalis*», § 148 «*musica philosophica*», совершенно так же, как «*mathesis universalis*», отнесена к разделу «Онтология».

Критика Канта затрагивает эстетику Баумгартена, а также метафизические и логические положения, на которые она опирается. Мы остановимся на трех аспектах этой критики. Во-первых, разрабатывая концептуальные и математические категории, условие возможности опыта, Кант исходя из «Критики чистого разума», отвергает всякую возможность теоретизирования в терминах онтологической науки.

Во-вторых, уже в начале «Критики чистого разума» Кант обращается к рассмотрению того, что в известном примечании он именует «обманутой надеждой» Баумгартена, которая состояла в том, чтобы «подвести критическую оценку прекрасного под принципы разума и возвысить правила ее до степени науки»¹². Итак, если для Баумгартена эстетика означает науку о совершенстве чувственного, то Кант, настроенный скептически по отношению к возможностям этой науки, предлагает больше не связывать понятие эстетики со статусом научной дисциплины. В самом деле, в этом примечании из «Трансцендентальной эстетики» Кант предлагает ограничить употребление термина «эстетика» его исходным греческим значением — *Tà αἰσθητὰ* — чтобы обозначить то, что дано непосредственно чувствам. Даже в «Критике способности эстетического суждения», где Кант, по-видимому, возвращается к этому утверждению, прилагая термин «эстетика» к суждению о прекрасном, он, однако, вовсе не касается мысли о том, что *науки*, способной понять прекрасное с помощью понятий, не существует.

Наконец, эта неспособность понятий отразить прекрасное и построить из них теоретическую науку для Канта примыкает к тому, что он рассматривает просто как субъективное значение всякого восприятия прекрасного, в данном случае, прекрасного в музыке. И именно это ограниченное значение эстетического восприятия, не способное стать объектом рациональной концептуализации, лежащее в основе нашего вопрошания, мы теперь можем сформулировать более адекватно, а именно: на основании каких критериев Кант может диктовать законы не только относительно того, что имеет эпистемологический статус эстетического суждения, но и относительно соответствующей *ценности* изящных искусств? По нашему рассуждению, эта иерархия, установленная среди изящных искусств, будет понятной только благодаря допущению, унаследованному от новой метафизики, начало которой положил Лейбниц, но которая была пересмотрена и изменила свое место в рамках эпистемологии Канта. Именно исходя из этих новых эпистемологических рамок Кант выдвигает утверждение, что эстетическое суждение, лишенное какой бы то ни было онтологической значимости и даже свободное от всякой объективности, есть, тем не менее, суждение *чистое*. И, как мы это увидим, именно тема чистоты и предоставляет нам путеводную нить, позволяющую понять,

отталкиваясь от критики, адресованной Кантом своим предшественникам, ту иерархию, которую он вводит в изящные искусства.

В чем же, по Канту, состоит чистота суждения о прекрасном? В «Критике эстетической способности суждения» Кант поясняет *чистый* характер эстетического суждения с помощью разграничения между «прекрасным» и «приятным». Суждение о прекрасном, как нам объясняет Кант, в противовес суждению о приятном, может претендовать на статус всеобщности (*Gemeingültigkeit*). Иначе говоря, эстетическое суждение не только зависит от наших личных вкусов, как это происходит, когда речь идет о просто приятном, а составляет часть наших априорных способностей и обязательно для каждого из нас. В своем «Общем примечании к изложению эстетических рефлектирующих суждений», следующем за § 29 «Критики эстетической способности суждения», Кант вносит уточнение, затрагивающее это разграничение между прекрасным и приятным, которое помогает нам более точно охарактеризовать, в чем состоит чистота эстетического суждения:

«*Приятное* как мотив желаний всегда однородно, откуда бы оно ни происходило и как бы специфически различны ни были представления ([внешнего] чувства и ощущения, рассматриваемого объективно). Поэтому при оценке влияния его на душу все дело сводится к количеству [внешних] возбуждений (одновременных или следующих друг за другом) и, так сказать, лишь к массе ощущения приятного, следовательно, его можно объяснить только через посредство *количества*. Приятное не содействует культуре, а относится только к наслаждению. — *Прекрасное*, напротив, требует представления о том или ином *качестве* объекта, которое также может быть понято и сведено к понятиям (хотя в эстетическом суждении оно не сводится к ним)»¹³.

Приятное, понятое как *количество* ощущений, остается одновременно и субъективным, и исключительно эмпирическим. Чистое же суждение о прекрасном коренится в представлении о некотором *качестве*, в конечном счете оно может быть сведено к понятиям и, таким образом, служить формированию души¹⁴.

Впрочем, именно такой способ понимания чистоты эстетического суждения объясняет невысокое мнение Канта о ценности музыки с точки зрения разума. В каком смысле? Из всех изящных искусств музыка, хоть она и является объектом чистого эстетического суждения, в наибольшей степени приближается к просто приятному. Как объясняет сам Кант в § 53 «Критики эстетической способности суждения», из всех искусств музыка оказывается наименее способной нести культуру душе¹⁵.

Когда в этом параграфе Кант утверждает относительную неспособность музыки сообщать культуру душе, он в точности воспроизводит понятие собственно математического характера музыкального выражения, которому рассудок служит, не отдавая себе в этом отчета¹⁶. По

его мнению, это «гармоничное сочетание» математических пропорций порождает, без ведома самой души, некоторое «количество ощущений», «соотношение ощущений в их связях как в их изменении».

Хотя это мнение составлено с помощью чистого суждения и потому способно поддержать требования репрезентации определенного качества объекта, мы можем заметить здесь допущение, лежащее у истоков кантовской оценки музыки как самой близкой из всех искусств к эмпирическому и просто приятному. Действительно, Кант сближает опыт прекрасного в музыке с игрой ощущений, с действием по приданию структуры некоторому «количеству ощущений». Но, как мы уже показали, с помощью понятия простого количества ощущений Кант как раз и характеризует чисто эмпирическую природу именно приятного.

Но не находит ли утверждение о том, что музыка гармонизирует простое «количество ощущений», поддержку в кантовском допущении о математическом характере, который составляет самую суть прекрасного в музыке? Все-таки, если в основании структуры этого «количества ощущений» лежит количественный порядок, что-то вроде математической пропорции, стоит ли удивляться, что Кант делает из этого заключение, что прекрасное в музыке в общих чертах выражается в терминах количественных отношений? Однако не оказывается ли здесь Кант пленником унаследованного от предшественников допущения о существенно «математическом» характере прекрасного в музыке?

Допущение, которое поддерживает Кант, на самом деле состоит в том, что существует необходимая, хотя и неявная связь между математической структурой музыки и выражением в музыке прекрасного. Если принять как данное, что эта математическая структура музыки не имеет ни онтологического значения, ни даже объективного статуса, то гармония, которую она выражает, по-видимому, имеет наименьшую ценность по сравнению с творениями в других видах изящных искусств: в самом деле, эта гармония ведет к требованию репрезентации определенного качества объектов, тогда как ее выражение, по Канту, приводит лишь к репрезентации некоторого «количества ощущений». Как пишет Кант в «Критике эстетической способности суждения», «единственно от этой математической формы, хотя и не представляемой определенными понятиями, зависит удовольствие»¹⁷.

Абстракция именно такого характера, иными словами, допущение о математической структуре, лежащей в основе опыта прекрасного в музыке, стала объектом суровой атаки, которой подвергся Кант и которую мы находим в философии Шопенгауэра. Конечно, Шопенгауэр отвергает кантовскую интерпретацию эстетического суждения, в частности, кантовское суждение о значимости музыки. На заднем

плане этой критики проступает мишень Шопенгауэра — внедрение такого допущения в новую метафизику, начало которой положил Лейбниц. Ведя свою полемику против основания этого допущения Лейбница, Шопенгауэр приводит, переформулируя, знаменитое определение музыки как бессознательного действия посредством математического разума. Это действительно совершенно другая метафизика, которую Шопенгауэр пытается построить с помощью собственного утверждения:

«Die Musik ist eine unbewusste Übung in der Metaphisik, bei der der Geist nicht weiss dass er philosophiert».

«Музыка — бессознательное метафизическое упражнение души, не ведающей, что она философствует»¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Соч. В 6 т. Т. 5. — М.: Мысль, 1966. С. 229 (Автор статьи цитирует источник: *Kant I. Critique de la faculté de juger* / trad. A. Philonenko. — Paris: Vrin, 1984. — Прим. пер.).

² Там же. С. 347.

³ Там же. С. 229.

⁴ Лейбниц Г.В. Начала природы и благодати, основанные на разуме. § 17 // Лейбниц Г.В. Соч. В 4 т. Т. 1. — М.: Мысль, 1982. С. 412 (Автор статьи цитирует: *Leibniz G.W. Principes de la nature et de la grâce* // *Leibniz G.W. Œuvres* / L. Prenant (éd.). — Paris: Aubier; Montaigne, 1972. P. 396. — Прим. пер.).

⁵ См.: Лейбниц Г.В. Размышления о познании истины и идеях // Лейбниц Г.В. Соч. В 4 т. Т. 3. — М.: Мысль, 1984. С. 101 — 107.

⁶ Лейбниц Г.В. Монадология // Лейбниц Г.В. Соч. В 4 т. Т. 3. С. 420.

⁷ *Leibniz G.W. Lettre a Goldbach. 17.04.1712* // *Gurauer G.G. Leibniz: eine Biographie*. Vol. II. — Breslau: Hirt, 1842. Appendice. P. 66.

⁸ См., например: Лейбниц Г.В. О глубинном происхождении вещей // Лейбниц Г.В. Соч. В 4 т. Т. 1. С. 282 — 290.

⁹ По этому поводу см. статью «Музыка» Г. Шольца (*Scholtz G. Musik*) в *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Т. 6. — Basel: Schabe, 1984. P. 246.

¹⁰ Лейбниц Г.В. Пятое письмо Лейбница, или ответ на четвертое возражение Кларка // Лейбниц Г.В. Соч. В 4 т. Т. 1. С. 492 (ср. *Leibniz G.W. Cinquième écrit de M. Leibniz ou réponse a la quatrième réplique de M. Clarke* // *Leibniz G.W. Œuvres*. P. 449).

¹¹ См.: статью «Лейбниц» Рудольфа Хаазе (Rudolf Haase) в *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. VIII. — Kassel: Bärenreiter, 1960.

¹² Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч. В 6 т. Т. 3. — М.: Мысль, 1964. С. 128.

¹³ Кант И. Критика эстетической способности суждения. С. 275 — 276 (ср.: *Kant I. Critique de la faculté de juger*. P. 104).

¹⁴ Если утверждается, что качество прекрасного объекта в изобразительных искусстваах в конечном счете будет сведено к понятиям, то это утверждение нельзя путать с тем, что такое качество непосредственно соотносится с понятием в случае понятия совершенства как цели. Оставаясь чуждой эстетическому

суждению, такая зависимость понятия, которую Кант квалифицирует как чисто привходящую красоту (*pulchritudo adhaerens*) вносит предрассудок в его чистоту (см.: Кант И. Критика эстетической способности суждения. С. 232).

¹⁵ См.: Кант И. Критика эстетической способности суждения. С. 348.

¹⁶ См. там же.

¹⁷ Там же. С. 347.

¹⁸ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. – М.: Московский Клуб, 1992. С. 261.

Аннотация

В статье рассматриваются взгляды Канта на искусство. Автор показывает, что у Канта суждение о прекрасном в разных видах искусств не может быть обосновано рационально, но что ко всем видам искусств применимо суждение о ценности. Поэтому автор ставит вопросы: каково основание этого суждения о ценности у Канта? Каковы глубинные допущения, приводящие Канта к суждению о ценности, в частности музыки? В чем состоит специфика выражения прекрасного в музыке, и способна ли она «сообщать культуру душе»?

Ключевые слова: эстетика, изящные искусства, музыка, прекрасное, суждение о прекрасном, суждение о ценности, рациональная дедукция понятий.

Summary

The article considers the views of Kant on art. The author shows that from Kant's point of view the judgement of beautiful in different types of art cannot be justified rationally, but that to all kinds of arts the value judgment is applicable. So the author raises questions: What is the basis of the Kant's judgment of value? What are the underlying assumptions which lead Kant to the judgment of the value, in particular of music? What is the specificity of the expression of beauty in music, and is it able «to supply the culture to the mind»?

Keywords: aesthetics, fine arts, music, the beautiful, judgement of beautiful, judgement of value, rational deduction of notions.

Перевод с французского
Л.Б. Комиссаровой