

2.1. Феноменологія духовного потенціалу музичного мистецтва

Анотація. Висвітлено сутність і зміст феноменології духовного потенціалу музичного мистецтва, її програмні контексти та мотиви, становлення та розвитку. Розкриваються основні культурологічні постулати та принципи феноменологічної філософії, а також роль феноменологічного методу в розвитку сучасної мистецтвознавчої науки. Охарактеризовано тенденцію мистецтвознавства до інтердисциплінарності наукових досліджень, де наріжними постають питання: музична інтенція та її роль у музикознавчій думці, а також пізнання феноменології музичного смислу. Доведено осмислення логосу життя у філософії музичного мистецтва, що пов'язане з реаліями: людина — культура — мистецтво. Спираючись на концепцію художньо-чуттєвого досвіду Імануеля Канта, запропоновано розуміння феноменології як процесу пізнання, що у музичній творчості становить індивідуальний досвід композиторської діяльності та виконавської інтерпретації. Обґрунтовано сутнісну характеристику базових понять: феноменологія, музичний смисл та духовний потенціал музичного мистецтва. Охарактеризовано трансцендентні цінності в духовному потенціалі музичного мистецтва, а також емпіричний аспект феноменології духовного потенціалу музичного смислу. На засадах аксіологічного підходу виділено структуруювальні детермінанти сучасних форм музичного мистецтва з урахуванням напрямів і тенденцій розвитку цієї галузі в Україні початку XXI століття. Визначено духовний потенціал музичного

¹ Олексюк Ольга Миколаївна. Доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музикознавства та музичної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

мистецтва у феноменологічному аспекті як суб'єктивне інобуття в культурі, що переживається у процесі відтворення (виконання, слухання) музики і породжує екзистенційно-онтологічні сутності свідомості. На основі феноменологічного підходу окреслено зміст і сутнісну характеристику базових понять і доведено, що інтенціональна дійсність для суб'єкта пізнання важливіша ніж предметна. Підкреслено, що інтенціонально сприйнятий предмет у фокусі феноменології духовного потенціалу збігається з актами життя Свідомості, Духу, Духовності суб'єкта пізнання. Визначено поняття «узагальнення інтонації» та розкрито механізм осягнення музичного смислу естетичних категорій. Означено феноменологічний підхід, який спонукає до засвоєння домінант естетичної змістовності музичних творів і естетичного світовідчуття. Обґрунтовано, що музичні смисли визначають феноменологічну суть музичної свідомості, а музичне розуміння — розкриття конотативних зв'язків знаково-символічної природи музики і естетичних інтенцій індивідуальної свідомості.

Ключові слова: феноменологія, творча особистість, духовний потенціал, музичне мистецтво, трансцендентні цінності, музикознавча наука.

Olga OLEKSYUK

2.1. Phenomenology of the spiritual potential of musical art

Abstract. The essence and content of the phenomenology of the spiritual potential of musical art, its program contexts and motives, formation and development are highlighted. The main cultural postulates and principles of phenomenological philosophy are revealed, as well as the role of the phenomenological method in the development of modern art history. The tendency of art history towards interdisciplinarity of scientific research is characterized, where the key questions are: musical intention and its role in musicological thought, as well as knowledge of the phenomenology of musical meaning. The understanding of the logos of life in the philosophy of musical art is proven, which is connected with the realities: man — culture — art. Based on the Kantian concept of

artistic and sensory experience, an understanding of phenomenology as a process of cognition is proposed, which in musical creativity constitutes the individual experience of composer activity and performing interpretation. The essential characteristics of the basic concepts are substantiated: phenomenology, musical meaning and spiritual potential of musical art. The transcendental values in the spiritual potential of musical art are characterized, as well as the empirical aspect of the phenomenology of the spiritual potential of musical meaning. On the basis of the axiological approach, the structure-forming determinants of modern forms of musical art are highlighted, taking into account the directions and trends of the development of this field in Ukraine at the beginning of the 21st century. The spiritual potential of musical art is defined in the phenomenological aspect as a subjective otherness in culture, which is experienced in the process of reproducing (performing, listening) music and generates existential-ontological entities of consciousness. The content and essential characteristics of the basic concepts are outlined on the basis of the phenomenological approach and it is proven that intentional reality is more important for the subject of knowledge than objective reality. It is emphasized that the intentionally perceived object in the focus of the phenomenology of spiritual potential coincides with the acts of life of Consciousness, Spirit, Spirituality of the subject of cognition. The concept of "generalization of intonation" is defined and the mechanism of comprehension of the musical meaning of aesthetic categories is revealed. The phenomenological approach is defined, which encourages the assimilation of the dominants of the aesthetic content of musical works and aesthetic worldview. It is substantiated that musical meanings determine the phenomenological essence of musical consciousness, and musical understanding is the disclosure of connotative connections of the sign-symbolic nature of music and aesthetic intentions of individual consciousness.

Keywords: phenomenology, creative personality, spiritual potential, musical art, transcendent values, musicological science.

Вступ. Упродовж останніх десятиліть у вітчизняній науці спостерігається тенденція до інтердисциплінарності наукових

досліджень. Музикознавча сфера функціонує на межі різних наук, в основному гуманітарного профілю. Дедалі більшого значення для розв'язання музикознавчих проблем набуває феноменологія, яка дозволяє спрямувати увагу на пізнання музичного смислу. Ключовими постають питання: який він, духовний потенціал музичного мистецтва, яким є його місце у музикознавчій думці, чи можливо пізнати феноменологію музичного смислу?

Осмислення логосу життя у філософії музичного мистецтва пов'язане, передусім, з трьома реаліями: людина — культура — мистецтво. Його культуротворча функція є пріоритетною. Давати інформаційну підготовку — це не значить формувати особистість як суб'єкт культури. Рішення цієї проблеми в умовах духовної кризи суспільства є вельми актуальним. Критики та аналізу негативних сторін тут недостатньо, необхідно вносити реальні зміни і здійснити практичні кроки в галузі культурної в широкому сенсі і, конкретно, музичної індустрії. Відбувається формування підготовленої широкої слухацької аудиторії, здатної не тільки сприймати, розуміти інтелектуальне й духовне наповнення музичного мистецтва, а й професійної, представники якої перебувають в авангарді прогресивних мистецьких процесів, здатних виховувати людину як високодуховну особистість¹. У прогнозуванні культурних стратегій і побудові внутрішніх зв'язків між музичними смислами та їх оволодінням індивідуальною та суспільною свідомістю важливо спиратися на позитивну систему філософських координат, яка дозволить кожній людині створити власний світ Музичної Краси.

Аналіз досліджень і публікацій. Розгляд попередніх розвідок з окресленої проблематики уможлиблює визначення різноманітних підходів до обґрунтування феноменології духовного потенціалу музичного мистецтва. Ця проблема багато років перебуває у площині фахової уваги різних сфер наукового знання, а саме: філософсько-історичні основи духовного потенціалу як

¹ Олексюк О. М. Феноменологічний діалог/полілог у дослідницькому просторі мистецької освіти. В книзі: Олексюк О. М. Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2017. С. 131–143.

елемента пізнавальної і практичної діяльності; психологічні механізми розуміння та інтерпретації особистого досвіду; соціальний аспект духовного потенціалу мистецтва.

У центрі моральної проблематики знаходиться поняття «духовність» і «духовний потенціал» у представників Київської школи філософів (Є. К. Бистрицький, В. П. Козловський, В. А. Малахов, С. В. Пролєєв). Питання духовного потенціалу музичного мистецтва є пріоритетним для фахівців у галузі теорії та історії музичного мистецтва і виконавства, де висвітлено формування художньо-образного мислення в контексті виконавської діяльності, особливості підготовки до концертних виступів.

Духовний потенціал мистецтва як категорію ціннісної семантики музики розглядають О. Маркова, О. Самойленко, С. Шип та інші. Актуальні проблеми пізнання духовного потенціалу музичного мистецтва, структурної феноменології і типології форм художнього образу визначено у працях О. Опанасюка. Водночас дослідження проблеми розуміння духовного потенціалу музичного мистецтва свідчать про зв'язок цього феномену з пізнанням суб'єктивної смислової реальності¹.

Мета дослідження — обґрунтувати феноменологію духовного потенціалу музичного мистецтва як напрям осмислення естетичних категорій, спрямованих до формування творчої особистості.

Завдання дослідження визначені таким чином:

а) на основі феноменологічного підходу визначити зміст і сутнісну характеристику базових понять: феноменологія, музичне мистецтво, духовний потенціал;

б) визначити поняття «узагальнення інтонації», розкрити механізм осягнення музичного смислу естетичних категорій;

в) розкрити трансцендентні цінності в духовному потенціалі музичного мистецтва.

¹ Чепелєва Н. В., Пов'якель Н. І. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. *Психологія: Збірник наукових праць*. Вип. 3. 1998. С. 35–41; Чепелєва Н. В. Особистий досвід суб'єкта у контексті психологічної герменевтики. *Людина. Суб'єкт. Вчинок: Філософсько-психологічні студії* / Заг. ред. В. О. Татенка. Київ: Либідь, 2006. С. 280–302.

Методологія дослідження. Пріоритетом постає мистецтвознавча методологія, що сформувала відповідний науковий інструментарій, тому характеризується теоретико-методологічним і категоріально-понятійним апаратом гуманітарного спрямування. Вона включає фундаментальні, загальнонаукові принципи, які є її основою: конкретно-наукові принципи й систему конкретних методів, що застосовуються для виконання конкретних завдань відповідного дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження

1. Сутнісна характеристика базових понять: феноменологія, музичний смисл, духовний потенціал

Феноменологія, пов'язана з екзистенціалізмом, творчістю видатних філософів М. Гайдеггера, Г. Гадамера, М. Шелера, Ж.-П. Сартра¹, стала одним з провідних напрямів філософії XX століття. Поняття «феноменологія» складається з двох понять — «феномен» і «логос», що мають грецьке походження. Розкриття змісту поняття «феномен» вимагає особливої уваги. Феномен — це те, що себе у самому собі показує, самопроявляється тощо. Феномен — це самодостатній і самооцінний твір мистецтва, що не вказує на щось приховане (на відміну від явища). Однак феномен не є на поверхні, бо твір мистецтва зрозумілий не всім. Отже, феноменологія — це вчення про свідомість, про її сутнісні структури (феномени). Феноменологія звертається до внутрішньої активності людської свідомості та самосвідомості. Її напов-

¹ Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії. Возняк Т. Тексти та переклади. Харків: Фоліо, 1998. С. 345–363; Gadamer H.-G. *Gesammelte Werke*. Bd. 1. *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1990; Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. Есе. *Незалежний культурологічний журнал «І»*. Львів, 2002. 188 с.; Шелер М. Сутність моральної особистості / Переклад з німецької М. Култаєвої. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*. Хрестоматія. Київ: Ваклер, 1996. С. 9–30; Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / Переклад з французької Віталій Лях, Петро Тарашук. Київ: Основи, 2001. 855 с.

нює цілісний потік переживань, у яких сприймається світ, а також структура як логічна основа цих переживань¹.

З позиції феноменологічної методології ми розглядаємо проблему музичного смислу. Що взагалі є смисл? Смисл — цілісний вміст (зміст) суті явища, передусім, музичного. Смисл — це поняття прямо залежить від знань про предмет. Так, незнайома річ може здатися незрозумілою, якщо невідомо її призначення. І, навпаки, через незнання річ може наділятися помилковими корисними якостями і володіти, з цього погляду, значущим змістом. Смисл — це інформація про предмет; музичний смисл — це інформація, якою наповнено музичний твір.

Методологічний аналіз згідно з феноменологічними основами, потребує визнання того факту, що інтенціональна дійсність для суб'єкта пізнання важливіша ніж предметна. Інтенціонально сприйнятий предмет у фокусі феноменології збігається з актами життя Свідомості, Духу, Духовності суб'єкта пізнання. Феноменологія описує людське буття, акти людського життя, творчі акти свідомості, різний людський досвід.

Наголошуємо, що феноменологія є вченням про феномени. У баченні її засновника Е. Гусерля головним предметом феноменологічного дискурсу є проблема інтенцій свідомості². Свідомість для феноменолога — це динамічний потік переживань, або, як підкреслював Гусерль, «вічний гераклітовий потік життя». Музичні смисли в феноменологічному аспекті можуть бути визначені як суб'єктивне інобуття в культурі, що переживається в процесі слухання музики і породжує екзистенційно-онтологічні сутності свідомості. З позиції феноменологічної методології, смисл несе номатичну функцію, що виражається у формі означування, конституювання предмета (М. Гайдеггер)³. Смисл є ідеаційною структурою, яка володіє власним інформативно-експресивним змістом. Музичний смисл сприймається та засвоюється у

¹ Олексюк О. М. Феноменологічний діалог/полілог у дослідницькому просторі мистецької освіти. С. 131–143.

² Гусерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки / Переклад з німецької В. Кебуладзе. Київ: ППС-2002, 2009. 356 с.

³ Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії. С. 345–363.

переживанні, яке включає особливі інтенції розуміння. Завдяки такому переживанню, яке є «ознакою смислу в бутті», можна стверджувати, що розуміння певною мірою створює — породжує — смисл: представляє його в музичній свідомості. Отже, музичні смисли визначають феноменологічну суть свідомості, а музичне розуміння — розкриття конотативних зв'язків знаково-символічної природи музики та естетичних інтенцій індивідуальної свідомості.

Музична культура є важливою складовою в загальній характеристиці духовного світу особистості, як і рівень музичного мислення кожної окремої людини. Будучи позбавленим вербальної мови, цей вид мистецтва слугує чи не універсальним інструментом вираження почуттів та емоцій, оскільки звукові та гармонічні комбінації є доступними та зрозумілими представникам різних етнолінгвістичних спільнот, для сприйняття та інтерналізації музичного продукту людині не потрібен перекладач (на відміну від літературного твору чи театральної постановки). Як звуковому мистецтву музиці притаманна абстрактна форма передачі понятійного змісту, що й породжує всезагальність музичних образів. Така властивість музичної мови є найбільш місткою та прийнятною формою вираження думок і емоцій людини в чуттєвій формі, що зумовлює найбільш сильний, глибинний і безпосередній вплив на внутрішній світ і психіку індивіда. Відповідно до цього музикант може і фактично відігравати одну з головних ролей у формуванні людського світогляду, є одним з важливих чинників у кристалізації світосприйняття та розуміння. Саме у зв'язку з цим це мистецьке поле є об'єктом уваги практично всіх мислителів, від античності до сучасної філософської світової та вітчизняної традиції.

Розглянемо можливість будь-якого розвитку особистості без культури і музичного мистецтва. Характер діяльності суб'єкта, як цілісної людини інтерпретуючої, істотно залежить від її внутрішнього і соціокультурного досвіду, знання, діяльності, що в свою чергу в значній мірі визнається освітою. У цьому випадку останнє, що приховує в собі два глибинні сенси відображення і зразка (Г. Гадамер), постає як форма життя (К. Ясперс), формоутворення людини (Платон) і найбільш повно виражено в Пайдеї

стародавніх греків, пов'язуючий освітні, виховні ідеї, культуру і мистецтво. Таким чином, феномен культури і мистецтва не вичерпується когнітивними й педагогічними складовими, але має глибинні герменевтичні смисли.

Якими особливостями і можливостями володіють культура і мистецтво, що дозволяє здійснювати соціалізацію людини і гуманізацію суспільства? Відповідь на це запитання може бути знайдена при розгляді ряду фундаментальних філософських проблем і не втрачає своєї значущості, перш за все, тлумачення природи культури Г. Гегеля на основі розуміння індивідуального «Я» як укоріненого у всезагальному. У культурі й соціумі здійснюються два зустрічні процеси, з яких складається культура і мистецтво: перший, за Гегелем, підйом індивіда до загального досвіду та знання; другий — суб'єктивізація загального досвіду та знання в унікально-одиничних формах «Я» і самосвідомості¹. Розгляд культури і мистецтва у цих двох ракурсах, де одночасно визнається «всезагальний» характер «Я» і самостійне значення «живої» індивідуальної суб'єктивності поза загальних форм, дає можливість виявити герменевтичні смисли культури і мистецтва.

Гегелеве розуміння культури і мистецтва як відчуження природного буття і підйому індивіда до всезагальності передбачає, передусім, відповідне розуміння самого індивіда як «Я» і в кінцевому випадку як суб'єкта культури. Суб'єктивність постає тут як визначеність загального, маючи на меті свободу, вона здатна розгорнути себе в культурі та історії, на основі «принципу духу і серця» розвинути «до ступеня предметності, правової, моральної, релігійної, а також наукової діяльності». За Г. Гегелем, суб'єктивність постає в її дієвій сутності, внутрішньої активності та процесуальності як «інтерсуб'єктивна» діяльність, що розгортає себе у культурі, мистецтві та історії. Суб'єктивність стає загальністю вищого рівня, конкретним буттям всезагального, індивідуалізацією його змісту. Одиничність «такою ж мірою є всезагальне, тому спокійно і безпосередньо зливається з наявними всеза-

¹ Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу / Переклад з німецької П. Тарашук; наук ред. пер. Ю. Кушаков. Київ: Основи, 2004. 548 с.

гальним, зі звичаями, звичаями...», а також із загальними, і спеціальними знаннями, традиціями, тобто культурою в цілому.

Сама суть культури полягає у перетворенні людини в духовну особистість. Однак підйом до всезагального не обмежується теоретичним утворенням на противагу практичному, йдеться про визначення людської розумності в цілому. На це особливу увагу звертав Г. Гадамер, для якого ідеї Г. Гегеля про культуру, викладені у «Філософській пропедевтиці», особливо значущі. Так, здійснюваний підйом в культурі до всезагального — це підйом над собою, над своєю природною сутністю в сфері духу, але в той же час світ, в який входить індивід, — це реальний світ, він утворюється культурою і, саме музичною мовою, як системою символів і смислів, а також повсякденністю, що спирається на звичаї, традиції, буденну свідомість в цілому. Це положення Гегеля з «Науки логіки»¹ прояснює трактування «Я» як всезагального, яке не тільки має принципове значення для розуміння його концепції культури, але і дозволяє подолати абсолютизацію абстрактного і всезагального у трактуванні суб'єкта пізнання, культури і мистецтва, врахувати герменевтичний досвід, який припускає культурно-історичні складові емпіричного суб'єкта².

Фундаментальний характер репрезентації як використання в пізнавальній діяльності посередників (знакових систем, моделей, будь-яких «когнітивних артефактів») зумовлений тим, що

¹ Павленко Ю. Гегель Георг Вільгельм Фрідріх. *Енциклопедія історії України*: у 10 томах. Т. 2. Київ: Наукова думка, 2004. С. 62–64.

² Якщо «Я» як суб'єкт освіти — «всезагальність, яка містить в собі все», то, перш за все, мова повинна йти про те, як освіта «піднімає на всезагальне» від природної сутності чуттєві форми пізнання, особливо сприйняття і засновані на ньому такі базові пізнавальні операції, як репрезентація та інтерпретація, які забезпечують не тільки зчитування, а й осмислення і розуміння реалій в контексті культури. Тут не може йти мова про механічне «культивування задатків», оскільки в процесі освіти як входження в культуру змінюється вся сфера чуттєвого пізнання індивіда в цілому, що і призводить до нового осмислення і розуміння дійсності. Аналіз змін під впливом освіти таких базових операцій пізнавальної діяльності, як сприйняття і репрезентація, переконує в справедливості такої точки зору.

вона входить в усі сфери пізнання через зовнішні репрезентації, передусім, через символічні системи в мові, науці, мистецтві. Водночас, наші форми сприйняття, способи бачення і розуміння, від яких залежать види репрезентації, трансформуються залежно від того, які зразки репрезентацій пропонуються нам культурою і впроваджуються практикою і мистецтвом. Саме такий підхід до сприйняття і репрезентації розробляв американський філософ М. Вартофскій, який прагнув подолати чисто натуралістичну трактування сприйняття. У роботах «Малюнок, репрезентація і розуміння», «Сприйняття, репрезентація і форми діяльності: на шляху до історичної епістемології»¹.

Кожен отримує насолоду в музиці від того, що ближче його природі. На музичний естезис (від грец. — відчуття, почуття) дуже впливає не тільки сам твір, а й його індивідуальність. Особливість музичного естезису полягає в тому, що він не розпадається на зовнішнє і внутрішнє, об'єктивне і суб'єктивне, на «Я» і не «Я». Це особлива форма слухання музичного предмета в собі і себе в музиці через усвідомлення чуттєвості «Іншого». Ця форма належить до галузі психології, а переходить до естетичного, інтелектуального змісту. Присутність музичного естезису не дозволяє «перестрибнути» через саму музику, не торкаючись самого істотного в ній, описувати свої почуття і настрої.

Г. Гегель підкреслював, що людина не тільки суб'єкт діяльності, а й суб'єкт «Звернення». Людина здатна освоїти світ музики тільки в спілкуванні з нею. Відкрити, зрозуміти і прийняти музику так само, як і еловека, не можна, роблячи її об'єктом нейтрального аналізу. Глибина власного «Я» може розумітися тільки за допомогою «звернення» до інтерсуб'єктивного «Я» музики і спілкування з ним. Тут виникає момент діалогічності в спілкуванні з музикою. «Бути, писав Г. Гегель, — значить спілкуватися логічно»². Бути у світі музики — це значить вступити як діалог із

¹ Поляничко О. М. Феноменологічний підхід до вивчення механізмів становлення цінностей особистості. *Проблеми сучасної психології*: Збірник наукових праць КПНУ ім. І. Огієнка, Інституту психології ім. Г. Костюка НАПН України. Випуск 13. 2011. С. 260–269.

² Павленко Ю. Гегель Георг Вільгельм Фрідріх. С. 62–64.

«Я» композитора, виконавця і в широкому сенсі слова — всього людства. Через систему закріплених музичних форм в музичній свідомості особистості виникають чуттєво пережиті відносини і уявлення про світ музики у формі музичного естезису. Це означає початок естетичного діалогу суб'єкта музичної культури з музичним твором. Подібно до того, як Г. Гегель виходить із незвідності фізично очевидного буття до власне людського, щодо суб'єкта до музичного твору можна виходити з двох вимірів: художньо-онтологічного та художньо-антропологічного. Останнє спрямовано до морального руху, до самого себе, до людства в межах інтерсуб'єктивного спів-буття¹.

Естетична форма є категорією прекрасного. Естетичне проявляється завжди у вигляді людського переживання, що афектується естетичним предметом і поза цим предметом не існує. Категорія «прекрасне» (Краса) відображає мету і цінність людської почуттєвості взагалі і носить яскраво виражений аксіологічний характер. Естетичне є виявом істинного, самоцільного, безпосереднього стану людини. Редукція естетичної форми до логічного мислення є глобальним опосередкуванням світу в поняттях, естетичне ж є безпосереднім і існує лише в акті естетичного споглядання. В естетичному спогляданні здійснюється філософування вирішення філософських питань, тому що при цьому відбувається оцінювання міри «людського» світу. Це оцінювання ґрунтується на категорії прекрасного, яка є абсолютним критерієм естетичної оцінки.

Істина і Краса виявляється філософії предметом моральних оцінок з позицій абсолютного — всезагального Добра. Цінність істини та добра може бути посилена у випадку признання їх морально цінними або зменшена у випадку їх несвідомості критерієм моральним. Лише «моральність» Істини та Краси надає їм дійсну реальність. Істина поза моральним виміром перетворюється з вищої цінності в судження факту, Краса, позбавлена естетичного змісту, стає лише виразом суб'єктивного смаку особи. Твердження про всезагальний характер естетичного поши-

¹ Кисельов С. Гегель. *Політична енциклопедія*. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 129.

рене в меншій мірі і пояснюється безпосередньо — почуттєвим характером естетичного феномену. Естетичне існує лише в безпосередньому русі естетичного споглядання.

Всезагальність естетичного не виявляється логічними засобами, а дана безпосередньо у почуттєвому спогляданні. В естетичному спогляданні представлені суспільно-людський, а не природно-біологічний зміст предметних образів, що складає сутність феномену естетичного. Ця всезагальність естетичних оцінок виражена у багатьох естетичних теоріях — від Платона до Н. Гартмана¹. На думку вчених в акті естетичного споглядання людина залучається до якогось вищого ідеального світу, тому все загальність естетичного споглядання, на відміну від все загальності логічних визначень, нерозривно зв'язана з світом абсолютних цінностей. Доказом об'єктивного, а не божественного існування цього світу абсолютних цінностей є саме естетичне почуття. Предмет володіє естетичною властивістю не сам по собі, а завдяки тому, що він є ідеальним образом, символом цього світу абсолютних умовностей. Естетичне в такому розумінні є відчуженою формою людського самопочуття, коли почуттєвість відчужується від свого суб'єкта і переноситься у сферу ідей, духу Бога.

Дослідження проблеми розуміння (О. Опанасюк², Н. Чепелева³ та інші) свідчать про зв'язок цього феномена з пізнанням суб'єктивної смислової реальності. Так, на думку Н. Чепелевої, розуміння як феномен пізнання характеризується, по-перше, як вихід за межі безпосереднього змісту, тобто у ширший контекст, що сприяє породженню його смислу; а, по-друге, як співвідношення об'єкта розуміння з ціннісно-нормативними уявленнями

¹ Гартман Ніколай. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ. ЧС. 106–107.

² Опанасюк О. П. Про пізнання в музичному мистецтві. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. Вип. 22. Київ: КНЛУ, 2008. С. 346–361; Опанасюк О. П. Проблеми духовності в сучасній музиці. *Духовність і художньо-естетична культура* [у 17 т.]. Т. 17. Київ, 2000. С. 450–457.

³ Чепелева Н. В., Пов'якель Н. І. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. С. 35–41; Чепелева Н. В. Особистий досвід суб'єкта у контексті психологічної герменевтики. С. 280–302.

суб'єкта, який виявляє це розуміння¹. Отже, розуміння як пізнавальна процедура спрямовується не на набуття нового знання, а на смислоутворення, отриманого у процесі мисленнєвої діяльності. Індивідуальний смисловий контекст — це основа розуміння, що відображає систему взаємопов'язаних смислових одиниць і формується внаслідок засвоєння індивідом культури суспільства й особистого досвіду загалом.

Нова реальність, в якій дедалі більшого значення набуває особистісна позиція, суб'єктність і активна самостійна діяльність у ситуаціях самопроєктування і самореалізації, вимагає нових наукових підходів. Перетворення свідомості людини взагалі та індивідуальної свідомості зокрема у визначальний чинник суспільного життя об'єктивно веде до використання онтологічного підходу, який, на відміну від гносеологічного, акцентує увагу не на зовнішніх проявах людини, а на розумінні її внутрішніх станів, духовного буття. Відтак йдеться про способи проникнення до феноменологічних глибин свідомості, занурення у «життєві світи» і ментальні структури буття. Це стає можливим у процесі діалогу не як окремого акту, а як способу буття, співбуття з «іншим». Г. Рікерт² припускав, що у кожної людини є свій неповторний смисловий контекст, який визначає розуміння. Саме ці різні контексти визначають різні інтерпретації і розуміння смислу тексту у різних людей. Проте ці відмінності не призводять до руйнації спілкування людей, тому безліч розумінь не виключає їхньої єдності, зумовленої єдністю світу, мови спілкування, культурних традицій тощо. Важливо, що попри різні відмінності, існують подібності індивідуальних смислових контекстів, зумовлених єдністю історичної епохи, в якій перебувають і спілкуються людська спільнота. Близькість смислових контекстів автора і реципієнта зумовлює краще розуміння твору, а коли йдеться про виконавську інтерпретацію твору мистецтва — об'єктивацію твор-

¹ Чепелєва Н. В., Пов'якель Н. І. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. С. 280–302.

² Стельмах С. П. Рікерт Генріх. Енциклопедія історії України: у 10 томах. Т. 9. Київ: Наукова думка, 2012. С. 222.

чого потенціалу митця. Як наприклад, В. Дільтей¹ стверджував, що особиста геніальність стає технікою і ця техніка розвивається з розвитком культурно-історичної свідомості. Водночас розуміння тексту передбачає конгеніальність інтерпретатора, його піднесення до рівня автора.

Існують різні підходи в розумінні здатності музики відображати людину. Основоположним поняттям тут є поняття «почуття». До цих підходів можна віднести розуміння музики як: а) людські вподобання (характеру і т. д.); б) втілення пристрастей (афектів) людини; в) наслідування людським пристрастям (афектам), а також акцентам та інтонації людської мови; г) вираження емоційних хвилювань людини.

У цілому можна стверджувати, що здатність (можливість, потенціал) музики виступати як специфічна модель світу (світобудови), способів втілювати злиття світу і людини, обумовлює зв'язок музики і філософії. Підтвердженням тісної взаємодії музики і філософії є думка Платона про те, що «філософія — найвеличніша музика»; а також висловлювання — «і філософія, і музика пов'язані з найбільш глибоким прагненням до сенсу життя», «музика — це філософська відвертість, а філософія — це музичний ентузіазм»².

Безперечно, процес пізнання не існує поза знанням. Це знання особливого типу, яке М. Шелер³ у своїх працях називає «освітнім знанням», яке є основою пізнання музичного смислу. Можна погодитися з його визначенням такого знання, як «набутим на одному чи небагатьох добрих, точних зразках і включених в систему знань сутнісного знання, яке стало формою і правилом схоплення, «категорій» усіх випадкових фактів майбутнього досвіду, що мають ту саму сутність». Воно передбачає безпосереднє бачення речей у певній формі та смислового

¹ Дільтей В. Виникнення герменевтики / Переклад з німецької Я. Стратія, С. Кошарного. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія*. Київ: Ваклер, 1996. С. 31–60.

² Олексюк О. М. Феноменологічний діалог/полілог у дослідницькому просторі мистецької освіти. С. 131–143.

³ Шелер М. Сутність моральної особистості. С. 9–30.

контексті. В освіченої людини вже у становленні творчого і практичного досвіду відбувається упорядкування, розчленування за зразками, формами, рівнями самої цілісності світу, а явища постають перед нею в осмисленій формі. Одночасно з формоутворенням сприйняття у процесі набуття знання здійснюється засвоєння фундаментальних смислів, що мають місце в культурі, мистецтві та соціумі. Творча практика передбачає обов'язкове опанування існуючої в культурі системи легітимацій — пояснення та виправдовування наявного зв'язку всіх структурних компонентів.

Уявний універсальний порядок, чи то «символічні універсуми», за висловлюванням П. Бергера та Т. Лукмана¹, слід визначити як «систему теоретичної традиції, що вибирає різні області значень і включає інституційний порядок у всій його символічній цілісності. Матрицю всіх соціально об'єктивованих і суб'єктивно реальних значень; ціле історичне суспільство і ціла індивідуальна біографія, які розглядаються, як явища універсуму»². Універсальний порядок інтегрує всі значення, що відбуваються в повсякденному житті; класифікує феномени в певних категоріях ієрархії буття; упорядковує історію і культуру, об'єднує різні події в єдине ціле у зв'язку тріади минулого, теперішнього та майбутнього. Приєднання до цього символічного універсуму і є одним із наслідків набуття культури і мистецтва, тобто уявляється як інтеріоризація еталонів соціокультурної діяльності.

Розглядаючи творчі практики як процес феноменологічного пізнання, слід враховувати про присутність у ньому моменту суб'єктивізації мистецького явища, що здійснюється на рівні унікального буття конкретної особистості, індивіда як «Я», згідно з Г. Гегелем³. Суб'єктивно-індивідуальні вияви — емоції, переживання, особистий досвід — суттєво збагачують всезагальне, ствер-

¹ Berger P. L. and Luckmann, T. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, NY: Anchor Books, 1966.

² Wagner Helmut R. *Phenomenology of Consciousness and Sociology of the Life-world: An Introductory Study*. Edmonton: The University of Alberta Press, 1983. P. 147.

³ Кисельов С. Гегель. *Політична енциклопедія*. С. 129.

джують його в реальному житті, наповнюють освіту живими смислами. Відповідно ці смисли, здобуті у процесі творчого пізнання, формують і збагачують духовний світ особистості, безперервно конструює його, проектує свої власні значення на реальність.

Отже, суть феноменологічного вчення полягає у визнанні того, що достеменність буття розкривається тільки через людське самопізнання, саморозуміння і самоусвідомлення особистості у просторі культури і мистецтва. Феноменологія — це довіра до безпосередніх проявів людської свідомості, до світу людських вражень і переживань, до феноменів людського існування у світі, через які реальність виявляє свою сутність, людський смисл і значення. У зв'язку з вищевикладеним, постає одна із найскладніших проблем естетики та філософії щодо трансцендентних цінностей у духовному потенціалі музичного мистецтва. Саме музика за своїм походженням є природнім явищем, важливим проявом організації Космосу і, відповідно, Божественного Абсолюту. Музикант відтворює небесну музику за допомогою людського голосу чи музичного інструмента. У мистецтві, що досягло трансцендентального змісту є важливий компонент, що виводить на межі Духовного. Мистецтво пов'язане з Красою, що породжується на межі матеріального та духовного у Космічному просторі, тому істинне мистецтво захоплює Людський Дух з ознаками трансцендентності. У такому контексті музичне мистецтво дає змогу наблизитися до пізнання Світу і реальної дійсності. Воно усвідомлюється як найвища Духовна потенція, що наповнює особистість станом натхнення (поетів, художників, скульпторів, письменників, проповідників, ораторів); почуття братства усього людства. Такий стан призводить людину у поглиблення внутрішнього споглядання, що підводить до усвідомлення трансцендентальних цінностей. Отже, трансцендентальність виступає елементом духовної діяльності суб'єкта.

2. Трансцендентні цінності

в духовному потенціалі музичного мистецтва

Проблема трансцендентних цінностей в духовному потенціалі музичного мистецтва виявляється однією з найскладніших

та багатовимірних проблем естетики та філософії, свою «історію» вона має і в музикознавчій науці. У семіотичних дослідженнях розрізняють категорії «зміст» та «значення», де останні збігаються і з'являються як сукупність означуваних. Ф. де Соссюр визначає зміст як операцію, характерну для знаку, що зв'язує означник з означуваним¹. Р. Барт підкреслює момент становлення смислу: опираючись на свій культурний досвід, художник творить нові змісти, які не тільки відбивають зовнішній світ, але змінюють його і постають фактами реальності². А сучасні вчені синергетичної методології в музикознавстві вважають, що знаки пов'язані зі значенням, а символи — зі смислом. Тому музика може оцінюватися як на рівні знаків і значень, так і на рівні символів і смислів, оскільки смисл не фіксується навіть на рівні інтуїції. Водночас, проявляється особлива роль музики як ідеальної сфери дослідження смислу, адже музика і є мовою символів, а не лише знаків.

Для визначення проблеми смислу може слугувати поняття «цінність». Це ідея не нова — ціннісний підхід до проблеми характерний для деяких філософів. Так, за твердженням С. Франка, смисл життя — це «вічне начало; все, що здійснюється в часі, все, що виникає і зникає, будучи частиною і фрагментами життя як цілого, тим самим ніяк не може обґрунтувати його смисл»³. А таким початком є цінність, яка перевищує всі особисті інтереси людини, задоволеність. Це — Добро, Істина і Краса. Абсолютного блага в реальному житті може і не бути. Але що є цінність? Вважаємо, що цінність постає як один із способів розуміння по-

¹ Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Переклад з французької А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ: Основи, 1998. 324 с.

² Барт Р. *Camera lucida. Нотування фотографії* / Переклад з французької Олени Червоник. Харків: МОКСОР, 2023. 176 с.; Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття*. Львів: Літопис, 2002. С. 380–384; Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття*. Львів: Літопис, 2002. С. 385–405.

³ Франк Семен Людвигович. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ, 2002. С. 688–689.

няття «значимість». Позитивні значення — це цінності, благо, а негативні — антицінності, зло. Цінності виступають як привабливі об'єкти (предмети, їх властивості, стан і т. д.), які викликають позитивно-емоційні відносини. Вони — джерело задоволення, насолоди, радості, користі. Ціннісне відношення, виражене в емоціях.

Розуміння цінності як джерела смислоутворювання потребує виявлення тієї її специфічної грані, яка важлива для розуміння зв'язку між цінністю і смыслом. Для виявлення природи смыслу необхідно його роздивитись з трьох сторін — феноменологічної, функціональної та генетичної. Поглянемо з боку феноменології. Як засвідчує феноменологічний аналіз, наявність чи присутність смыслу проявляється у переживаннях, які виражають оптимістичне чи песимістичне ставлення людини до різних аспектів. Щоб зрозуміти зв'язок між цінностями і музичними образами, важливо врахувати дві взаємопов'язані функції — життєстверджуюча і мотивуюча. Перша складається з привабливих, радісних об'єктів, які емоційно підтримують особистість, викликаючи при цьому оптимістичне світосприйняття. А та, що постає в ролі мотивів пробуджує до дії, заставляє людину побороти труднощі і працювати.

Поняття «цінність» пов'язане з духовним потенціалом музичного мистецтва. Як категорію ціннісної семантики музики духовний потенціал мистецтва розглядають О. Маркова, О. Самойленко, С. Шип та інші. Смысл як категорія, що замінила собою онтологічно близьке поняття «змісту» (як наслідок «філософської смерті» діалектичної пари «зміст і форма»), а саме: смысл у зв'язку з ключовою категорією музичної творчості / мислення — свідомість; смысл у функції оцінки можливостей творчої свідомості.

Враховуючи зазначене, таким чином узагальнимо розуміння смыслу в музиці з філософських позицій: а) музичний смысл як рух форми; б) музичний смысл як числова структура; в) сам твір як музичний смысл; г) Я-слухання, або смысл музики в мені.

Також сформулюємо три інтенції феноменологічних смыслів музики. 1) Смысли служіння, які формувалися упродовж XVIII–XIX століть і фіксували фундаментальне почуття благоговійного

ставлення до музики. 2) Залучення уваги — це естетичний імператив творчості і життєва стратегія композиторів XIX–XX століть. Це період пошуку, експерименту та створення нових форм і засобів у музиці. Музика має привертати увагу слухача, трансформуючи творчу екзистенцію (у тому числі й константно-реліктове служіння) у соціальну значущість (служіння), щоб стати «душею суспільства», «концентрованим серцем» (Г. Гегель)¹. 3) Третій смисл, що формується з 1960-х років, — «залученість у». Музика створює нову естетичну реальність, ситуацію тут-буття, і залучає в її існування-переживання, де кожний здобуває свої смисли².

Звернення до авангардної музики XX століття засвідчує таке: можна проаналізувати феноменологічні спроби «вбачання суті» у роботі композиторів зі звуком та пошуком чистих форм музичної свідомості. Вивчаючи історію і теорію музичного авангарду, неможливо не звернути увагу на подібність експериментів з вивільнення звуку з гусерлевою процедурою феноменологічної редукції. Якщо Е. Гусерль проголошує своєю метою рух «до самих речей», то метою авангардних композиторських новацій є рух «назад до звуку»³. Про необхідність «очищення» му-

¹ Кірюхін Д. І. Вступ до філософії релігії Гегеля. Філософія як спекулятивна теологія. Київ: ПАРАПАН, 2009. 204 с.

² Посилання залученості у буття розміщує «послання» композиторів в онтологічному реєстрі. Ці «послання» вже не авторські повідомлення, не індивідуальні посилання неповторної інформації, а безпосередньо події буття. Оскільки буття, по-перше, приховано рутинними ситуаціями життя, а, по-друге, саме по собі неосяжне, то композиція, яка переживає залученість, зайнята «творенням подій буття, або, інакше кажучи, провокуванням буттєвої співбуттєвості». Саме ця інтенція породжує так звану «неавторську» музику як гру смислів, як спробу створення нового сакрального простору. Отже, ці інтенції визначають феноменолого-герменевтичні підстави музичних смислів музики, завдяки яким відбувається інтенціональне убачання сутності (на основі категоріальної інтуїції та ідеюючої абстракції) та тлумачення її смислів.

³ Husserl E. «La crise de l'humanite europeenne et la philosophie», in "Revue de metaphisique et demorale", avril 1968. P. 258. Цитується за: Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей: панорама новітньої науки / Переклад з французької В. Шовкун. Київ: Основи, 1998. С. 167.

зики багато писали теоретики раннього авангарду початку ХХ століття. Італійський композитор, диригент і теоретик Ф. Бузоні у своєму «Ескізі нової естетики музичного мистецтва»¹ закликав до звільнення музики від всіх чужорідних нашарувань — мелодії, ритму, традиційних гармонійних схем.

Проте один із засновників напрямку електронної і конкретної музики американський композитор Е. Варез, котрий мріяв привнести в музику «цілий світ невідомих раніше звуків, які віддадуться волі мого внутрішнього ритму», відчував у ній «життя смислів», породжених культурою².

На формування нового музичного мислення значно вплинули інші авангардні рухи, як, наприклад, футуризм, який у своїх естетичних маніфестах особливо підкреслював, що вихідним матеріалом музичного мистецтва можуть бути будь-які звуки, а не тільки звуки музичних інструментів. Таким чином, рух до «звуку-самому-по-собі» йде шляхом феноменологічної редукції. Феноменологічна редукція «розчищає» свідомість від всього неаподиктичного, сумнівного і, в результаті, висвітлює ядро чистої свідомості, інтенціональні смисли трансцендентального суб'єкта. Її ціль полягає у відмові від наївної «віри у світ», подоланні повсякденного «розчинення» в актах свідомості й переході на позиції «незацікавленого спостерігача»³.

Сама феноменологічна філософія, залучена до музичного мислення — з її зверненістю до емоцій і почуттів, а також цілісної музичної свідомості людини, — визначає наукові теоретичні шляхи, які наближають слухача і виконавця до глибин музики, окреслює естетичну «тональність» почутої Музичної Краси. Поняття «музична краса» в дослідницькому плані співвідносимо з розумінням краси того чи іншого музичного твору. Ось чому пер-

¹ Erinn E. Knyt. Ferruccio Busoni and His Legacy. Indiana University Press, 2017. P. 116–117.

² Щириця Д. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного: дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Музичне мистецтво». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2019. 228 с.

³ Там само.

винною музично-естетичною реальністю для музиканта може виступати загальна модель музичного твору, яка співвідноситься з будь-яким конкретним твором музичного мистецтва.

Існує особливе розуміння Краси в музиці або особливі підстави Музичної Краси того чи іншого твору. Передати їх можна одним відомим словом — цілісність. Однак феномен художньої цілісності в музиці дуже обмежений і складний. У його дослідженні доречна постановка питань про зв'язки і взаємозв'язки всередині твору і з середовищем, про музичний твір як відкриту систему, яка взаємодіє з епохою, культурою, зі слухацьким сприйняттям, про єдність змісту і форми, про органічний взаємозв'язок його частин (компонентів) один з одним і цілим.

Виділимо п'ять сфер світу музичного твору, в яких реалізуються основні принципи його Краси¹.

Краса музичного тексту — це краса смислового цілого в єдності складових його елементів. Текст у фіксованій письмовій або акустичній музичній формі спрямований композитором за допомогою виконавця слухачеві. Текст будь-якого музичного твору передає художню інформацію, виробляє нову або зберігає її. Специфіка музичної комунікації визначається специфікою музичної мови, яка виключає однозначність. Слухач перебуває у співтворчості до одержуваного повідомлення. Він повинен його «розшифрувати», знайти потрібний музично-символічний код. За всієї «поліфонії структури» музичний текст зберігає «єдність структури»².

¹ Олексюк О. М. Динаміка типів наукової раціональності в розвитку мистецької педагогіки. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2016. № 1. С. 3–8.

² Зрозуміти Красу музичного тексту як особливої естетичної цінності можна шляхом «занурення в нього». Єдиний спосіб відчуття Краси музичної мови — це змусити себе думати і відчувати гармонію, тематичний баланс, логіку мелодичної і ритмічної побудови. У синтетичному мисленні композитора взаємодіють всі елементи музичної субстанції. Краса сфери музичного тексту виникає тут із взаємодії і цілісності всіх сил: мелодики, ритміки, гармонії, контрапункту і т. д. Вони є носіями психічної і культурно-ціннісної енергії. Їх цілісність створює справжню суть музики. Вивчати музичний текст — це значить вивчати музичний

Краса сфери музичної форми виникає з тих динамічних процесів, де музика є формоутворюючим мистецтвом. Музика використовує хід часу, а ритм, будучи першим атрибутивно-часовою властивістю музичного твору, керує поєднанням інших елементів. Водночас, ритм інтегрує всі елементи музичної форми і фокусує їх відповідно різним рівням енергії.

Живий музичний твір складається з виразних елементів. Ці елементи диференціюються, залежно від досвіду слухання музики. У свідомості кожного слухача, як правило, складається своя модель її розуміння, виходячи, як наприклад, з музично-теоретичного, тематичного, культурно-функціонального аналізу. Краса динамічних змін виступає способом прояви естетичних принципів різноманітності і цілісності. Переживання моментів напруги і спаду відповідають основним напрямам драматургії музичного твору. Слухаючи мелодію як щось ціле, слухач відзначає фрази вузького або широкого діапазону, тим самим аналізує просторову образність. Краса мелодики справляє гіпнотичний вплив на слухача¹.

Краса сфери музичного змісту також залежить від загального слухового простору, формованого слухачем під впливом того чи іншого музичного твору. Як правило, проблему змісту творів мистецтва естетик пов'язує з проблемами художньої образності, тематизму, ідейності, національного початку, авторських оцінок, тенденційності. Розроблюваний в зарубіжній музичній естетиці термін «загальний слуховий простір» не збігається зі сферою змісту музичного твору, хоча і пов'язаний з нею. У музиці зміст слухачького простору визначається двома позиціями. Перша —

твір. Поза функціями пам'яті, укладеної в будь-якому музичному тексті, неможливо реалізувати історичну пам'ять про музичне мистецтво в цілому.

¹ Реакція на мелодію залежить від стильового, національного, історичного контексту. Так, наприклад, систему цінностей, яка асоціюється з григоріанським хоралом, не можна використовувати в судженнях про красу африканської музики. Відмінності в розумінні краси повинні бути вироблені на основі самого матеріалу. Отже, аналіз Краси сфери музичної форми — найважливіша передумова розуміння музики, виходячи з самої музики.

звертає увагу на його настрій. Друга визначається, перш за все, інтонаційною направленістю образу.

Краса сфери змісту музичного твору розкривається на шляху його інтерпретації в тому випадку, коли музика постає як цілісний живий організм, а не окремі проаналізовані компоненти. Композитор вибудовує свої образи і почуття в логічну форму за допомогою музичної мови. Судження про результати творчості, про той чи інший музичний твір слухач робить на основі свого внутрішнього сприйняття. Розкриття логіки композитора і драматургії всіх елементів твору в їх цілісності, визначення змісту твору на основі його внутрішньої структури — основа для виникнення живих різноманітних музичних образів.

Краса сфери музичного виконавства завжди історично перебувала в центрі музичної культури. Музикант-виконавець є художнім посередником між композитором і слухачем. Краса виконавської сфери, безперечно, пов'язана з високою технікою і майстерністю виконавця. Але в більшій мірі вона визначається звичним для сфери музикознавства терміном «інтерпретація». У широкому сенсі термін «інтерпретація» (лат. *interpretatio*) означає «тлумачення, пояснення, розкриття чогось». Виконавська інтерпретація має інваріантну основу, задану партитурою композитора. Одночасно виконавець має право на оригінальне «прочитання» художнього твору. Яскрава виконавська індивідуальність завжди вносить нову змістовну, інтелектуальну, емоційну забарвленість, стильову неповторність в характер твору. Композиція, традиція, вплив, новаторство — все це проблеми сфери краси виконавського акту. Естетичні горизонти в оцінці виконавського мистецтва простягаються від авторської інтерпретації до професійного виконання.

Краса сфери музичної творчості пов'язана, перш за все, зі здатністю самостійно і оригінально мислити в музиці. Стимул до самостійної роботи, до створення нових, власних музичних цінностей присутній не тільки в роботі композитора, а й виконавця і слухача. У широкому сенсі музична творчість, розуміння як про-

цес за естетичними законами або «за законами Краси», знаходить прояв на всіх етапах створення музичного твору.¹

Шляхом до пізнання музичного смислу є духовна діяльність індивідуального суб'єкта, елементом якої виступає трансцендування. До елементів духовної діяльності слід також віднести самого суб'єкта цієї діяльності як індивідуального, так і колективного. «Духовне» отримує різну інтерпретацію в різних релігійних конфесіях і філософських системах. В даному випадку важливо виділити загальне, характерне і прийнятне для різних підходів: духовне життя окремої людини так чи інакше зв'язується з виходом за межі егоїстичних інтересів, корисливості, дріб'язкових розрахунків і передбачає, що цілі і смисложиттєві орієнтири особистості вкорінені в системі надіндивідуальних цінностей.

У підсумку для досягнення «безумовного буття» необхідно пройти три етапи трансцендування: 1) орієнтацію в світі — усвідомлення обмеженості тільки предметного тлумачення, трансцендування від того, що може мислитися, до того, чого мислити неможливо; 2) прояснення екзистенції (усвідомлення душі) — те, що відбувається в результаті цього прояву екзистенціального спрямування до трансценденції; 3) читання шифрів транс-

¹ Виконавець і слухач вступають у співтворчості з композитором і опановують матеріалом твору як цілим художнім проєктом, виходячи з власної естетичної позиції. Техніка композитора обумовлює один рівень естетичних суджень і розуміння Музичної Краси. Дослідження з метою порівнянь емоцій композитора та емоцій слухача доводять важливий чинник: рівності між ними не існує. Композитор наділяє свої почуття в логічну форму через музичні елементи. Краса творчості композитора розкривається всередині певної структури і логіки, цілісності всіх елементів, які ведуть до оцінки форми, стилю і змісту. Естетичний погляд слухача тут полягає в тому, щоб або прийняти, або відкинути продукт творчості композитора. Відчуття Краси може виникнути лише на основі відчуття цілісності форми і змісту. Функція будь-якої музичної форми полягає в тому, щоб забезпечити співіснування і цілісність композитора, виконавця і слухача. Будь-який вид музичної творчості (композитор — виконавець — слухач) можна розглядати як творчу форму самовираження.

ценденції — читання «шифрованого тексту», що робить можливим вищий щабель екзистенціального прояснення.

Таким чином, за філософією життя стоїть певна позиція: віддавати перевагу герменевтичним інтенціям, принципово вдивлятися в невідомі глибини людської духовності. Акцент переноситься на проникнення в феноменологічні глибини свідомості, на занурення в «життєві» світи і ментальні структури. Особливий смислосберігаючий потенціал притаманний методу герменевтики аналізу, в межах якого колективні ідеали і цінності є первинною реальністю, що дозволяє «прочитання» сенсу будь-якого тексту соціокультурного феномену і, передусім, музичного тексту.

Висновки. Духовний потенціал музичного мистецтва у феноменологічному аспекті визначений як суб'єктивне інобуття в культурі, що переживається у процесі відтворення (виконання, слухання) музики і породжує екзистенційно-онтологічні сутності свідомості.

На основі феноменологічного підходу окреслено зміст і сутнісну характеристику базових понять: феноменологія, музичне мистецтво, духовний потенціал. Методологічний аналіз духовного потенціалу музичного мистецтва згідно з феноменологічними основами доводить, що інтенціональна дійсність для суб'єкта пізнання важливіша ніж предметна. Інтенціонально сприйнятий предмет у фокусі феноменології духовного потенціалу збігається з актами життя Свідомості, Духу, Духовності суб'єкта пізнання. Феноменологія не лише описує людське буття, акти людської життєдіяльності, а й творчі акти свідомості, різний життєтворчий людський досвід.

Визначено поняття «узагальнення інтонації», розкрито механізм осягнення музичного смислу естетичних категорій. Будь-який музичний твір виконує своє художнє призначення, знаходячи естетичну характеристику в свідомості творця, виконавця і слухача. Усвідомлення Краси є особливим типом естетичного ставлення людини до музики. У ньому присутнє підвищене сприйняття людини до музичної реальності, втілення в катарсисне переживання почуття радості і духовної насолоди.

Висвітлено феномен естетичного — це завжди феномен виразного і смислового цілого. Контури естетичного феномена музики виникають лише на підставі осягнення цілісності взаємодії всіх елементів музичного тексту, форми, змісту, професійного виконання. Справжня естетична сутність музики розкривається в осягненні взаємодії всіх в цих структурних компонентів.

Означено феноменологічний підхід, який спонукає до засвоєння домінант естетичної змістовності музичних творів і естетичного світовідчуття. Обґрунтовано, що музичні смисли визначають феноменологічну сутність музичної свідомості, а музичне розуміння — розкриття конотативних зв'язків знаково-символічної природи музики і естетичних інтенцій індивідуальної свідомості. Зазначено, що розуміння є збагнення смислу. Розуміння як пізнавальна процедура спрямовується не на набуття нового знання, а на смислоутворення, отриманого в процесі мисленнєвої діяльності. Доведено, що індивідуальний смисловий контекст — це основа розуміння, що відображає систему взаємопов'язаних смислових одиниць і формується внаслідок засвоєння індивідом культури суспільства й особистого досвіду.

Суть феноменологічного вчення полягає у визнанні того, що достеменність буття розкривається тільки через людське самопізнання, через саморозуміння і самоусвідомлення особистості в просторі культури. Феноменологія — це довіра до безпосередніх очевидностей людської свідомостей, до світу людських вражень і переживань, до феноменів людського існування в світі, через які реальність виявляє свою сутність, людський смисл і значення.

Розкрито трансцендентні цінності в духовному потенціалі музичного мистецтва. Виділено й охарактеризовано п'ять сфер світу музичного твору, в яких реалізуються основні принципи його Краси, а саме: 1) Краса музичного тексту, 2) Краса сфери музичної форми; 3) Краса сфери музичного змісту; 4) Краса сфери змісту музичного твору; 5) Краса сфери музичного виконавства і творчості. У підсумку для осягнення духовного потенціалу музичного мистецтва як «безумовного буття» необхідно пройти три етапи трансцендування: а) орієнтацію в світі як усвідомлення обмеженості тільки предметного тлумачення, трансцендування

від того, що може мислитися, до того, чого мислити неможливо; б) прояснення екзистенції (усвідомлення душі) — те, що відбувається в результаті цього прояву екзистенціального спрямування до трансценденції; в) прочитання шифрів трансценденції — аналіз «шифрованого тексту», що робить можливим вищий щабель екзистенціального прояснення.

Актуалізацію феноменології духовного потенціалу музичного мистецтва засвідчують різні когнітивні позиції, які залежать від того, хто є суб'єктом творчості: а) феноменологія творчості композитора і виконавця — унікальна обумовленість життєтворчості гено- і психотипом людини-митця; б) феноменологія виконавського стилю — орієнтація на чуттєвий контакт з інструментом (звуковий образ), відбиток мистецьких впливів; технології звуковибудування, які врешті-решт увиразнюють рівень мислення виконавця та його відповідність сталим уявленням про адекватність стилю (твору, композитора, історичної доби), що інтерпретується; в) дослідницька феноменологія (моделювання принципів композиторської і виконавської систем мислення та їх тлумачення). Надзавдання дослідника складає розуміння, що це багатовимірне явище відбувається за законами відкритої системи.

Складники зазначених висновків уможливають феноменологічне дослідження духовного потенціалу музичного мистецтва, на пізнання якого націлена свідомість і самосвідомість *homo musicus*.

Література

1. Berger P. L. and Luckmann, T. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. Garden City, NY: Anchor Books, 1966.
2. Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 1. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Tübingen, 1990.
3. Husserl E. La crise de l'humanité européenne et la philosophie, in: Revue de métaphysique et de morale, avril 1968. P. 258. Цитується за: Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей: панорама новітньої науки / Переклад з французької В. Шовкун. Київ: Основи, 1998. С. 167.

4. Erinn E. Knyt. Ferruccio Busoni and His Legacy. Indiana University Press, 2017. P. 116–117.
5. Wagner Helmut R. Phenomenology of Consciousness and Sociology of the Life-world: An Introductory Study. Edmonton: The University of Alberta Press, 1983. P. 147.
6. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії / Переклад з французької Олени Червоник. Харків: МОКСОР, 2023. 176 с.
7. Барт Р. Від твору до тексту. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис, 2002. С. 380–384.
8. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис, 2002. С. 385–405.
9. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. Есе. Незалежний культурологічний журнал «І». Львів, 2002. 188 с.
10. Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії. Возняк Т. Тексти та переклади. Харків: Фоліо, 1998. С. 345–363.
11. Гартман Ніколай. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ. ЧС. 106–107.
12. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу / Переклад з німецької П. Тарашук; наук ред. пер. Ю. Кушаков. Київ: Основи, 2004. 548 с.
13. Гуссерль Е. Формальна і трансцендентальна логіка. Досвід критики логічного розуму. Зарубіжна філософія ХХ століття. Читанка з історії філософії у 6 книгах. Книга 6. Київ: Довіра, 1993. С. 48–82.
14. Гуссерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки / Переклад з німецької В. Кебуладзе. Київ: ППС-2002, 2009. 356 с.
15. Дем'яненко В. Ясперс Карл Теодор. Політична енциклопедія. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 800.
16. Дільтей В. Виникнення герменевтики / Переклад з німецької Я. Стратія, С. Кошарного. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія. Київ: Ваклер, 1996. С. 31–60.
17. Кисельов С. Гегель. Політична енциклопедія. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 129.
18. Кірюхін Д. І. Вступ до філософії релігії Гегеля. Філософія як спекулятивна теологія. Київ: ПАРАПАН, 2009. 204 с.
19. Кошарний С. Феноменологія. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ, 2002. С. 666–667.
20. Мироненко О. Платон Афінський. Політична енциклопедія. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 558.

21. Олексюк О. М. Динаміка типів наукової раціональності в розвитку мистецької педагогіки. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2016. № 1. С. 3–8.
22. Олексюк О. М. Феноменологічний діалог/полілог у дослідницькому просторі мистецької освіти. У книзі: Олексюк О. М. Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2017. С. 131–143.
23. Опанасюк О. П. Лозунг Е. Гуссерля «Назад до предметів» як відображення інтенціонального вектора в процесуальному бутті культури. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2011. № 1. С. 178–184.
24. Опанасюк О. П. Про пізнання в музичному мистецтві. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. Вип. 22. Київ: КНЛУ, 2008. С. 346–361.
25. Опанасюк О. П. Проблеми духовності в сучасній музиці. *Духовність і художньо-естетична культура* [у 17 т.]. Т. 17. Київ, 2000. С. 450–457.
26. Опанасюк О. П. Структурна феноменологія і типологія форм художнього образу: дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Теорія та історія культури». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2004. 219 с.
27. Павленко Ю. Гегель Георг Вільгельм Фрідріх. *Енциклопедія історії України*: у 10 томах. Т. 2. Київ: Наукова думка, 2004. С. 62–64.
28. Паркулаб О. Г. Феноменологічний аналіз у віковому екзистенційному консультуванні: автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня кандидата психологічних наук: спец. 19.00.07 — «Педагогічна та вікова психологія». Івано-Франківськ: Прикарпатський університет ім. В. Стефаника, 2004. 19 с.
29. Поляничко О. М. Феноменологічний підхід до вивчення механізмів становлення цінностей особистості. *Проблеми сучасної психології*: Збірник наукових праць КПНУ ім. І. Огієнка, Інституту психології ім. Г. Костюка НАПН України. Випуск 13. 2011. С. 260–269.
30. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / Переклад з французької Віталій Лях, Петро Тарашук. Київ: Основи, 2001. 855 с.
31. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Переклад з французької А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ: Основи, 1998. 324 с.
32. Стельмах С. П. Рікерт Генріх. *Енциклопедія історії України*: у 10 томах. Т. 9. Київ: Наукова думка, 2012. С. 222.

33. Тофтул М. Г. Гегель Георг-Вільгельм-Фрідріх. *Сучасний словник з етики*. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
34. Феноменологія. *Універсальний словник-енциклопедія*. 4-те вид. Київ: Тека, 2006. С. 156.
35. Феноменологія. *Літературознавча енциклопедія: у 2 томах. Т. 2* / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. С. 529.
36. Франк Семен Людвигович. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ, 2002. С. 688–689.
37. Чепелева Н. В., Пов'якель Н. І. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. *Психологія: Збірник наукових праць*. Вип. 3. 1998. С. 35–41.
38. Чепелева Н. В. Особистий досвід суб'єкта у контексті психологічної герменевтики. *Людина. Суб'єкт. Вчинок: Філософсько-психологічні студії* / Заг. ред. В. О. Татенка. Київ: Либідь, 2006. С. 280–302.
39. Шелер М. Сутність моральної особистості / Переклад з німецької М. Култаєвої. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*. Хрестоматія. Київ: Ваклер, 1996. С. 9–30.
40. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Музичне мистецтво». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2002. 42 с.
41. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
42. Щириця Д. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного: дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Музичне мистецтво». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2019. 228 с.