

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
ТА ДУХОВНІ ВИМІРИ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
І МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

Колективна монографія

**MODERN ISSUES
AND SPIRITUAL DIMENSIONS
OF MUSICAL CULTURE
AND MUSICAL EDUCATION**

Collective monograph

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Кафедра музикознавства та музичної освіти

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТА ДУХОВНІ ВИМІРИ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ І МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

Колективна монографія

**MODERN ISSUES AND SPIRITUAL DIMENSIONS OF
MUSICAL CULTURE AND MUSICAL EDUCATION**

Collective monograph

Київ
Видавництво Ліра-К
2025

УДК 37.013+78.01+78.05+111+130.2

A43

Рекомендовано до друку Вченою радою
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 5 від 22.04.2025 р.)

Рецензенти:

Федоришин В. І., доктор педагогічних наук, професор;

Шкільна О. В., доктор мистецтвознавства, професор;

Шульгіна В. Д., доктор мистецтвознавства, професор.

A43 Актуальні проблеми та духовні виміри музичної культури і музичної освіти: колективна монографія / редактори-укладачі: О. П. Опанасюк, О. М. Олексюк. Київ: Видавництво Ліра-К, 2025. 272 с.

ISBN 978-617-8633-15-8

У колективній монографії висвітлюються актуальні питання духовних вимірів музичної культури, музичної освіти, феноменології та онтології музики. Книга адресована науковцям, педагогам, студентам, усім, хто цікавиться проблемами розвитку духовного потенціалу особистості в музичній освіті, трансдисциплінарними дослідженнями музичної культури і музичної освіти, феноменології та онтології музики.

УДК 37.013+78.01+78.05+111+130.2

ISBN 978-617-8633-15-8

© Колектив авторів, 2025
© Видавництво «Ліра-К», 2025

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....5

ЧАСТИНА I

**ДУХОВНІ ВИМІРИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ І МУЗИЧНОЇ
ОСВІТИ 11**

1.1. "Serious Music" and the Image of the Conductor as
Exemplified by Karl Böhm
Helmut Loos 12

1.2. Стратегії формування культури життєтворчості особистості
майбутніх учителів музичного мистецтва
Ганна Карась 32

ЧАСТИНА II

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТА ОНТОЛОГІЯ МУЗИКИ 53

2.1. Феноменологія духовного потенціалу музичного мистецтва
Ольга Олексюк 54

2.2. Феноменологічне як явище та феноменологічне у музиці:
філософсько-аналітичні аспекти
Олександр Опанасюк 85

2.3. Базові поняття феноменології музичного виконавства
Сергій Шун 118

2.4. Аналітична феноменологія наукових досліджень Олександра Опанасюка <i>Лариса Горенко</i>	155
--	-----

ЧАСТИНА III

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ190

3.1. The impact of singing in a choir on psychophysiological health and personal well-being <i>Beatričė Bajorienė, Daiva Bukantaitė, Saulius Gerulis, Dominykas Šimonis</i>	191
3.2. Bells in Ukrainian History and Culture <i>Ірина Рябчун</i>	222
3.3. Новітні форми віолончельного виконавства в сучасному музичному мистецтві: трансдисциплінарний аспект <i>Юрій Погорецький</i>	249

ПЕРЕДМОВА

У колективній монографії «Актуальні проблеми та духовні виміри музичної культури і музичної освіти», запропонованій міжнародним колективом авторів, висвітлені та досліджені основні проблеми і стратегії духовного потенціалу музичної культури та освіти. Різнобічний підхід авторів до базових понять духовних вимірів музичної культури, її розвитку й адаптації до викликів сьогодення зацікавить широкий прошарок дослідників музичної культури та поціновувачів мистецтва в цілому.

У першому розділі монографії «Духовні виміри музичної культури і музичної освіти» досліджується концепція «серйозної музики» та її еволюція в контексті історії культури, ідеологічних впливів і соціального дискурсу (Г. Лоос). Поетапно розглядаються фактори історичної появи і диференціації «серйозної» та «розважальної» музики, зокрема, в культурі Європи XVIII і XIX століть, коли ці концепти змішувалися й перетиналися з поняттями, які відбивають соціальні структури та художні ідеології.

Також аналізуються стратегії формування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва в контексті фактора духовності (Г. Карась). Поняття «культура життєтворчості особистості» розглядається як процес її самореалізації і самоутвердження на основі гуманістичного ідеалу та відповідно до культурних надбань людства. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному принципі, оскільки поняття «культура життєтворчості особистості» аналізується на перетині наук — філософії, психології, соціології та педагогіки.

У другому розділі колективної монографії «Феноменологія та онтологія музики» розміщені тексти авторів, які вирізняються неординарними принципами дослідження питань феноменології музики. Висвітлюються феномен, суть і зміст духовного потенціалу музичного мистецтва, його програмні контексти, становлення та розвиток (О. Олексюк). Розкриваються основні культурологічні постулати і принципи феноменологічної філософії, а також роль феноменологічного методу в розвитку сучасної мистецтвознавчої науки.

Розглянуто феноменологічне як явище та феноменологічне у музиці (О. Опанасюк). Визначені його особливості, змістові й буттєві конфігурації, обґрунтовується точка зору, що «феноменологічне трактується як таке, що протилежне фізичному і належить до тонкого плану — астрального, ментального, духовного, певною мірою — до вищих аспектів фізичного плану».

Визначені базові поняття феноменології музичного виконавства (С. Шип), які відображають головні сторони і властивості феномену музичного виконавства, яке характеризується як вид діяльності, суть якого є виконання музики, і як галузь культури, що забезпечує таку діяльність. Музичне виконання трактується як необхідна для існування музики дія зі створення звукової форми. Викладений інноваційний підхід до музичного твору, як феномену, який має ідеальне (психічне) і матеріальне (фізичне) буття. Доведено, що розглянуті типи виконання музичних творів спираються на дві психологічні інтенції музикантів-виконавців: інтровертивну і екстравертивну, що розкриває нові аспекти для досліджень в цьому напрямку.

У цьому ж розділі висвітлені й проаналізовані принципи аналітичної феноменології наукових досліджень Олександра Опанасюка (Л. Горенко). Зазначається, що його дослідження історії музики, музичної культури, аналіз музичного стилю, творчості композиторів, культурно-художніх явищ спрямований на визначення глибинних і фундаментальних підвалин їхнього буття. У кожному випадку автор «прагне досягнути їхній феноменологічний рівень».

Третій розділ колективної монографії «Національна музична культура у контексті формування духовного потенціалу особистості» стосується дослідження етнічних і національних музичних культур. Водночас акцентується на формуванні духовного потенціалу особистості. На прикладі аналізу хорового співу, його впливу на психофізіологічне здоров'я і емоційний стан людини литовські автори (B. Vajorienė, D. Bukantaitė, S. Gerulis, D. Šimonis) визначають необхідні складові, які сприяють такому розвитку. Хор трактується як досвід (практикум), спрямований на покращення психологічного самопочуття і благополуччя людини. Обґрунтовується, наскільки колективний спів корисний для пізнавальної

діяльності. Хоровий спів — не тільки форма самовираження і соціалізація, але й впливає на спосіб життя, допомагає зберегти здоров'я і сприяє профілактиці різних захворювань.

Завершують третій розділ дві статті. Перша спрямована на дослідження карильйонного мистецтва в Україні (І. Рябчун). Розглядаються історичні передумови виникнення й етапи розвитку українського дзвонового ливарництва та мистецтва гри на карильйоні. Робиться екскурс в історію лиття дзвонів. Аналізується тема присутності дзвонів в українських народних піснях, поезії, музиці, живопису. Досліджується виробництво дзвонів візантійського і західного походження, у Київській Русі з поступовим поширенням виробництва дзвонів на землі держави Данила Галицького. На основі вивчення археологічних знахідок досліджуються версії щодо «київського коріння» західноукраїнського дзвонового ливарництва.

Друга стаття присвячена новітнім формам віолончельного виконавства в сучасному музичному мистецтві (Ю. Погорецький). Акцентується на маловідомих моментах віолончельного виконавства сучасності. Обґрунтовується поняття «новітні форми віолончельного виконавства». Розглядаються проблеми інструментального мистецтва, зокрема, віолончельного, яке охоплює важливі тенденції художнього, технічного розвитку Нової музики.

Запропонована колективна монографія адресована науковцям, педагогам, студентам, усім, хто цікавиться проблемами розвитку духовного потенціалу особистості в музичній освіті, трансдисциплінарними дослідженнями музичної культури і музичної освіти, феноменології та онтології музики.

PREFACE

In the collective monograph "Actual problems and spiritual dimensions of musical culture and musical education", proposed by an international team of authors, the main problems and strategies of the spiritual potential of musical culture and education are highlighted and researched. The diverse approach of the authors to the basic concepts of spiritual dimensions of musical culture, its development and adaptation to today's challenges will interest a wide range of researchers of musical culture and art connoisseurs in general.

The first chapter of the monograph "Spiritual dimensions of musical culture and musical education" examines the concept of "serious music" and its evolution in the context of cultural history, ideological influences and social discourse (H. Loos). The factors of the historical appearance and differentiation of "serious" and "entertaining" music, in particular, in the European culture of the 18th and 19th centuries, when these concepts were mixed and intersected with concepts that reflect social structures and artistic ideologies, are considered step by step.

The strategies of forming a culture of life-creative personality of future teachers of musical art in the context of the factor of spirituality are also analyzed (H. Karas). The concept of "life-creating culture of an individual" is considered as a process of its self-realization and self-affirmation based on the humanistic ideal and in accordance with the cultural heritage of mankind. The research methodology is based on an interdisciplinary principle, since the concept of "life-creating culture of the individual" is analyzed at the intersection of sciences — philosophy, psychology, sociology, and pedagogy.

The second chapter of the collective monograph "Phenomenology and Ontology of Music" contains the authors' texts, which are distinguished by extraordinary principles of research into the issues of music phenomenology. The phenomenon, essence and content of the spiritual potential of musical art, its programmatic contexts, formation and development are highlighted (O. Oleksyuk). 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 science.

Considered phenomenological as a phenomenon and phenomenological in music (O. Opanasiuk). Its features, content and essential configurations are determined, and the point of view is substantiated that "the phenomenological is interpreted as something that is opposite to the physical and belongs to the subtle plane — astral, mental, spiritual, and to a certain extent — to the higher aspects of the physical plane".

The basic concepts of the phenomenology of musical performance (S. Shyp) are defined, which reflect the main aspects and properties of the phenomenon of musical performance, which is characterized as a type of activity, the essence of which is the performance of music, and as a branch of culture that provides such activity. Musical performance is interpreted as the act of creating a sound form necessary for the existence of music. An innovative approach to a musical work as a phenomenon that has an ideal (mental) and material (physical) existence is presented. It is proved that the considered types of performance of musical works rely on two psychological intentions of musicians-performers: introvertive and extrovertive, which reveals new aspects for research in this direction.

In the same section, the principles of analytical phenomenology of scientific research by Oleksandr Opanasiuk (L. Gorenko) are highlighted and analyzed. It is noted that his study of the history of music, musical culture, analysis of musical style, creativity of composers, cultural and artistic phenomena is aimed at determining the deep and fundamental foundations of their existence. In each case, the author "seeks to grasp their phenomenological level."

The third chapter of the collective monograph "National musical culture in the context of the formation of the spiritual potential of the individual" concerns the study of ethnic and national musical cultures. At the same time, the emphasis is on the formation of the spiritual potential of the individual. Lithuanian authors (B. Bajorienė, D. Bukantaitė, S. Gerulis, D. Šimonis) identify the necessary components that contribute to such development using the example of the analysis of choral singing, its impact on the psychophysiological health and emotional state of a person. Chorus is interpreted

as an experience (practicum) aimed at improving a person's psychological well-being and well-being. The extent to which collective singing is useful for cognitive activity is substantiated. Choral singing is not only a form of self-expression and socialization, but also affects the way of life, helps to maintain health and contributes to the prevention of various diseases.

Two articles complete the third section. The first is aimed at the study of carillon art in Ukraine (I. Riabchun). The historical prerequisites for the emergence and development stages of Ukrainian bell foundry and the art of playing the carillon are considered. An excursion into the history of bell casting is made. The theme of the presence of bells in Ukrainian folk songs, poetry, music, and painting is analyzed. The production of bells of Byzantine and Western origin in Kievan Rus with the gradual expansion of bell production on the lands of Danylo Halytsky state is studied. On the basis of the study of archaeological findings, the versions regarding the "Kyiv roots" of Western Ukrainian bell foundry are investigated.

The second article is devoted to the latest forms of cello performance in modern music (Yu. Pohoretskyi). Emphasis is placed on little-known moments of contemporary cello performance. The concept of "newest forms of cello performance" is substantiated. The problems of instrumental art, in particular, cello art, which covers important trends in the artistic and technical development of New Music, are considered.

The proposed collective monograph is addressed to scientists, teachers, students, everyone who is interested in the problems of developing the spiritual potential of the individual in music education, transdisciplinary studies of musical culture and music education, phenomenology and ontology of music.

ЧАСТИНА I

**ДУХОВНІ ВИМІРИ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
І МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

2.2. Феноменологічне як явище та феноменологічне у музиці: філософсько-аналітичні аспекти

«Буддизм називає звичайний стан людини “затмареним”, і тільки розкриття Чакр і Параматми дає стан, названий “просвітленим” або “пробудженим”, причому шляхи і методи досягнення людиною “пробудженого” стану є головною проблемою всієї буддійської філософії»².

Анотація. Розглянуто феноменологічне як явище та феноменологічне в музиці, визначені його смислові й буттєві конфігурації. Феноменологічне трактується як таке, що виражає найвищий рівень буття явищ, протилежне фізичному і стосується астрального, ментального, духовного планів, певною мірою — вищих аспектів фізичного плану. Наголошено, що буття музики зумовлює як феноменологічне, так і фізичне начало. В останньому випадку мається на увазі музика, в якій рівень образності і художнє узагальнення не виходять за межі (умовно) звичайних переживань людини. Феноменологічне постійно супроводжує й надалі супроводжуватиме еволюцію людини. Вище буття, або ж феноменологічний план чи сфера, завжди присутні в нижчому (бутті) — вони вставлені в нього (вставлені за принципом трансляції вищого до нижчого). Обґрунтовується бінарна структура музичного твору — співвідношення феноменологічного і фізичного планів. Зазначається, що актуалізовані у творчому процесі смислова й буттєва

¹ Опанасюк Олександр Петрович. Доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та музичної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

² Йог Сутарама. Філософія і практика йоги. Львів: Свічадо, 1993. С. 11.

есенції одного з планів та смисловий аспект певного образу транслюються до створеного музичного твору і наділяють його такими ж характеристиками. Констатується: а) феноменологічне буття зумовлює цілісність явищ в їхній смисловій даності; б) музичний твір і музикування передбачають діалог між сформованою на астральному, ментальному чи духовному плані смисловою цілісністю та актуалізованим одним з її смислових аспектів. Перше й друге людина сприймає завдяки присутності в ній відповідних тіл (планів буття). Незалежно від приналежності музичних творів до певної епохи, періодів розвитку культури, рівня розвитку свідомості композитора, феноменологічна сфера завжди присутня у музичних творах. Акцентовано на смисловій градації феноменологічного, що може визначатися на основі різних принципів. Запропоновані чотири узагальнені типи музичних творів (музики), зміст яких визначають посилення чи послаблення в них феноменологічного і фізичного начала: 1) домінування феноменологічного, питома вага фізичного маловиразна, відходить на далекий план; 2) домінування фізичного, питома вага феноменологічного маловиразна, відходить на далекий план; 3) посилення феноменологічного, фізичне певною мірою зберігає свої ознаки; 4) посилення фізичного, феноменологічне певною мірою зберігає свої ознаки. Те саме стосується музики в цілому — незалежно від культури та епохи, до яких вони приналежні. Наголошено на актуальності питання диференціації музичних творів за мірою присутності в них феноменологічного, за їхнім спрямуванням до високих чи низьких, позитивних чи негативних сфер, що й визначає образну палітру музичних творів.

Ключові слова: феноменологічне, феноменологія музики, музичний твір, тонкий план, фізичний план, езотерична філософія.

Oleksandr OPANASIUK

2.2. Phenomenological as a phenomenon and phenomenological in music: philosophical and analytical aspects

Abstract. The phenomenological as a phenomenon and the phenomenological in music are considered, its semantic and essen-

tial configurations are determined. The phenomenological is interpreted as something that expresses the highest level of the existence of phenomena, opposite to the physical and refers to the astral, mental, spiritual planes, to a certain extent — the higher aspects of the physical plane. It is emphasized that the existence of music determines both the phenomenological and the physical principle. In the latter case, we mean music in which the level of imagery and artistic generalization do not go beyond (conditionally) ordinary human experiences. The phenomenological constantly accompanies and will continue to accompany human evolution. The higher being, or the phenomenological plane or sphere, is always present in the lower (being) — they are inserted into it (inserted according to the principle of translation of the higher to the lower). The binary structure of a musical work is substantiated — the ratio of phenomenological and physical plans. It is noted that the semantic and essential essence of one of the plans and the semantic aspect of a certain image, actualized in the creative process, are translated to the created musical work and endow it with the same characteristics. It is established that: a) phenomenological existence determines the integrity of phenomena in their semantic givenness; b) a musical piece and music-making involve a dialogue between the semantic integrity formed on the astral, mental or spiritual plane and actualized one of its semantic aspects. The first and second are perceived thanks to the presence of the corresponding bodies (planes of being) in a person. Regardless of whether musical works belong to a certain era, periods of cultural development, or the level of development of the composer's consciousness, the phenomenological sphere is always present in musical works. Emphasis is placed on the semantic gradation of the phenomenological, which can be determined on the basis of various principles. Four generalized types of musical works (music) are proposed, the content of which determines the strengthening or weakening of the phenomenological and physical nature in them: 1) the dominance of the phenomenological, the specific weight of the physical is insignificant, recedes into the distant background; 2) the dominance of the physical, the specific weight of the phenomenological is insignificant, recedes into the distant background; 3) strengthening of the phenomenological, physical to a certain extent retains its features; 4) strengthening of the physical,

the phenomenological sphere retains its features to some extent. The same is true of music in general — regardless of the culture and era to which they belong. The relevance of the issue of differentiation of musical works according to the presence of phenomenological in them, according to their direction to high or low, positive or negative spheres, which determines the figurative palette of musical works, is emphasized.

Keywords: *phenomenological, phenomenology of music, musical work, subtle plan, physical plan, esoteric philosophy.*

Вступ. Характерною особливістю музики є її приналежність до сфери загального. У цьому випадку жоден з видів мистецтва не можна порівнювати з музикою. Візуальне мистецтво спрямоване до предметів і явищ навколишнього світу, воно їх наслідує, зображає; образи, які воно моделює, — це уречевлені на художньому рівні матеріальні предмети і явища: ми їх пізнаємо і словами можемо конкретно описати. Навіть якщо взяти до уваги твори авангардних напрямів, художня площина яких зумовлена принципом «дегуманізації» (Х. Ортега-і-Гасет), то й такі твори на конкретному рівні можна словесно охарактеризувати.

Відсутність в авангардних творах прямих аналогів речей навколишнього світу чи спотворення формант їхньої конфігурації — це зворотна сторона того ж таки реального світу. Зображуючи ареальність чогось, ми побіжно актуалізуємо те реальне, яке відсутнє — предмети і явища навколишнього світу. «Чорний квадрат» основоположника супрематизму Казимира Малевича не зображає певні явища й предмети, однак квадрат, лінія, крапка, інші геометричні фігури — все це є предметною сферою фізичного світу. До того ж, квадрат є конкретною формою, а чорноту можна потрактувати як потенційно можливе розмаїте його образно-змістове наповнення. Фантастичні (сюрреалістичні) образи картин Сальвадора Далі не належать до реального світу, проте вони присутні у снах, фантазіях, уявленнях людини; водночас такі образи також побіжно зберігають зв'язок з реальними речами і явищами.

Сказане щодо візуального мистецтва стосується поезії та літератури: уречевлені на художньому плані матеріальні предмети і явища переводяться на словесно-почуттєвий рівень, на яко-

му моделюються афекти відповідних образів. Якою б не була їхня змістова й художня конфігурація, ми їх пізнаємо і вербально конкретно можемо охарактеризувати.

Натомість музика виходить за всі ці межі, вона безпосередньо виражає зміст афекту. Хоча музика може спиратися на предмети і явища матеріального світу, природа створених музикою образів не знаходить аналогів в самому світі, відтак їх не можна конкретно визначити та охарактеризувати. Щодо змісту музики ми можемо лише на загальному рівні говорити про ті чи інші образи: лірична музика, фантастичні, екзальтовані образи музики, елегійна, трагічна, духовна музика тощо. Намагаючись охарактеризувати музику, ми відносно та суб'єктивно визначаємо її зміст. Очевидно, що в цьому випадку міра суб'єктивності не може порівнюватися з суб'єктивним принципом трактування художніх творів в інших видах мистецтв. І причиною цього є максимальна наближеність музики до сфери загального.

Водночас про що ще свідчить зазначене щодо музики? Воно актуалізує не тільки сферу загального, але й спрямовує увагу до **феноменологічного** — феноменологічного плану, феноменологічного рівня, феноменологічної сфери.

Повною мірою неможливо словами описати зміст феноменологічного (плану). Однак під час створення музики, її виконання і сприйняття ми актуалізуємо цей рівень; фактично, створення музики, її розуміння та оцінювання майстерності її виконання здійснюються у контексті смислових координат феноменологічної сфери. Більше того, навіть тоді, коли музичний твір і певне музикування позначені чи не позначені талановитістю, ми це розуміємо. Чим це зумовлено та як це можна пояснити?

Відповідь на ці запитання міститься у площині феноменологічного та тілесній структурі людини, що детальніше розглядається нижче. Водночас феноменологічне музики такою ж мірою відрізняється від феноменологічного інших видів мистецтв, як і у випадку приналежності їх до сфери загального.

Але що таке феноменологічне? Що передбачає феноменологічна сфера чи феноменологічний план? Що визначає феноменологічний зміст музики загалом і музичних творів зокрема?

Завдяки чому феноменологічне присутнє (і чи присутнє) в явищах і предметах, в тому числі й у музиці?

Виокремлені запитання порушують низку смислів, розгляд і визначення яких вибудовує ґрунт для глибинного розуміння суті феноменологічного та феноменології музики. У пропонованому дискурсі передбачається розширення ракурсу візії феноменологічного за допомогою актуалізації відомостей езотеричної філософії та відповідного погляду на світ.

Аналіз досліджень та актуалізація проблематики феноменології. Питання буття завжди було об'єктом інтересу людини. Однак у ХХ–ХХІ століттях зміст запитів щодо існування світу — «Dasein der Welt» (М. Гайдеґер) — розширює смислову площину, на передній план виходять пошуки першопочатків, глибинних підвалин у бутті явищ, речей та самої людини. Ці ж обставини зумовлюють небувалий інтерес до феноменології.

У 1908 році Джон Мак-Таггарт публікує працю «Нереальність Часу» («The Unreality of Time»), в якій обстоює дві позиції: час можна розглядати лінійно (минуле — теперішнє — майбутнє) і в контексті смислової структури «раніше, ніж», «пізніше, ніж». Відтак наголошується на відносності часу як такого. У 1895 році виходить у світ науково-фантастичний роман Герберта Веллса «Машина часу» («The Time Machine»), в якому час зазнає реляції. Певною мірою, цей роман можна вважати передвісником теорії відносності (1905 р.) Альберта Айнштейна.

Очевидно, акцентування на відносності у спогляданні фізичних явищ спрямувало суспільну думку до пошуку феноменологічних смислів. Водночас, починаючи від другої половини ХІХ століття, в Європі та США велике зацікавлення отримали давньоіндійська філософія та містична практика Сходу. У цей же період езотерична філософія привідкриває «Покривало Ізиди». У 1875 році в Нью-Йорку розпочинає діяльність «Теософське товариство» («Theosophical Society»), воно було спрямовано на оприлюднення давнього таємного знання і на вивчення латентних божественних сил в людині. У 1882 році в Британії розпочинає роботу «Товариство психічних досліджень» («The Society for Psychical Research»). Обидва товариства продовжують діяльність і нині.

На межі XIX–XX століття Едмунд Гусерль формує науку феноменологію, а Зигмунд Фройд і Карл Густав Юнг у свідомості людини наголошують на надзвичайній значимості сфери несвідомого. У багатьох містах різних країн світу розпочинають роботу дослідницькі центри (інститути) з вивчення надчутливого сприйняття та змінених станів свідомості людини.

Неважко збагнути, що такі зрушення в суспільному бутті не могли не мати фундаментальних підвалів. На моє переконання, головним є те, що період кінця XIX–XXI століття приналежний до моменту світової історії, зміст якого визначають завершення певних культурних і фізичних явищ та формування якісно нового культурного становлення. Майбутня Нова Світла Ера, на порозі якої ми стоїмо, кардинально змінить ставлення людини до самої себе, до мистецтва і до розуміння його суті.

Сказане стосується й феноменології: ми стоїмо перед необхідністю ревізії знання з цього питання та розробки нової концепції щодо визначення її сутнісно-сміслової сфери. До того ж, у наш час це поняття певною мірою набуває ознак тривіальності. Воно використовується в найрізноманітніших випадках — як доцільних (з точки зору аналізу суті явищ), так і недоцільних (коли словом «феноменологія» заміщаються слова «динаміка», «духовне переживання», «посилене почуття», «рефлексія» і т. п.).

Уперше до поняття феноменології звертається філософ і математик XVIII століття Йоган Лямберт. Він спирається на традицію античної філософії і розрізняє предмети, які дані людині в досвіді, та внутрішню суть явищ і предметів (мається на увазі «річ-сама-по-собі», або ж «річ у собі»). За Лямбертом, проникнення до суті речей може виявляти хиби та ілюзії в розумінні їхньої справжньої природи.

У філософії Імануеля Канта ми також зустрічаємо сентенцію «річ-сама-по-собі»: «Отже, ми хотіли сказати, що всяке наше споглядання є ніщо інше, як уявлення про феномен, і що речі, які ми споглядаємо, не є самі по собі такими, як ми їх споглядаємо... Яким може бути стан предметів самих по собі і окремо від цієї

сприйнятливості нашої чуттєвості, нам залишається цілком невідомо»¹.

Таким чином, можна констатувати два рівні, або ж дві перспективи, які зумовлюють онтологію феноменологічного.

1. *Істинний рівень*; на цьому рівні перебувають неявні об'єкти, людина їх не спостерігає, хоча може передбачати. Частіше це відбувається в піднесених станах, коли за допомогою розуму людина осягає глибинний зміст речей і явищ (ноуменальний план, ноуменальний рівень, ноуменальна дія).

2. *Відносний рівень*; на цьому рівні перебувають реальні об'єкти нашого світу, людина їх спостерігає, аналізує, характеризує; проте на цьому рівні речі і явища поверхнево виявляють свій зміст. Ця неповнота реальних об'єктів стає очевидною, коли людина, визначаючи їхні смислові аспекти, стикається з тим, що їхній зміст простягається далі від їхніх видимих обрисів.

Окреслені (умовно) істинний і відносно істинний рівні лежать в основі будь-яких суперечностей і перипетій щодо розуміння й трактування феноменології як такої та феноменології речей і явищ. Причому ця дилема така ж давня, як і світ та спроби людини осягнути й пояснити суть феноменологічного.

Давньокитайський трактат «Дао Де Цзін» свідчить: «Дао порожнє, але коли його використовують, то, здається, воно невичерпне. — О, яка глибина! Воно початок усіх речей»². Платон говорить про три рівні образу (речей): *ейдос* (грецьк. εἶδος — вид, образ) — праобраз, першообраз, незмінна основа речей; *ейкон* (грецьк. εἰκών — ікона, правдиве відображення ейдосу); *ейдолон* (грецьк. εἶδωλον) або *фантазма* (грецьк. φάντασμα) — умовне, приблизне, неправдиве відображення ейдосу. Оскільки ейдоси — первинна основа речей і явищ, вони не можуть щось відображати. Натомість ейкон і особливо ейдолон чи фантазма спрямовані до речей і явищ, зміст яких вони виражають і зміст яких доступний для пізнання.

¹ Кант І. Критика чистого розуму / Переклад з німецької та примітки І. Бурковського. Київ: Юніверс, 2000. С. 68–69.

² Лао-цзи. Дао Де Цзін. Книга про шлях та силу / Переклад Л. Дудченко. Київ: Арій, 2022. С. 13 (IV вірш).

Диспути середньовічних схоластів про співвідношення в речах їхнього реального змісту існування (*existentia*) та справжньої суті (*essentia*) — це ті ж самі два рівні буття речей. Намагання Георга Гегеля побудувати методологію, яка б зняла суперечність між визначенням явища і його суті, віддзеркалює окреслені два рівні онтології.

Фундатор науки феноменології Едмунд Гусерль визначає її як науку, спрямовану на «редукцію фізичного світу до його виявів у свідомості й для свідомості з надією прийти до суто “наукової” або “позбавленої передумов” філософії»¹. Для цього він запропонував метод феноменологічної редукції. Особливістю цього методу є відмежування від накопичених відомостей про предмети і досягнення їхньої справжньої суті. Гусерль передбачав таку перспективу, але не визначив суті феноменологічного буття! Більше того, метод феноменологічної редукції співзвучний з принципом апофатичної теології: *Бог не є те...* А сам феноменологічний метод — як метод безпосереднього єднання (злиття) з потоком свідомості — спирається на принцип давньої містичної практики, який також передбачав безпосереднє єднання свідомості людини з об'єктом пізнання: *я є те*.

Водночас щодо феноменології слід зазначити, що на сьогодні це поняття не вирізняється однозначністю визначення. Можна виокремити такі позиції в її трактуванні: а) феноменологія — як «метод з'ясування смислових структур та зв'язків свідомості, як споглядання тих інваріантних її характеристик, які уможливають сприйняття об'єкта та інші різновиди пізнання» (Е. Гусерль); б) Мартин Гайдеґер, Жан-Поль Сартр, Моріс Мерло-Понті загалом поділяють цю позицію, хоча й сумніваються в можливості філософії як «точної науки» описати феноменологічні структури свідомості².

Те саме стосується сучасних науковців, які феноменологію розглядають в контексті різних моментів: феноменологія — «тран-

¹ Мур Е. Феноменологія. *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Основи, 2003. С. 446.

² Кошарний С. Феноменологія. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. 2002. С. 666–667.

сцендентальний ідеалізм»¹, «трансцендентальний емпіризм»², «феноменологія досвіду»³, «феноменологія смирення»⁴. Очевидно, що феноменологія може стосуватися буття будь-яких речей і явищ, але вона не може зводитися до них безпосередньо, оскільки це спрощує її смислову субстанцію (Сказане стане очевидним нижче, коли для розуміння феноменології будуть запропоновані таблиця і відповідні пояснення.).

Доречно звернути увагу й на публікації, в яких акцентується на межах феноменології. У збірнику статей «Предмет(и) феноменології: перечитування Гусерля»⁵ друга частина має назву: «Границі феноменології: до феноменології як філософії границь». У цих статтях розглядаються феноменологічні аспекти так би мовити реалістичного плану в бутті речей і явищ («реалістична феноменологія»), водночас деякі автори наголошують на чомусь більшому (в речах і явищах), що було предметом аналізу й Едмунда Гусерля: «несвідоме, народження, раннє дитинство, сон, смерть, інстинкти, ірраціональне»⁶.

Водночас щодо намагання описати глибинний зміст буття речей і явищ та дискурсу про границі феноменології треба зазначити таке.

Апофатична теологія використовує метод заперечення актуалізованих нею аспектів буттєвої природи Бога лише для того,

¹ Schnell, A. (2020). Phänomenologie als transzendentaler Idealismus. *Phänomenologische Forschungen*, 1, 167–193.

² «Я спробував описати це, визначаючи феноменологію як трансцендентальний емпіризм». Кебуладзе В. Ідеї I: трансцендентальний поворот у феноменологічній філософії. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2022. № 9–10. С. 99.

³ Кебуладзе В. Феноменологія досвіду / Відповідальний редактор А. Лой. Київ: Дух і Літера, 2012. 280 с.

⁴ Добко Т. Феноменологія смирення. *Гуманітарні студії*. Збірник наукових праць. 2013. Випуск 20. С. 52–62.

⁵ Apostolescu, I. (Ed.). (2020). *The Subject(s) of Phenomenology: Rereading Husserl*. Cham: Springer Nature. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-29357-4>

⁶ Кебуладзе В. Феноменологічні сюжети. *Sententiae*, Volume XL, Issue 1. 2021. С. 130.

щоб пояснити, що все, що можна сказати про Нього, не може охарактеризувати Його справжню природу (Бог не є те...). Як каже Діонісій Ареопагіт, істинна суть Бога оповита «пресвітлим мороком»¹. А також: «...*Сущий* простягається на все суще і є над суще... *Премудрість* простягається на все умовé, і розумне, і чуттєве і є над усе це»².

Разом з тим, завдяки актуалізації розмаїтої смислової площини Вищого й можливого Буття Бога набуває значимості безмежна перспектива в задаванні такого плану запитань і пошуків на них відповіді. Якщо до цього додати, що все має початок і кінець, що суть нескінченності криється в ній самій (нескінченність замикається сама на собі), тоді неважко передбачити, що апофатична теологія в якийсь момент *знайде* останню відповідь. Однак ця відповідь стосуватиметься не прийнятної для нас вербальної аналітики, а тих моментів (в онтології), які вже послугуватимуться іншими формами пізнання, які передбачають розвинуті вищі психічні здібності людини.

Якщо сказане спрямувати до феноменології, то тут треба передбачати аналогічну перспективу. Тобто, що в пошуку й поясненні її глибинної основи у певний момент ми прийдемо до розуміння її справжньої суті, як і до того, що допоможуть нам у цьому актуалізовані відомості давньої (езотеричної) філософії та врахування досвіду тисячолітньої містичної практики.

Справді, на сьогодні феноменологія (вірніше, її теперішнє розуміння й трактування) постає як акцентована розмаїта смислова канва, аспекти якої повною мірою не отримують пояснення, водночас її атрибути простягаються до неосяжних для сучасної людини меж, де й міститься справжня відповідь щодо визначення її змісту.

Завершуючи короткий огляд літератури і проблематики феноменології, зазначу таке. Феноменологія не була науковим на-

¹ Діонісій Ареопагіт. Про містичне богослов'є / Переклад з грецької ієромонах Онуфрій (О. Кіндратишин). Львів: Свічадо, 2018. С. 7.

² Діонісій Ареопагіт. Про Божі імена. Греко-український словник / Переклад з грецької ієромонах Онуфрій (О. Кіндратишин). Львів: Свічадо, 2024. С. 81.

прямом, а радше «феноменологічним рухом»¹, спрямованим на дослідження глибинних основ екзистенції. Як зазначалося вище, небувале зацікавлення її природою зумовлено специфікою сучасності, зміст чого треба співвідносити із завершенням розвитку певних культурних і фізичних явищ та формуванням якісно нового культурного становлення.

Незважаючи на розбіжності у визначенні феноменології, на сьогодні її концептуальна основа залишається незмінною: в узагальненому плані **феноменологічне** трактується як найвищий рівень буття явищ і речей.

Започатковане феноменологією отримало розвиток у численних працях в різних царинах наук, в тому числі й музикознавстві — феноменології, філософії, онтології музики².

Прагнучи стати наукою, що досліджує «чисту свідомість», пізнає справжню суть явищ і речей, феноменологія не долає бар'єр між свідомістю людини і тими її станами, які не знаходять відповідників у термінології офіційної науки, але які добре відомі насамперед езотеричній філософії, містичній практиці, а також тим філософам (науковцям), які обізнані з потаємним давнім знанням.

Такого плану публікації щодо аналізу феноменології як явища, феноменології музики важко назвати (я не беру до уваги ті

¹ Spiegelberg, H. (1972). *Phenomenology in Psychology and Psychiatry: A Historical Introduction*. Evanston: NorthWestern University Press.

² Братко К. В. Онтологія музики: до визначення основоположень філософії музики. *Вісник Черкаського університету*. 2019. № 1. С. 71–80; Капічіна О. О. Феноменологічні основи проблеми музичного сприйняття. *Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського*. 2012. № 2 (54). С. 164–168; Козаренко О. В. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка*. Серія «Мистецтво». 2012. № 11. С. 3–7; Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 55. С. 7–21; Рябініна О. В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації. Харків: Харківський військовий університет, 2000. 286 с.; Рябініна О. В. До трансцендентальної логіки музичного простору. *VIRTUS*. 2017. № 11. С. 36–42.

публікації, в яких різні явища, в тому числі й музичні, аналізуються в розрізі давніх релігій). У моїй статті «Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст»¹ та монографіях² зроблені спроби актуалізувати відомості езотеричної філософії. Ця ж перспектива визначає пропонований нижче дискурс.

Мета дослідження полягає в аналізі феноменологічного як явища, феноменологічного у музиці та визначенні його смислової й буттєвої основи.

Методологія дослідження. Використовуються аналітичний, феноменологічний, порівняльний методи, метод гіпотетичної аналітики.

Виклад основного матеріалу дослідження

У контексті сказаного вище актуалізуємо запитання: «У чому полягає основна проблема визначення феноменологічного?».

Можна стверджувати, що відповідь на це запитання моделюють два моменти: а) в аналізі явищ, у дослідженні «чистої свідомості» феноменологія не долає бар'єр між звичайною свідомістю людини і тими її станами, які від давніх-давен пізнаються за допомогою її вищих психічних здібностей; б) у визначенні суті явищ феноменологія спирається на вербальну характеристику, тоді як їхня (глибинна) природа лежить за межами звичайних онтологічних можливостей людини та вербальних визначень.

Треба визнати, що офіційна наука орієнтується на звичайні (у сенсі аналітики) розумові можливості людини. Якщо взяти до уваги, що ментальність кожної людини зумовлена її духовним

¹ Опанасюк О. Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст. *Українське мистецтвознавство*. Зб. наук. праць. Вип. 18. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ. 2018. С. 6–18.

² Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. 3-є вид. Київ: Освіта України, 2020. 472 с.; Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія; видання 2-ге, перероблене та доповнене. Київ: Освіта України, 2021. 320 с.

розвитком, рівнем розумових здібностей, очевидно, що очікувати на однастайність в осягненні суті явищ не варто. Те саме стосується намагання офіційної науки феноменологічні аспекти описувати вербально.

Натомість містична традиція заперечує останнє і наголошує на необхідності розвитку в людини її вищих психічних здібностей, які й дадуть можливість досягнути феноменологічне буття. Надані езотеричною філософією й містичною практикою відомості розширюють візії змістового поля предметів і явищ. Однак ці відомості не вважаються об'єктивними, позаяк офіційна наука повністю не може їх підтвердити. Відтак ми потрапляємо до зачарованого кола: з одного боку, офіційна наука неспроможна повною мірою визначити й охарактеризувати феноменологічне буття, з іншого боку, відомості езотеричної філософії й містичної практики, які це пояснюють, здебільшого ігноруються.

На моє переконання, нову перспективу в дослідженні феноменологічного відкриває *метод гіпотетичної аналітики*; він передбачає оперування різною інформацією, яка окреслює, в тому числі й гіпотетично, зміст явища, що аналізується. Цей метод дає можливість переступити через межу підтвердженого офіційною наукою знання і дослідження будувати не тільки на основі відомостей офіційної науки, але й на основі неофіційних джерел та відповідних форм отримання знання. Зазначу й те, що категоричне заперечення тисячолітнього знання езотеричної філософії та містичної практики є ознакою крайнього консерватизму.

У контексті сказаного звернемося до свідчень, отриманих за допомогою зміненого стану свідомості.

Американський математик і містик ХХ століття Франклін Меррелл-Вольф своє життя присвятив дослідженню феноменології буття. Описуючи містичне захоплення, він зазначає: «...я неодноразово перебував у Потоці Амброзії... Мислительна і тілесна активність можуть продовжуватися в Ньому, якщо не порушується свого роду легка внутрішня зосередженість. Але зосередженість свідомості на діяльності інтелектуальній чи фізичній перериває Потік... До цього часу для поглиблення розуміння я не раз намагався виразити себе через письмо. Тепер же будь-які форми вираження видаються мені неадекватними. Внутріш-

ня думка постає більш ясною у своїй відносній безформності, ніж коли я даю їй оформлення...»; «Коли ж я намагаюся надати цій думці формулювання,... мене не полишає відчуття, що те, про що я пишу чи говорю, правильне лише частково»¹.

Прикладом для розуміння феноменологічного (в музиці) є випадок з моєї композиторської практики: «...Одного разу, зовсім не ставлячи перед собою мету створити музику, а просто налаштувавши свою свідомість на Дух Галичини, на досить тонкому рівні я відчув теплу, душевну праслов'янську енергію, а точніше — духовне поле Галичини... я внутрішньо почув мелодію, вірніше... її змістовий код з потенційним глибоким змістом. Я добре фіксував об'ємну площину мелодії, яка немов складалася з різних її варіантів, але основне зерно — музична мислеформа — від цього не страждала, а... набувала стану феноменологічної повноти. Коли я таким чином "спостерігав" її, то... не мав проблем з фіксацією її цілісного вигляду... І як тільки я обрав певний варіант мелодії, стан феноменологічного відчуття віддалився, а вона сама стала реальним об'єктом, у площині якої (за умови вслуховування, вживання в мелодію) відчуються глибинні змістові пласти»².

Наведені приклади дають можливість констатувати таке. Феноменологічна сфера (план, вимір) є об'єктивною даністю, вона активізується у станах зміненої свідомості, творчих станах. Цей феноменологічний зміст (буття явищ) неможливо виразити вербально. Крім того, феноменологічне може стосуватися різних явищ — як за їхнім внутрішнім змістом, так і за приналежністю до певних смислових сфер тонкого плану (це питання розглядається нижче).

До цього треба додати, що однозначність в осягненні феноменологічного буття різними людьми може забезпечити однаковий рівень їхнього бачення і сприйняття сутнісного плану феноменологічної сфери. Аналогом такої однозначності є зір лю-

¹ Merrell-Wolff Franklin. (1983). Pathways Through To Space. New York: Julian Press. P. 5–8, 245–246.

² Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. С. 142.

дини, який унеможливило відмінність бачення різними людьми кольору та форми предметів. Саме це пояснює принципи навчання в храмах давніх культур: неофітам не читали лекцій із логіки, їх не навчали діалектиці, натомість увага спрямовувалася на розвиток вищих духовних сил. Звідси у спостереженні феноменологічного буття предметів і явищ у них не могли виникнути суперечності.

Якщо взяти до уваги спостереження речей за допомогою яснобачення, тоді такому індивідууму відкривається протяжність речей від фізичного світу до тонкого; відтак речі на цьому рівні виявляють світіння, або ж ауру.

Чому цим моментам приділяється стільки уваги? Якщо звернутися до етимології слова «феноменологія», коренем якого є слово «феномен», то в їхній характеристиці ми натрапимо на такі цікаві свідчення. По-перше, в обох випадках (у визначені змісту понять «феноменологія» і «феномен») присутнім є слово «з'являтися»: «Феномен (грецьк. φαίνόμενον — те, що з'являється) — 1) Виняткове, незвичайне рідкісне явище»¹; «Феномен (від грецьк. φαίνόμενον — те, що з'являється)»². По-друге, слово «феномен» має попередника — давньогрецьке дієслово «φαίνεσθαι», яке перекладається як «світитися», «видаватися», «виглядати»³.

Очевидно, що слово «з'являтися» не може стосуватися вигляду реальних речей, оскільки вони завжди перебувають у полі зору людини, і їм (речам) не треба «з'являтися». Неважко збагнути й те, що ці слова та особливо слово «світитися» радше всього стосуються того, що виходить за межі фізичного спостереження речей і явищ, а не суб'єктивних і часто ілюзорних уявлень про їхню суть.

¹ Словник іншомовних слів / Укладачі: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ: Наукова думка, 2000. С. 608; Загнітко А. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця: ТВОРИ, 2020. С. 837.

² Кошарний С. Феномен. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. 2002. С. 665.

³ Там само. С. 665.

Зазначене зіставимо з характеристикою тонкого плану в езотеричній філософії: «...Часто його (астральний план. — О. О.) називають царством ілюзій, але не тому, що він хоча б скільки-небудь є більш ілюзорний, ніж світ фізичний, а з причини крайньої недостовірності вражень, які отримує від нього недосвідчений спостерігач»¹. Відтак можна стверджувати, що глибинну основу походження слова «феномен» визначають саме такі астральні спостереження.

Водночас правдивим є те, що в роздумуванні про суть предметів чи в написанні музики індивідууми могли виходити на рівень сприйняття, коли досягнутий смисл (речей) набував обрисів світіння. У праці «Путівник мислі до Бога» середньовічний теолог і філософ Бонавентура, посилаючись на теолога й філософа Аврелія Августина, якого вважають автором сентенції «зір мислі» («*aspectus mentis*»), наголошує: «...*наша мисль зряча*». Що доповнює трьома позиціями (такого «зору мислі»): «...По-перше, відносно зовнішніх тілесних [речей] — як те, що називається одушевленістю чи чутливістю; по-друге, в собі та всередині себе — як те, що називається духом; по-третє, вище себе — як те, що називається мислю»². Неважко збагнути, що теза «зір мислі» стосується ментальних операцій людини, під час яких її свідомість підноситься до незбагненних звичайним розумом рівнів існування. Можна стверджувати й те, що словами «зір мислі» середньовічні філософи інтуїтивно виразили особливості буття речей і явищ на тонкому плані, що передбачає синтез мислі (думки), звуку, кольору, форми, структури тощо (детальніше про це йдеться нижче).

Подібним прикладом щодо фіксації такого стану свідомості є окреслення образів своїх творів Людвігом ван Бетговеном. У

¹ Leadbeater C. W. (1896). The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena). *Theosophical Manual*. № 5. P. 7–8.

² Бонавентура. Путівник мислі до Бога. Про приведення мистецтв до богослов'я / Переклад з латинської мови, вступ, коментарі Ірина Піговська. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2014. С. 11, 121.

До цього можна додати, що Аврелій Августин «...відрізняє зір, або погляд, від бачення: адже спрямовувати зір ще не означає бачити. Зором мислі є розмисел, а баченням — знання». Там само. С. 121.

1800-х роках Він повідомив Терезі Брунсвік, що пише оперу, до чого додав: «...Основна діюча особа — вона в мені, переді мною, скрізь, куди б я не пішов... Уперше я піднімаюся до таких вершин. Повсюди світло, чистота, ясність...»¹. Езотерична філософія пояснює такі випадки наявністю у структурі людини астрального, ментального, духовного планів (тіл), які у певні моменти можуть активізуватися, що знаходить своє виявлення у відповідних станах її (людини) свідомості.

Сказане доповню такими міркуваннями. Вище йшлося про те, що в храмах давніх культур практика навчання неофітів (учнів) ґрунтувалася не на логічній характеристиці явищ, а на розвитку в них вищих психічних здібностей. Завдяки цьому вони могли виходити за межі фізичного світу та спостерігати предмети і явища на тонкому плані. Якщо взяти до уваги, що чимало давньогрецьких філософів навчалися в храмах Єгипту (Фалес, Піфагор, Платон), або ж у давньогрецьких жерців, які сповідували аналогічну практику навчання, тоді ще більше стає зрозумілим походження і первинний зміст слова «феномен». Воно вказує на те, що виглядає, видніється і *світиться* за межами фізичного спостереження предметів — на їхню ауру.

І ці ж обставини визначають зміст сентенції «феноменальний світ» — «небувалий, винятковий, рідкісний»², незнаний у звичайному житті світ явищ і речей. Протилежним до нього є світ ноуменів. Ноуменальне буття зумовлене ментальними принципами пізнання. Треба брати до уваги й те, що тонкий план і його підплани передбачають відповідні й притаманні лише для них смислове, кольорове, звукове, загалом — буттєве наповнення речей і явищ.

Ще одне. Якщо індивідуум у розмислах сягає астрального, ментального чи духовного планів (ноуменальна практика) і не бачить кольору, не чує звучання явища, то це вказує на те, що його вищі психічні здібності належним чином не розвинуті. Аналогічно: якщо композитор під час створення музики зміщує сві-

¹ Rolland Romain. (1914). *Vie de Beethoven*. Septieme edition. Paris. Librairie Hachette. P. 31.

² Словник іншомовних слів. С. 608.

домість до тонкого плану (одного з планів) і при цьому не бачить кольору звуків та їхньої форми, то це також свідчить про недостатньо розвинуті вищі психічні здібності, як і про зосередження лише на музичній основі образу.

Відтак можна стверджувати, що вихідний зміст слів «феноменологічне», «феноменологія» стосується того, що виходить за межі, що простягається далі фізичного світу та є первинним у бутті явищ, речей та самої людини. Спрощено цей рівень визначається як тонкий план. Якщо ж актуалізувати його градацію, що пропонує езотерична філософія, тоді можна говорити про астральний, ментальний, духовний та інші плани.

Водночас тут ми зіштовхуємося з архетипом *бінару* — фундаментальною основою, яка визначає буття всього суцього і передбачає: 1) природа й причина будь-яких речей і явищ коріниться у вищому до їхнього існування на фізичному світі плані; 2) формування речей і явищ зумовлене рухом зверху донизу: непроявлене — проявлене, феноменологічне — фізичне, внутрішнє — зовнішнє, несвідоме (безсвідоме) — свідоме; 3) структура планів Світу (Макрокосмос) знаходить аналоги в тілесній будові людини (мікрокосмос); 4) присутність тонкого плану у фізичному, відтак — присутність феноменологічного у фізичному бутті. Іншими словами, вище делегує свої атрибути нижчому, і завдяки цьому воно завжди присутнє в речах та явищах.

Якщо зазначене розглянути в контексті буття музики, тоді неважко відповісти на запитання, завдяки чому феноменологічна сфера присутня в музиці. Це пояснюється тілесною будовою людини, яку спрощено визначають як бінарну структуру відношень тонкого і фізичного планів (про складнішу тілесну будову людини йдеться нижче). Очевидно, що й створена композитором музика також визначається цією умовою. Тобто, що співвідношення феноменологічного і фізичного планів є характерною основою буття музичного твору, музикування і музики загалом.

Наступне, що треба розглянути, це специфіка тонкого плану. Відзначу характерні особливості у спостереженні речей на цьому плані, на яких наголошує езотерична філософія та про що свідчать індивідууми з розвинутими вищими психічними здібностями. На тонкому плані речі постають у своїй *цілісності*, це сто-

сується як смислового рівня їхнього буття, так і видового: «...Будь-який предмет можна бачити немов би зі всіх боків відразу, і внутрішність об'ємної фігури відкрита зору так само, як і її зовнішність. Тому очевидно, що недосвідченому відвідувачу цього світу (астрального плану. — О. О.) досить важко зрозуміти, що насправді він бачить, і ще більш важчим — перевести своє бачення на непридатну для цього мову звичайного мовлення»¹.

На тонкому плані звучання музичної ідеї також може передбачати полісмиловий, поліваріантний звуковий рівні і водночас набувати кольорового забарвлення, структурної конфігурації тощо. Подібне під час написання музичних творів відчувають багато композиторів, хоча, й можливо, не завжди звертають на це увагу. Можна сказати, що зазначене належить до об'єктивної компоненти, яку треба враховувати при аналізі феноменології музики.

Таким чином, ми отримали відповідь на запитання — що передбачає феноменологічна сфера чи феноменологічний план. Ця сфера (астральний, ментальний, духовний плани плани) містить не тільки цілісне буття явищ і предметів в їхній смисловій, видовій і буттєвій даності, але й виявляє їхню смислову субстанцію, зміст якої неможливо повністю виразити ні словами, ні будь-яким музичним твором. Водночас очевидно, що феноменологічна сфера присутня в бутті останнього: з одного боку, музичний твір виражає один зі смислових аспектів цієї цілісності (певний афект), з іншого боку, він актуалізує смислове поле (смислову субстанцію, цілісне буття) цього афекту, що ми сприймаємо завдяки присутності в нас відповідних тіл (планів буття). Зумовлений бінарною структурою музичний твір передбачає діалог між сформованою на астральному, ментальному чи духовному плані смисловою цілісністю та одним актуалізованим з її смислових аспектів, який і визначає зміст певного музичного твору.

¹ Leadbeater C. W. (1896). The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena). *Theosophical Manual*. № 5. P. 8.

Перейдемо до розгляду феноменологічного в музиці. Ще раз зазначу, що феноменологічне здебільшого розглядається як найвищий рівень буття речей і явищ. Водночас феноменологічне завжди залишається феноменологічним — у сенсі його приналежності до тонкого плану. А також, що феноменологічне в музиці не є сталим; воно «затушоване» темпоральністю музичних творів, рівнем розвитку свідомості композитора. Очевидно й те, що буття музики виражає як феноменологічне начало, так і фізичне. В останньому випадку маються на увазі музичні твори, в яких рівень образності та художнє узагальнення не виходять за межі (умовно) звичайних переживань людини.

Історія музики дає нам численні приклади музичних творів і принципів музикування, зміст яких визначає яскраво виражена феноменологія. Водночас музична культура містить численні приклади, коли феноменологічний рівень не був провідною ознакою, коли питома вага феноменологічного в музичних творах була маловиразна, або відходила на далекий план. Відтак, можна говорити про посилення і послаблення феноменологічного начала в музичних творах, як і про посилення чи послаблення в них фізичного начала.

У давніх культурах музика була прикладною, відтак не передбачала суб'єктивності; останнє стосувалося лише особливостей володіння музичним ремеслом для вираження канонічних та загальновідомих у певній культурі сюжетів і образів. За таких обставин говорити про музичний твір можна умовно, оскільки музика існувала як спонтанна форма творчості виконавців. Основу цієї музики визначали різні практичні завдання: духовні, магічні, терапевтичні, побутові тощо. У перших двох випадках музика завжди була феноменологічною. Значною мірою це стосується медичної практики, в якій музика виконувала функцію медіатора. Вона підіймала свідомість людини до тонкого плану, на якому відбувалося її спілкування зі своєю душею та усунення причин проблеми.

Інше властиве для музики Європейської культури, становлення якої визначають символічний (Середньовіччя, Відродження), класичний (Новий час, Просвітництво), романтичний (XIX ст.), ін-

тенціональний (кінець XIX–XXI ст.) періоди¹. Якщо в символічний період європейська музика, як і давня, здебільшого орієнтувалася на прикладні форми, то, починаючи від XVI–XVII століть, музикування вже підпорядковувалося художньому принципу вираження. Відтак у ці й наступні століття музичний твір розвивається за напрямом здатності виражати в музиці різноманітні образи і сюжети навколишнього світу. Цей процес опанування в музиці формами й технікою для вираження розмаїтих образів завершується в XIX столітті; можна стверджувати, що в кінці цього століття музика вже могла виражати найрізноманітніші образи і сюжети, які відображали навколишній світ. У XX–XXI століттях ситуація розвивається у контексті *динамізації* факторів посилення чи послаблення феноменологічного і фізичного начала в музичних творах.

Таким чином, можна говорити про чотири узагальнені типи музичних творів, зміст яких тією чи іншою мірою визначають посилення чи послаблення в них феноменологічного і фізичного начала: 1) домінування феноменологічного, питома вага фізичного маловиразна, відходить на далекий план; 2) домінування фізичного, питома вага феноменологічного маловиразна, відходить на далекий план; 3) посилення феноменологічного, фізичне певною мірою зберігає свої ознаки; 4) посилення фізичного, феноменологічне певною мірою зберігає свої ознаки. Очевидно, що те саме стосується музикування й музики загалом — незалежно від культури і епох, до яких вони приналежні.

Зазначене щодо феноменологічного і фізичного у музичних творах актуалізує питання їхньої *образно-сміслової градації*. Наразі я лише наголошую на необхідності розроблення такої типології, що й передбачається в наступних публікаціях. Водночас нижче це питання додатково аналізується та пропонуються певні принципи щодо можливої образно-сміслової градації феноменологічного і фізичного в музичних творах.

¹ Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. С. 154.

Розглянемо таблицю «Динаміка структурального буття Всесвіту, людини, художнього образу», запропонованій у монографії «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм» (розміщена нижче)¹. Таблиця складається з трьох колонок. Перша вказує на відомі в езотеричній філософії сім планів Всесвіту, що в другій і третій колонках знаходить відображення в структурі семи тіл людини та семи планах формування художнього образу. Завдяки такому порівнянню, завдяки актуалізації методу гіпотетичної аналітики, який бере до уваги відомості езотеричної філософії і давнього знання, відкривається нова перспектива в онтології різних речей, в тому числі й у пізнанні феноменологічного.

За основу аналізу становлення художнього образу взято фундаментальну структуру тетрактиди, шаблї якої визначені чотирма поняттями: «принцип», «становлення», «означення», «спосіб існування» / «спосіб буття».

Це означає, що смислової й буттєвої динаміку семи планів можна розглядати у контексті цієї структури; тобто, що на кожному плані формування художнього образу може відбутися, і в цьому процесі тетрактида визначатиме зміст його становлення. Водночас нижча есенція верхнього плану (у контексті четверної структури формування) — *спосіб існування / спосіб буття* — транслюється до нижчого плану і стає *принципом* її функціонування. Спочатку, як імпульс, постає *принцип* (буття) художнього образу, далі розгортаються рівні *становлення* і *означення*. *Спосіб існування* завершує процес і вказує на форму, яка зумовлює конкретний зміст художнього образу (на таблиці окреслена динаміка ілюструється на рівні Вищого Плану III та Фізичного плану). Цей же спосіб існування в цілому визначатиме смислові й буттєві аспекти кожного плану.

Аналогом зазначеного є *принцип семеричності* в давньоіндійській філософії та космогонії. Згідно з цією теорією, семерична структура визначає формування смислової й буттєвої есенції кожного плану, в процесі розгортання яких вихідне духовно-

¹ Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. С. 156.

матеріальне начало все більше занурюється до нижчих планів, а також, що сьомий аспект певного плану є основою для розвитку першого аспекту нижчого плану (який зумовлений аналогічною семеричною динамікою)¹.

Необхідно мати на увазі, що тетрактида насамперед стосується структурних компонентів процесуальності, зумовлює її формотворчий процес, тоді як семеричний принцип визначає смислову основу кожного плану та особливості їхнього формування — у контексті розгортання вихідного імпульсу (того, що передує Вищому Плану I та в цілому визначає проявлене буття).

Якщо зазначене розглянути в контексті структурної будови людини (її семи тіл), неважко збагнути, що всі плани, у тому числі латентно, присутні в людині і створених нею художньому образі та музичному творі. Це пояснює, яким чином Вище Буття присутнє в нижчому (бутті) та в який спосіб воно вставлене в нього.

Водночас треба мати на увазі теперішній розвиток людини, який передбачає в ній різну міру активності чотирьох нижчих планів (тіл) — фізичного, астрального, ментального, духовного.

¹ «Про те, що відбувається на двох вищих сферах всесвіту — шостої і сьомої, ми можемо мати лише досить приблизне уявлення. Енергія Логосу вихровим рухом з надзвичайною швидкістю "просвердлює дири в просторі" всередині первинної матерії, і цей вихор життя, огорнений в найтоншу оболонку з недиференційованої матерії, і є *первинний атом*; ці первинні атоми та їхні агрегати, які розповсюджені у всьому всесвіті, утворюють підрозділи духу-матерії *найвищої, сьомої сфери*». В основу *шостої сфери* кладеться найгрубіша сублімація первинного атома сьомої сфери, яка «стає найтоншою одиницею духу-матерії, або первинним атомом *шостої сфери*». І так далі: «Атом шостої сфери своєю чергою викликає вихровий рух в агрегатах своєї власної сфери та, обмежений стіною цих грубих агрегатів, стає найтоншою одиницею духу-матерії, або первинним атомом *п'ятої сфери*». Besant Annie. (1899). The ancient wisdom. Second Edition. Theosophical Publishing Society. London. P. 53–54.

Принцип семеричності детальніше охарактеризований в «Листах Магатм». The Mahatma letters to A. P. Sinnett. (2021). Transcribed and Compiled by A. Trevor Barker. Second and Revised Edition. Theosophical university press. Pasadena, California.

У поодиноких випадках творчого піднесення чи осяяння деякі духовно розвинуті індивідууми можуть виходити на рівень Вищого Плану III, але не вище. Це свідчить про те, що творча діяльність сучасної людини здійснюється на чотирьох нижчих планах.

Таблиця

Динаміка структурального буття Всесвіту, людини, художнього образу

П/п	Плани Всесвіту	Тілесний склад людини	Структурний склад художнього образу
1	Вищий План I	Вище тіло I (Аді)	<i>Праобраз-Принцип</i>
2	Вищий План II	Вище тіло II (Анупадака)	<i>Праобраз-Становлення</i>
3	Вищий План III	Вище тіло III (Атмічне тіло)	<i>Праобраз-Означення</i> (означений Праобраз-Принцип; з можливістю формування на цьому плані шабля <i>Праобразу-Способу Існування / Способу Буття</i>)
4	Духовний план	Духовне тіло (Інтуїтивне тіло)	<i>Образ-принцип</i>
5	Ментальний план	Ментальне тіло	<i>Образ-становлення</i>
6	Астральний план	Астральне тіло	<i>Образ-означення</i>
7	Фізичний план	Фізичне тіло	КОНКРЕТНИЙ ОБРАЗ (з актуалізацією 4-ох ланок конкретного формування: <i>принципу, становлення, означення, способу існування / способу буття</i>)

Таблиця відкриває шлях до розуміння феноменологічного і доповнює сказане вище. Уже зазначалося, що феноменологічне протилежне фізичному і стосується вищих від нього шести планів.

Якщо взяти до уваги, що нижчий аспект певного плану — *спосіб існування / спосіб буття*, який зумовлює певний нижчий план (він стає *принципом* його смислової й буттєвої есенції), — тоді очевидним стає таке.

Насамперед треба акцентувати на наявності *Єдиної Основи* у бутті Світу. Вище Буття — Вищий План I, як і Вищі Плани I–III в цілому (які є латентними для сучасної людини) — пронизує і відповідним чином (відповідно до смислової й буттєвої есенції кожного плану) наповнює Собою усі плани (у трансформованому виді транслює Свої смислові аспекти до усіх планів). Відтак усі плани існують як Великий і Єдиний Буттєвий Континуум, який за різних обставин Свого існування і для різних форм життя може актуалізувати не тільки певний план чи кілька планів, але й ті чи інші їхні структурні підплани.

Якщо нижчий аспект вищого плану стає основою (принципом) буття нижчого плану, неважко збагнути, що в цьому інволюційному процесі відбувається постійне послаблення смислових і буттєвих аспектів Вищого Буття та моделюється Його смислова й буттєва градація (відповідно до кожного плану). З одного боку, Вище Буття (Єдина Основа) обіймає Собою Буттєвий Континуум із семи планів, з іншого боку, на кожному плані Його смислова й буттєва есенція трансформується і відповідним чином детермінує ці плани. Це доповнює сказане про те, яким чином Вище Буття у трансформованому виді присутнє в нижчому і вставлене в нього.

Наступне, що треба з'ясувати, — це те, як у контексті семи планів розглядати феноменологічне і чи можна на Фізичному плані феноменологічне розглядати власне як феноменологічне.

Якщо Вище Буття пронизує і наповнює Собою усі плани, якщо вони існують як Єдиний Буттєвий Континуум, тоді очевидно, що феноменологічне стосується кожного плану. Це стосується й тих планів, які людина зможе осягати в досить далекому майбутньому. Водночас кожний вищий план завжди набуватиме статусу феноменологічного за відношенням до нижчого (плану). У цьому ви-

падку матимемо на увазі окреслений вище принцип *бінару* (не-проявлене — проявлене, феноменологічне — фізичне, внутрішнє — зовнішнє, несвідоме — свідоме), він не тільки зумовлює будь-яке буття, але й показує, де міститься феноменологічне. За відношенням до другої (нижчої) ланки воно завжди належатиме першій (ланці).

Щодо феноменологічного на фізичному плані, який є останнім щаблем інволюції Вищого Буття, треба сказати таке. Хоча фізичний план також належить до Єдиного Буттєвого Континууму, хоча енергія Єдиного (відповідним чином) пронизує його, очевидно, що розглядати на цьому плані феноменологічне як феноменологічне треба опосередковано. Водночас певні аспекти феноменологічного будуть актуальні (у контексті фізичного плану) для тих явищ, змістова основа яких буде нижчою від певних його вищих смислових аспектів. Якщо взяти до уваги структуру тетрактиди, у контексті якої відбувається становлення явища, то очевидно, що певна вища її ланка буде виконувати функцію феноменологічного за відношенням до нижчої. Те саме відбуватиметься, якщо за основу градації планів взяти семеричний принцип давньоіндійської філософії.

Для пояснення феноменологічного буття явищ на фізичному плані чудовим прикладом є теза М. Гайдеґера, який, цитуючи Геракліта, зазначає, що «речам властивим є прагнення утаїтися»¹. І якщо на фізичному плані завершується інволюційний рух Вищого Буття, то неважко збагнути, що утаємниченість речей передбачає феноменологічне, тобто їхню протяжність до сутнісної площини вищих планів. Якщо ж зміст певних речей і явищ (умовно) є досить приземистим, то функцію феноменологічного виконуватиме якась з вищих есенцій цього (фізичного) плану. Завдяки таким умовам можливими є інволюційні та еволюційні процеси та вираження феноменологічного змісту образів на Фізичному плані.

Як уже зазначалося, три Вищі Плани латентні й недоступні для теперішнього рівня розвитку людини; відтак в її тілесній бу-

¹ Heidegger M. (1983). Gesamtausgabe, II Abteilung: Vorlesungen 1923–1944. Band 29/30. Frankfurt a. M., Klostermann.

дові різну міру активності можуть виявляти астральний, ментальний, духовний плани (звісно ж, і фізичний план). Це пояснює, завдяки чому феноменологічне присутнє в музичному творі та музикуванні. До того ж, у творчому акті відбувається смислова трансформація цих планів: відповідно до обраного митцем смислового аспекту образу вони змінюються, їхні принципи транслюються до створеного музичного твору і наділяють його аналогічною характеристикою. Відтак, незалежно від приналежності музичних творів до певної епохи, періодів розвитку культури, рівня розвитку свідомості композитора, феноменологічна сфера завжди присутня в музиці.

Таблиця допомагає зрозуміти й те, що смислова цілісність музичних творів зумовлена особливостями якогось одного, рідше двома планами, зміст яких вони виражають. Енергія будь-якого плану може бути принципом музичного твору, який прагне створити композитор. Водночас його духовний розвиток спрямовує свідомість до того плану, на якому формуватиметься музичний твір. Це актуально і тоді, коли свідомість композитора не може піднятися вище астрального чи ментального планів, коли вона схильна до низьких і негативних образів.

У питанні якісного наповнення планів можна орієнтуватися на астрологію, яка враховує позитивні й негативні аспекти планет і відповідним чином визначає зміст астрологічної ситуації (карти явища). Звідси кожний план на негативному рівні також може передбачати відповідні феноменологічні смисли (інфрафізика, антикосмос). Таким чином феноменологічне стосується різних за якісним образно-смисловим наповненням музики і вказує на можливу актуалізацію в ній (музиці) відповідних планів буття.

Висновки. Проведений аналіз дає можливість визначити феноменологічне як явище та зрозуміти особливості його буття, в тому числі й принципи його виявлення в музиці.

Насамперед необхідно зазначити, що у визначенні феноменологічного важко уникнути слів, за допомогою яких воно характеризується (феноменологічне трактується як найвищий рівень буття речей і явищ). Водночас, якщо взяти до уваги сказане з приводу цього явища, наскільки багатшою за змістом, глибиною означення є окреслена площина феноменологічного від будь-яких його ха-

рактистик в офіційній науці! Якщо ж до цього додати визначені в давній та езотеричній філософії особливості планів буття, а також семеричну структуру, яка зумовлює їхню смислову й буттєву есенції, тоді ця глибина зростає багатократно.

Погоджуючись з трактуванням феноменологічного як найвищого рівня буття речей і явищ, зазначу, що феноменологічне завжди треба позиціонувати як найвищий рівень буття. Разом з тим, завдяки проведеному аналізу ми отримали конкретизацію цього вищого буття. Хоча в цьому дослідженні особливості буття речей і явищ на астральному, ментальному, духовному планах не розглядалося, однак сама постановка питання — їхнє буття на цих планах, а також семи підпланів, про що говорить давньоіндійська філософія, — змінює попереднє розуміння феноменологічного і конкретизує його відповідно до зазначених сфер.

Звідси феноменологічне є не лише найвищим рівнем буття речей і явищ, що відповідає дійсності; тепер очевидно: **феноменологічне** — це те, що протилежне фізичному і належить до тонкого плану (астрального, ментального, духовного планів), певною мірою — до вищих аспектів фізичного плану. Феноменологічне може належати до якогось із семи підпланів цих планів, певною мірою — до якогось вищого аспекту фізичного плану.

Таким чином, ми отримуємо структуру щаблів можливого формування феноменологічного. Неважко збагнути, що розмаїті трактування феноменологічного, які зустрічаємо в офіційній науці, будуть (можуть) належати (виражатимуть зміст) до різних планів буття, як і до якоїсь смислової й буттєвої есенції цих планів. Одностайність в осягненні суті феноменологічного, ідентифікація на цьому рівні буття речей і явищ можлива лише за умови розвитку в кожній людині, яка осягає, відповідних вищих психічних здібностей.

Феноменологічне постійно супроводжувало й надалі супроводжуватиме еволюцію людини, починаючи від теперішнього її розвитку, коли актуальними для неї є чотири нижчі плани (фізичний, астральний, ментальний, духовний), і завершуючи розвитком людини на Вищому Плані I в досить далекому майбутньому.

Вище буття, або ж феноменологічний план чи сфера, відповідним чином завжди присутні в нижчому (бутті) — вони встав-

лені в нього (вставлені за принципом трансляції вищого буття до нижчого, у процесі чого відбувається своєрідна інволюція вищого начала до нижчого). Це дає підставу стверджувати, що *зміст музики* (а також зміст речей та явищ) *виражає і феноменологічне і фізичне начало*.

Незалежно від приналежності музики до певної епохи чи періодів розвитку культури, рівня розвитку свідомості композитора, феноменологічна сфера завжди присутня у музичних творах. Водночас зміст музики визначає посилення чи послаблення в ній відповідно феноменологічного і фізичного начала.

У творчому акті відбувається смислова трансформація тонкого плану, тобто астрального, ментального, духовного планів (у деяких випадках якогось вищого аспекту фізичного плану). Наприклад: композитор прагне створити певний образ. Звідси на якомусь із планів (чи їхніх підпланів) буде формуватися художня ідея, вона транслюватиметься до музичного твору і відповідним чином виражатиме в ньому феноменологічний зміст образу. Водночас така дія (творчий акт) змінюватиме смислову канву актуалізованих планів, їхні принципи транслюватимуться до створеного музичного твору і наділятимуть його аналогічною характеристикою.

Можна говорити про *бінарну структуру музики* (музичного твору, музикування) — співвідношення в ній феноменологічного і фізичного, або ж астрального, ментального, духовного і фізичного планів.

Феноменологічний план (сфера) передбачає *цілісність буття явищ і речей*, зміст чого повною мірою неможливо виразити словами та музичним твором. Музичний твір виражає один зі смислових аспектів цієї цілісності, яка існує на вищому плані та що людина сприймає завдяки присутності в ній відповідних тіл (планів буття). Водночас музичний твір (і музикування) передбачає діалог між смисловою цілісністю, яка формується на феноменологічному плані, та актуалізованим одним з її (цілісності) смислових аспектів, що й визначає зміст музичного твору (і музикування).

Кожен з планів (астральний, ментальний, духовний), як і їхні сім підпланів, можуть бути основою музичного твору. Разом з тим,

у творчому акті композитор спрямовує свою свідомість до відповідних високих чи низьких, позитивних чи негативних сфер цих планів чи підпланів, смислові аспекти яких транслюються до створеного музичного твору і наділяють його такими ж характеристиками.

Актуальним стає питання диференціації музичних творів: а) за мірою присутності в них феноменологічного; б) за змістом цього феноменологічного, тобто за їхнім спрямуванням до високих чи низьких, позитивних чи негативних сфер, що й визначає образну палітру музичних творів¹.

Література

1. Apostolescu, I. (Ed.). (2020). *The Subject(s) of Phenomenology: Rereading Husserl*. Cham: Springer Nature. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-29357-4>
2. Besant Annie. (1899). *The ancient wisdom*. Second Edition. Theosophical Publishing Society. London. URL: https://www.theosophy.world/sites/default/files/ebooks/besant_the_ancient_wisdom_1899.pdf
3. Heidegger M. (1983). *Gesamtausgabe, II Abteilung: Vorlesungen 1923–1944*. Band 29/30. Frankfurt a. M., Klostermann.
4. Leadbeater C. W. (1896). *The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena)*. *Theosophical Manual*. № 5. URL: https://web.archive.org/web/20160531053917/http://hpb.narod.ru/tph/TPH_ASTP.HTM
5. Merrell-Wolff Franklin. (1983). *Pathways Through To Space*. New York: Julian Press. URL: <https://archive.org/details/pathwaysthrought00-merr/page/n5/mode/2up>
6. Rolland Romain. (1914). *Vie de Beethoven*. Septieme edition. Paris. Librairie Hachette. URL: <https://ia800904.us.archive.org/13/items/viedebeethoven00roll/viedebeethoven00roll.pdf>
7. Schnell, A. (2020). *Phänomenologie als transzendentaler Idealismus. Phänomenologische Forschungen, 1*, 167–193.

¹ У цьому випадку відсилаю читача до своєї монографії, в якій узгальнене визначення музики відомих композиторів співвідноситься з певними чакрами людини (що передбачає й відповідні плани буття і структуру — тіла людини). Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. С. 400–401.

8. Spiegelberg, H. (1972). *Phenomenology in Psychology and Psychiatry: A Historical Introduction*. Evanston: Northwestern University Press.
9. The Mahatma letters to A. P. Sinnett. (2021). Transcribed and Compiled by A. Trevor Barker. Second and Revised Edition. Theosophical university press. Pasadena, California. URL: <https://www.theosociety.org/pasadena/mahatma/MahatmaLetters-eBook.pdf>
10. Бонавентура. Путівник мислі до Бога. Про приведення мистецтв до богослов'я / Переклад з латинської мови, вступ, коментарі Ірина Піговська. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2014. Lxii + 170 с.
11. Братко К. В. Онтологія музики: до визначення основоположень філософії музики. *Вісник Черкаського університету*. 2019. № 1. С. 71–80.
12. Діонісій Ареопатит. Про Божі імена. Греко-український словник / Переклад з грецької ієромонах Онуфрій (О. Кіндратишин). Львів: Свічадо, 2024. 248 с.
13. Діонісій Ареопатит. Про містичне богослов'є / Переклад з грецької ієромонах Онуфрій (О. Кіндратишин). Львів: Свічадо, 2018. 12 с.
14. Добко Т. Феноменологія смирення. *Гуманітарні студії*. Збірник наукових праць. 2013. Випуск 20. С. 52–62.
15. Загнітко А. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця: ТВОРИ, 2020. X, 920 с.
16. Йог Сутарама. Філософія і практика йоги. Львів: Свічадо, 1993. 72 с., іл.
17. Кант І. Критика чистого розуму / Переклад з німецької та примітки І. Бурковського. Київ: Юніверс, 2000. 504 с.
18. Капічіна О. О. Феноменологічні основи проблеми музичного сприйняття. *Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського*. 2012. № 2 (54). С. 164–168.
19. Кебуладзе В. Ідеї І: трансцендентальний поворот у феноменологічній філософії. *Наукові записки НАУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2022. № 9–10. С. 98–106.
20. Кебуладзе В. Феноменологія досвіду / Відповідальний редактор А. Лой. Київ: Дух і Літера, 2012. 280 с.
21. Кебуладзе В. Феноменологічні сюжети. *Sententiae*, Volume XL, Issue 1. 2021. С. 128–132. <https://doi.org/10.31649/sent40.01.128>
22. Козаренко О. В. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка*. Серія «Мистецтво». 2012. № 11. С. 3–7.
23. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 55. С. 7–21.

24. Кошарний С. Феномен. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. 2002. С. 665–666.
25. Кошарний С. Феноменологія. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. 2002. С. 666–667.
26. Лао-цзи. Дао Де Цзін. Книга про шлях та силу / Переклад Л. Дудченко. Київ: Арій, 2022. 96 с.
27. Мур Е. Феноменологія. *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Основи, 2003. С. 446–447.
28. Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. 3-є вид. Київ: Освіта України, 2020. 472 с.
29. Опанасюк О. П. Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст. *Українське мистецтвознавство*. Зб. наук. праць. Вип. 18. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ. 2018. С. 6–18.
30. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія; видання 2-ге, перероблене та доповнене. Київ: Освіта України, 2021. 320 с.
31. Рябініна О. В. До трансцендентальної логіки музичного простору. *VIRTUS*. 2017. № 11. С. 36–42.
32. Рябініна О. В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації. Харків: Харківський військовий університет, 2000. 286 с.
33. Словник іншомовних слів / Укладачі: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ: Наукова думка, 2000. 680 с.