

процес» [6, 126].

II. Оцінка, висловлена студентом, найчастіше виявляється:

– «вираженням внутрішніх переживань або певних психічних станів» [4, 37], виконує пізнавальну функцію, коли в процесі оцінювання «він усвідомлює чим є для нього пізнана дійсність, усвідомлює себе у ній» [3, 68];

– функцією орієнтування в оточуючому світі цінностей, тобто «орієнтації суб'єкта у сфері аксіологічно значущих предметів» [5, 119];

– соціально-комунікативну функцію, коли «спостерігається сильно диференційована позиція учасників і розкривається особиста думка кожного члена колективу» [1, 80–81].

Сучасний тип музиканта – творчо зрілої та ініціативної особистості формується в умовах ціннісних, соціально-культурних, художньо стильових альтернатив. Сучасна художня культура багатоаспектна, вона утворює суперечливу єдність прекрасного, піднесеного і потворного. І кожному музиканту-професіоналу доводиться відшукувати, відкривати для себе такі ціннісні орієнтири, які не дадуть йому опуститися до рівня вседності. У цих умовах як ніколи зростає роль оцінок, що дають «спрямування, мету діяльності і тим самим беруть участь у перетворенні практики з можливості в реальність» [3, 72]. Таким чином, у світі законів формування особистості музиканта концепція освіти повинна вибудовуватись як єдиний процес гуманітарної культури, де особа відшукує свої можливості ціннісної самореалізації. У цих умовах зростає роль таланту, самостійності, відповідальності за свій особистісний розвиток і формування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берак О.Л. Роль музикального критика в формуванні слухательської оцінки. // Методологические вопросы теоретического музыкознания. Вып. XXII. – М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1975. – С.71–86.
2. Братченко Н.В. Диалектика объективного и субъективного в оценочном отношении: Автореф. дис... канд. филос. наук. – Р-на-Дону, 1975.– 26 с.
3. Брожик В. Марксистская теория оценки. – М.: Прогресс, 1982. – 261 с.
4. Ивин А.А. Основания логики оценок. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 230 с.
5. Кислов Б.А. Проблема оценки в марксистско-ленинской философии /Вопросы теории и методологии/. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985. – 184 с.
6. Назайкинский Е.В., Рагс Ю.Н. Предпосылки эстетических оценок в курсе гармонии. // Труды гос-го муз-пед. института им.Гнесиных. Вып. VI. – М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1967. – С.120–134
7. Хачапуридзе Б.И. Проблемы и закономерности фиксированной установки. – Тбилиси, 1962. — 68с.

Людмила ІСЬЯНОВА^(ЗМІСТ 224)

ДО ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ АДЕКВАТНОГО МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ: СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОГО ВИРАЖЕННЯ В КОНЦЕПЦІЇ О.ЛОСЕВА

Першосутнісною характеристикою музики, як це детально обґрунтовується в працях О.Лосева «Музика як предмет логіки» і «Основне питання філософії музики», є вираження самого процесу становлення як такого, безвідносно до того, що саме, що конкретно стає (розвивається). Тому для повноцінного музичного сприйняття (та його педагогічної оцінки) недостатньо, більш того, невідповідно природі музики, визначення змісту твору вказівкою на ті чи інші статичні і конкретні асоціативні образи й ідеї. Однак це зовсім не означає, вказує Лосев, що становлення є категорією, яка властива виключно музиці, як і не слід робити висновок про те, що в музиці не може бути нічого, крім становлення, проте останнє є основним *предметом музичного способу вираження*. «Без нього неможливо пояснити того особливо хвилюючого характеру, - підкреслює філософ, - яким відрізняється музичне переживання. Будь-яке мистецтво, що користується тим чи іншим нерухомим образом (архітектура, скульптура, живопис) не може зображувати самої стихії становлення життя, а тільки показує ті чи інші

нерухомі оформлення й усталену образність, що породжені без-образною стихією життя. І тільки чиста музика володіє засобами передавати цю без-образну стихією життя, тобто чисте становлення» [2, 327]. У праці «Діалектика художньої форми» в цьому ракурсі дається класифікація найважливіших видів мистецтва, де поезія й взагалі вся художня література (і пов'язані з нею мистецтва: театр, кіно і т. ін.) є мистецтвами, що виражають «те, що стає», тобто конкретний образ у його розвитку, у становленні, живопис та інші види зображального мистецтва – «стале» (тобто образ, що досяг мети становлення, який отримав своє цілісне оформлення), а музика – *саме становлення* без конкретизації того, що саме знаходиться в цьому процесі.

Серед форм людської духовної діяльності становлення в чистому вигляді виражається лише в музиці й в математиці, де нам також завжди подається сама процесуальність, безвідносно до будь-якої конкретності просторово-часового характеру. Процесуальність математичної формули є вірною відносно до нечисленної множини можливих предметностей. І, як пише Лосєв, музика багато про що говорить, але вона не знає, про що вона говорить. Тут знаходить своє проявлення сутнісний принцип міфологічного мислення, принцип «*Paras pro toto*» – «все у всьому», або «все може бути всім».

Перевертність, можливість у будь-яку мить виявити досить логічно і алогічно обгрунтоване (міфолого-символічне обгрунтування!) перетворення будь-чого в будь-що, внаслідок незчислимості варіантів реалізації у матеріальному інобутті «енергії сутності» (даною категорією в ученні Лосєва визначається максимально можливий спектр втілення сутності в предметних фактах, в тому числі, в арте-фактах – мистецьких творах) яскраво демонструється нам, наприклад, у стародавніх сказаннях, міфах, казках, а також в наших сновидіннях.

Принцип «все у всьому», а також центральна характеристика феномену міфу – його спрямованість до розкриття самої сутності явищ, з особливою силою проявляються саме у музиці. Тому в практиці роботи над формуванням художнього сприйняття у учнів будь-якого ступеня освіти необхідно досить обережно, з відповідними поясненнями використовувати твори літератури або живопису в якості «ілюстрацій» до музики. Такі ілюстрації (завжди більш конкретизовані, обмежені, ніж музика) можуть не сприяти змістовному музичному сприйняттю, а навпаки примітивізувати, гальмувати його, визначити межі музичної безмежності. До того ж їх конкретна образність можливо зовсім не є близькою до вільного особистісного, тобто суто міфологічного сприйняття-мислення учнів. Використання ж музичних творів як стимулів поглиблення художнього сприйняття живопису або літератури є як раз дуже ефективним, адже музика, коли вона вдало сутнісно підібрана, оживляє статичні образи. Конкретним образам вона додає необхідну для саме художнього сприйняття багатозначність, тобто суто художню символічність.

В практиці педагогіки, на жаль, другий метод використовується набагато менше першого, котрий, до того ж, часто використовується саме на шкоду власне музичному розвитку учнів, оскільки привласнюється конкретна образність музиці, обмежуючи її зміст, свої мислення та почуття. Слухачі звикають, всупереч специфіці музики, шукати в ній чіткі, однозначні відповіді на питання «про що» (в просторово-часовому ракурсі) конкретно говорить музика. На жаль, і досі багатьма педагогами провокуються спроби учнів обов'язково декодувати музику в однозначних конкретних образах, яким придається значимість всього змісту музичних творів: акцентування уваги педагогів на аспекті розвитку асоціативно-образного мислення у процесі музичного сприйняття. Такий педагогічний метод зовсім не сприяє, у його акцентуванні й локалізації, формуванню здібності до адекватного музичного сприйняття. Навпаки, він сприяє зовсім протилежному, що потім дуже важко коректувати. Не знаходячи в музиці образної конкретності, багато учнів (які звикли до цього пошуку) доходять висновку про те, що музика і немає ніякого змісту, або вони не здатні його розуміти.

Будь-яка асоціація й будь-який вербально чи візуально оформлений особистісний міф є саме особистісним міфом змісту музики, одним із множини можливих та адекватних. Таке відношення повинно формуватися в учнів усіх ступенів музичної освіти стосовно й ознайомлення (безумовно, корисного в якості прикладу, проте не більш того!) зі змістовними описами музики, що пропонуються у критичній літературі. Учень ніколи не навчиться

самостійно і суто музично мислити, якщо не буде знати й розуміти, що такі описи є лише особистісними міфами критиків або педагогів, можливо, навіть, відміченими глибиною проникнення. Музику, як і власне життя, треба зрозуміти і прожити самому, а не виявитися спостерігачем чужого світопізнання. Такі висновки з усією визначеністю витікають з концептуальності лосевської філософії музики.

Але, чи правомірна, в такому випадку, взагалі постановка питання про адекватність музичного сприйняття? Правомірна, і його методологія подана й запропонована для творчості педагогів-музикантів у працях Олексія Федоровича Лосева. Такий популярний для музично-педагогічних досліджень (виховного напрямку особливо) термін «адекватність музичного сприйняття» тільки в працях Лосева дійсно знаходить своє науково-обґрунтоване тлумачення, методологію формування і діагностики цієї здібності. Основоположні параметри цієї методології викладено, зокрема, в роботі «Нарис про музику», де О.Лосев пише наступне: "...кожний твір музики допускає відому філософізацію, точніше кажучи, міфологізацію, де під міфом розуміється метод зображення об'єктивної сутності буття, що не може бути вираженою в понятті. Міфом є об'єктивне бачення сутності буття, дане в системі пізнавальних форм людини. Міф тому зовсім не є обов'язково образом, хоча він може отримати від нього суттєву підтримку в виразності. Образ є поняттям психологічним, міф же – гносеологічним. Із цього витікає те, що кожен даний музичний твір припускає незлічиму кількість міфологізацій» [1, 653].

Міфологізація, за Лосевим, це бачення сутності в образах і поняттях розуму; проте образи й поняття розуму адекватно виражають лише просторово-часовий світ, отже, міф є просторово-часовою структурою сутності. Але, підкреслює у своїх працях філософ, у міфі головне – це виражати Сутність. Отже, єдина й одна для кожного твору саме *форма міфологізації*, але не її конкретний зміст – як відома система образів, понять, суджень, умовиводів. Музика зображує не оформлені предмети, але їх поза-просторову сутність, яка годиться для незчисленного ряду відповідних просторових предметів. Отже, основоположним критерієм суто музично-педагогічного підходу до проблеми формування здібності адекватного музично-художнього сприйняття є те, що «форма міфологізації й художньо-творчого відтворення даного музичного твору в критичі (саме форма, а не зміст як це було пояснено вище) є обумовленою з боку структури твору і є тому загальною необхідною і обов'язковою» [1, 655].

Як підкреслює філософ, якщо математична процесуальність виражає собою становлення *думки*, то музика виражає становлення *почуття*, а точніше, *світовідчуття* людини. Детально ця надзвичайно важлива позиція розглядається мислителем в статті «Будова художнього світовідчуття».

У цій праці О.Лосев відштовхується від вихідного положення про те, що мистецтво є формою людського пізнання, і в мистецтві, що твориться і сприймається людиною (тобто суб'єктом пізнання) проявляються аналогічні для будь-якого типу пізнання загальні закони мислення. В зв'язку з цим, будова художнього світовідчуття в його основних типах обумовлена двома класифікаційними принципами: *ПРИНЦИПОМ ПІЗНАВАЛЬНОГО ОФОРМЛЕННЯ І ПРИНЦИПОМ ОСОБИСТОЇ АКТУАЛЬНОСТІ*. Згідно до першого з них, художнє світовідчуття поділяється на *музичне* (точніше, чисто музичне; виходячи з цього поняття і слід розуміти в теорії О.Ф.Лосева всі вказівки на «чисту музику») й *образне*. Причому їх проявлення, що надзвичайно важливо враховувати, знаходить себе у самих різних видах мистецтва. Музичність (чиста музичність) може бути властива, наприклад, творам живопису, літератури, архітектури, скульптури, у той час, як близьке до образності світовідчуття й навіть просто зображальність, нерідко притаманні музичним творам (у всякому випадку окремим їх деталям, фрагментам). Частіше музична зображальність зустрічається в творах програмної музики, хоча й в них, безумовно, має перевагу світовідчуття чисто музичне.

Слухачі, які зовсім не знають про програму твору, не тільки здатні адекватно сприймати формально програмну музику (тобто ту, що має авторську програму), але й часто слухають її з великим захопленням, наділяючи (і це є цілком слушним) її своїми міфолого-символічними, сутнісними тлумаченнями, що, можливо, зовні не схожі з зазначеною в авторській програмі суто образністю (але схожі за суттю світовідчуття, що виражається у творі й осмислюється слухачем!). Міфологічна картинність, що може виникати в свідомості слухачів (хоч,

виникнення суто картинних, тобто візуально-картинних образів має місце далеко не завжди, без будь-якого зниження якості сприйняття) подекуди знаходять своє вираження в найменуваннях творів, що іноді надовго входять в культурно-художній тезаурус людства (прикладом цього є 14-та соната Бетховена, «Місячна»).

«Поняття оформленості тому повинно грати першорядну роль, - читаємо в статті, - оскільки мистецтво є, насамперед пізнанням, а в пізнанні головним є, найперше, ступінь його оформлення» [1, 302]. В мистецтві «дано загальне буття, що преображається, в його чистій і безформній якості, звідки при збереженні цієї безформної (з просторово-часової точки зору) текучості виходить чиста музика, а при згущенні цієї текучості в більш або менш постійні утворення, наприклад, в образи, - образне мистецтво, як, наприклад, так звані скульптура, архітектура і т.д. Зрозуміло, що краще при цьому говорити не про *мистецтво* скульптури, музики і т.д., але про світовідчуття скульптури, музики тощо, оскільки, згідно з тим, що сказано вище, живопис, наприклад, або поезія може створювати іноді менш за все живописне або поетичне враження, створюючи, для прикладу, в сутності музичне або ще інше. В мистецтві, отже, два світовідчуття: *музичне* (тобто *чисто музичне*) й *образне*» [1, 302].

Дійсно, скажімо, твори абстрактного живопису, імпресіонізму, сюрреалізму і багато інших напрямків, за вираженим у них світовідчуттям більш суто музичні, ніж образні («Чорний квадрат» Малевича, картини Далі, Пікассо). Більш музичним у ракурсі оформлення світовідчуття, що осмислюється і виражається, є наступний вірш Й.Мандельштама, в якому просторово-часові феномени, що згадуються не є суто художніми образами. Кожен з них окремо нічого нам не дає для розкриття змісту вірша, виконуючи ту ж саму роль, яку виконують у будь-якому музичному творі окремі інтонації, ритмічні фігури, гармонічні сполучення, що оформлюють хаотичну багатоскладність, безформність (передоформленість) світовідчуття як пізнавального феномену. Останнє не піддається чіткому візуальному або словесному, тобто образному вираженню. Розглянемо ж цей вірш Й.Мандельштама з названої точки зору:

Улыбнись, ягненок гневный, с Рафаэлева холста, —
На холсте уста вселенной, но она уже не та!
В легком воздухе свирели раствори жемчужин боль. —
В синий, синий цвет синели океана въелась соль.
Цвет воздушного разбоя и пещерной густоты,
Складки бурного покоя на коленях разлиты.
На скале черствее хлеба – молодых тростинки рош,
И плывет углами неба восхитительная мощь.

При тому, що багато музичних творів мають дійсно образні фрагменти або цілі зображувальні картини (наприклад, «На трійці» П.Чайковського, «Льодове побійще» С.Прокоф'єва), пошук суто образності в кожному музичному опусі, а також обмеження змісту музичних творів смислом фрагментарної образності, не є правомірним. Перевіримо себе: яка «образність» хвилює наш розум та почуття в 40-й симфонії Моцарта або в концерті для скрипки з оркестром Мендельсона тощо? Тобто, яка конкретна вербально-візуальна образність стає тут предметом нашого сприйняття? Але ж оці твори відносяться до найбільш популярних, до тих, котрі люблять і розуміють як становлення вираженого у музичній тканині світовідчуття навіть так звані невідготовлені слухачі! Розгадка тут дуже проста й складна водночас: сутнісна функція музики полягає саме у вираженні того, що не може бути вираженим, оформленим словом чи просторово-часовим образом, хоч і пізнається людиною як фактор її буття (нехай тільки інтуїтивно, почуттєво).

Другий принцип – ПРИНЦИП ОСОБИСТОЇ АКТУАЛЬНОСТІ – обумовлює наступний поділ художнього світовідчуття на *епічне, ліричне, драматичне та трагічне*. Зміст цих категорій у феноменолого-діалектичній концептуальності О.Ф.Лосева суттєво відрізняється від традиційних тлумачень. Відрізняється глибинністю філософського і психологічного обґрунтування. Ступінь особистої актуальності зростає від епічного, через стадію ліричного до драматичного типу світовідчуття, маючи множину проміжних градацій. Всі названі тут три типи художнього світовідчуття здатні проявлятися в творах самих різних видів мистецтва, в різних жанрах і формах. Теж саме є цілком слушним щодо світовідчуття трагічного, яке, однак,

не є однорядовим із попередніми. Трагічне світовідчуття (у його модифікаціях, за Лосевим, як оптимістичного та песимістичного) здатне пронизувати твори й епічного, й ліричного, й драматичного типів, утворюючи, отже, трагізм епічний, ліричний і драматичний.

Трагічне світовідчуття передбачає в своїй структурі відображення трьох планів буття: плану світового хаосу (хаокоcosmos), плану душі, яка переживає космічні грані, й плану життя преображеного і воскреслого. Трагічне світовідчуття, за Лосевим, є інтуїцією визначеності життя всього світу і, в тому числі, кожної людини Світовою Волею, Світовим Розумом. Мета цієї Вищої Сили людині невідома... «Хіба ми що-небудь знаємо, для чого дано страждання і для чого радість? Не нам, не нам, але Імені Твоєму!», - виражає О.Лосев своє власне трагічне-оптимістичне світовідчуття. «І коли Потяг Світової Волі, що б'ється, зустрів Форму, в якій він затремтів, - почалася музика як твір мистецтва [1, 643]», - ці прекрасні лосевські рядки, що здатні слугувати основоположним епіграфом до осмислення феномену високохудожньої музики кожною духовно розвинутою людиною, зовсім не є красивою метафорою, а отримують у строгій логіці вчення О.Ф.Лосева своє детальне феноменолого-діалектичне обґрунтування.

Трагічне світовідчуття, за своєю суттю, найбільш тісно пов'язане з феноменальною природою музичного засобу пізнання світу. В обґрунтуванні О.Лосева трагізм є не тільки притаманним музиці, а й бере свої витoki в суто музичному світовідчутті людини, що є збуджувальним стимулом явлення та побутування музичного мистецтва. Від даного розуміння трагізму виходить визначення Лосева про специфіку *музичних почуттів*, що виражаються високохудожньою музикою, на відміну від почуттів буденних, або, як їх було прийнято розчулено позначати в літературі радянського періоду, «простих людських почуттів», а також від почуттів низинних, примітивно-фізіологічних: вираження останніх – прерогатива «музичноподібного кітчу», що вже за своєю однозначністю суто музикою і не є.

У названій статті О.Лосев пише про специфіку суто музичних почуттів: «Скажуть: у чому ж тоді різниця між самими звичайними переживаннями радості, горя, кохання, ненависті, що всім знайомі і складають наше щоденне життя, й, з іншого боку, суто художніми, музичними у власному смислі, настроями, що в нас бувають під час слухання концерту, та й то не кожного. Відповіді на це питання не зрозуміє той, хто задалегідь упереджений в тому, що музика є простим задоволенням, яке нічого спільного не має з філософським осягненням світу. Я можу відповісти тільки тому, хто *вже* пережив музику як *прозріння*. Тому, хто пережив це зрозуміло, що музика відкриває найглибшу й найзахопливішу сутність там, де раніше, здавалося б, панувала монотонна буденність... І тільки в музиці, коли стаємо обличчям до життя, ми бачимо увесь наш буденний нахил до абстракції і бачимо як все просте і ясне в переживаннях пов'язане з найглибшими містичними коріннями з Світовою Душею, яка б'ється в кожній маленькій людській особистості» [1, 643].

В цих чудових і дивовижно точних за смислом словах великого мислителя-гуманіста виражена не тільки специфіка музичного почуття, але й сутність цілеспрямованості педагогічної діяльності в ракурсі проблеми формування адекватності музично-художнього сприйняття «як здатності істинно духовного сходження». Не асоціативно-образне як таке, а міфолого-символічне сприйняття музики як вираження чистого становлення художнього світовідчуття в його філософсько-глибинному ступені – такою є справжня предметність педагогічної мети. Не просто розвиток емоційно-почуттєвої сфери особистості здійснює і потребує для свого осмислення музичне мистецтво, а розвиток почуттів інтелектуальних, тобто тих, що, за Лосевим, є «сталим смислу». Тому становлення професійного музиканта значною мірою пов'язане з суто філософським *розвитком* особистості, з формуванням її методологічної культури. Педагогічне опанування філософсько-естетичної спадщини О.Лосева в практиці вищої музичної освіти є актуальним завданням, розв'язання якого стане значною запорукою в досягненні поступу освіти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М., 1995. – 944с.
2. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки //Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С.315-335.
3. Исьянова Л.М. Феноменологическая диалектика - Искусство - Музыка: УРОКИ А.Ф.ЛОСЕВА. -