



УДК : 78.01

*Людмила Шаповалова*

**ДУХОВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ И МЕТОДЫ ЕЁ ПОЗНАНИЯ**



*Шаповалова Людмила Владимировна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского.*

*Сфера научных интересов – анализ музыкальных произведений, теория исполнительства, христианская антропология музыки.*

Тон (звук) есть тайна, выше которой – только тайна человека. Теория музыки XXI века как интегративная дисциплина тесно сопряжена с научной картиной мира, внешними историко-культурными условиями, а также внутренними предпосылками развития художественного сознания творцов музыки и ее сопричастников (исполнителей и слушателей).

Тон – Образ (интонируемый Логос) был, есть и остается в науке о музыке *предметом анализа* (от греческого этимона – *вос-хождение к Истине*). Современное музыкознание обладает развитым инструментарием для формализации знаний о музыкальном творчестве как процесса бытийствования человеческого Духа в реалиях *здесьнего* горизонта Бытия.

Структурной единицей творчества как онтодиалога мира *объективного*, данного человеку, и *сотворенного* им по законам Красоты, является музыкальное произведение. Насколько аналитики – восходящие к истине – в нашу постсекулярную эпоху готовы к введению в научный обиход предлагаемой дефиниции «духовная реальность»? –

эту проблему я решаю в учебном процессе при подготовке магистров исполнительских специальностей. Именно прагматическим интересом воспитания поколения магистров-исполнителей как *проводников духовной сущности музыки* продиктована формулировка темы моего сообщения. Анализ научных источников по методологии анализа музыки выявил, что в ней отсутствует один из актуальнейших принципов музыкальной онтологии – *связь человека и энергии как его сущности*.

**Цель статьи** – привлечь внимание исследователей к возможностям синергического подхода в музыкальном творчестве и способам его описания в когнитивных моделях музыкознания.

*Материалом* для обсуждения избран термин «духовная реальность», базовый для раскрытия проблемы богословско-философского синтеза в музыкальном творчестве как особой сферы обнаружения трансцендирования человеческого духа<sup>1</sup>.

Духовная реальность – понятие философско-богословского звучания. Встречается в контексте работ о. П. Флоренского, Вл. Лосского, С. Хоружего; в текстах современных психологов-семиотиков апробирован термин «субъективная реальность» (работы С. Гусева, В. Иванченко), смысловой эквивалент внутреннему миру человека, творимой его сознанием из психической жизни духа.

Реальность тождественна бытию, объективной действительности. Но какой именно? Бытийствующей, соответствующей тому, что *очевидно* для всех. По словам свт. Николая Сербского, «...природа есть символ истины. Физический мир есть видимый образ невидимого духовного мира. Поэтому физический мир есть символ, а духовный мир – смысл символа, дух и реальность» [4, с. 45]. Таким образом, есть две реальности – внутренняя и внешняя. Внешняя – это природа, что для музыканта означает *звучащее*, интонируемое, объективированное **пространство жизни звука/смысла**. Его постижение в знаках и символах духовной жизни сознания составляет *другую природу* – внутреннюю реальность: это творчество, умополагаемая

---

<sup>1</sup> Примеры в дальнейшем изложении почерпнуты из практики кафедры интерпретологии и реалей украинской музыкально-научной картины мира (по материалам защищенных диссертационных работ).

действительность, которую исполнителям нужно «перевести» из виртуальной в актуальную форму бытия.

Исключение из творчества как *особой реальности* составляет литургическая практика и композиторские творения, созданные в «круге» её влияний (например: «Литургия» и «Всенощное бдение» С. Рахманинова; «Запечатленный ангел» Р. Щедрина. «Три хора из музыки к спектаклю “Царь Федор Иоанович”» Г. Свиридова; «Три духовных хора» А. Шнитке). *Совершаемая в сакральном пространстве Церкви литургия являет собою особую реальность жизни, отличную от творчества и искусства.*

Таким образом, генезис понятия *о*-гранивает его содержание в *когнитивный* квадравиум вокруг общего предмета (звука-смысла) музыкального творчества. Обозначим границы *Квадравиума* в музыковедении: **Человек — Мир — Бытие — Музыка.**

Связи музыки и реальности в системе «Бытие – Человек – его Мир» хотя и многоаспекты, но внутри каждого аспекта всегда диахронны: в музыке субъект, его сознание (Я) отражает всю множественность и гетерогенность мира через структурно-смысловые законы организации музыкального произведения, их универсально-порождающую природу. Одним из универсалий является Дух – духовная сила или сущность – как выражение присутствия Божественной природы в человеке.

Каждый из смысловых измерений музыки претендует на своё понимание духовной реальности и может быть верифицирован через сопряжение смежных дихотомий: Человек — Мир; Мир — Бытие; Бытие — Музыка; Музыка — Человек. Мы ограничимся рассмотрением духовной реальности музыки в её структурно-явленной целостности – музыкальном произведении. Такой отдельно взятый микрокосм поможет смоделировать понимание музыки как универсальной смысловой модели мира. Дальнейшие построения будут проходить под знаком этой парадигмы с привлечением аппарата синергической аналитики

Будучи включенными в единый герменевтический круг, категории реальности, бытия и внешнего мира *можно рассматривать как эпифеномены – взаимозаменяемые по аналогии, подобию (схожести) или смысловой метафоре.* Так бывает в текстах не строго

научного характера. Например, Сильвестров сокровенно именуется музыку «свидетельством Бытия»<sup>2</sup> [5, с. 34]. «Музыка есть художественное *воспроизведение взаимоотношений человека и Бога* через создание произведения. Музыка – прежде всего произведения, вещь или “опус”...», – пишет В.Мартынов. Это пример иного рода, когда пишущий знает о расширении сознания за счет включенности в онтологический горизонт («расщепление» бытия и сознания).

Интересный пример на вероятность знания по аналогии в музыковедческом мышлении находим в текстах В. Медушевского. Так, «духовный реализм» определяется им в качестве эстетической дефиниции. В богословских же размышлениях он предпочитает опираться на иной, сходный термин, однако этимологически более точный – *онтологизм* (в значении *меры глубинной ориентированности сознания в познании бытия*).

Осмысление духовной реальности музыкального произведения в академической сфере по аналогии с религиозно-храмовой приводит к обновленному взгляду на субъекта музыки как инструмента Духа Святого. С точки зрения исполнителя, следует расширить представление о возможных человеческом сознании обустроить новые миры (транслировать себя в трансцендентный мир творчества, создавать эффект Присутствия). Будем опираться на философско-антропологическую методика синергийного мышления, предложенную С. Хоружим, согласно которой: «...человек, выступает как “энергично-событийный центр, фокус реальности, где осуществляется связь всех горизонтов”» [6, с.18].

Термин «энергия» (и область стоящих за ним явлений) относится к области богословия и ещё не включен в понятийный аппарат музыковедения. Хотя попытки его интерпретации можно легко обнаружить у тех авторов, кто рассматривает музыку и её творцов в системе духовного знания. Исследованию явлений энергетизма в музыке в наше

---

<sup>2</sup> Стремление, по словам композитора, «выйти за рамки музыки, не покидая ее», объясняет суть авторского замысла [с. 30]. Соответственно, создание реальной музыкальной ткани для композитора – это сотворение «некой **новой музыкальной реальности** со своими, только ей присущими закономерностями» [с. 29, выделено мною].

время не хватает системности, разные энергии изучаются разрозненно», – в пишет в своей статье Н. Очеретовская<sup>3</sup>.

Упоминания об энергийных свойствах музыкального творчества эпизодичны. Среди исследователей, кто в своих работах обращается к потенциалу энергии как сущности музыки, – М. Арановский<sup>4</sup>, И. Пясковский<sup>5</sup>. Ещё Э. Курт указал на роль энергии в контексте изучения музыкального искусства, полагая, что характеристика музыки связана с энергийностью содержащихся в ней психических волеизъявлений. Ученый описал психические и волевые напряжения в мелодической линии – показатели музыкальной энергии. К сожалению, процесс употребления данного термина в исследованиях о музыке пока не отмечен движением от метафоры к точным дефинициям понятия «энергия». Музыкантам близка мысль о том, что человек наделен множеством разнородных и разнонаправленных энергий (психических, душевных, психофизических, душевно-духовных и т. д.), конфигурация которых в совокупности образует *энергийный* образ человека.

Церковная музыка (пение), обладая энергетически-вибрационно-знаковой природой наиболее действенно способствует обмену природами, когда человек по благодати получает от Бога то, что Бог имеет по своей природе. *На этой основе рождается синергийное разумение бытийственной связи между музыкой и человеком как между творением и Творцом.*

Энергийный образ человека отражает динамичную и одновременно гетерогенную (множественную) природу сознания, которое, как

---

<sup>3</sup> См.: Н. Очеретовська. Простір міста в аспекті художніх інформаційно-енергетичних процесів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Вип. 24 : Постать митця у художньому просторі міста / ХДУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, НТМТ, 2009. — С. 323–330.

<sup>4</sup> М. Арановский: «... Музыкальная кинетика производна от “энергии”, как бы запечатленной в самом звуке. Э. Курт был абсолютно прав, назвав (еще на заре XX века) эту энергию “психической”, ибо сам звук ничем подобным не обладает, и только психика *homo musicus* приписывает ему её звуку» [1, с. 321]. В дальнейшем автор неоднократно подчеркивает свое отношение к явлению энергийности в музыкальном тексте как феномену одухотворенности звука, хотя и возникающему на психической основе [1, с. 344].

<sup>5</sup> Пясковський І. Б. Музыка і кібернетика // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. — 3 (4). — 2009. — С. 90–103.

известно, множественно по своей природе (на это указывает М. Бахтин при изучении литературной поэтики Ф. Достоевского) и А. Леонтьев в лекциях по философии сознания.

Субъектом **реальности музыкального произведения** есть *homo musicus* в трех испостасях, системно представленных Б. Асафьевым:  
композитор – *человек творящий (homo creator)*;  
исполнитель – *homo interpretator*;  
слушатель – *homo cognitius*.

В «живом» звучании музыкального произведения объективируются в энергийном со-бытии духовные силы не только исполнителя, но и автора музыки *навстречу* тем, кто энергийно вовлекается в вертикальное общение. Идет взаимообмен энергиями, направленный на слушателя, чье внутреннее бытие есть откликнутость на призыв художника-творца. Результатом этого процесса трех «идеальных субъектов» музицирования как со-общения является *синергия* – сущностная характеристика полноты Бытия, вовлеченности в музыкальное бытие диалога «Я – Другой» под знаком Духовной реальности (вертикализация «человек – Бог»).

Внутренняя реальность невозможна вне выстраивания отношений с Другим: для музыканта реальность всегда «...с кем-то, для кого-то»: «Автор – исполнитель» или «Исполнитель – слушатель», или все вместе (плиромность/ пребывание в полноте). Уместна параллель с принципом зеркала и его метафизической формулой  $(1+1+1\dots=1)$ , начертанной на стене в фильме А. Тарковского «Ностальгия». Она необъяснима с точки зрения арифметики и неверна в категориях *homo animus*. Зато в ней духовное у-зрение истины в конкретно зримой форме...

Каков человек – таков и творимый им мир, творчество всегда есть созидание иной реальности. Художественная реальность включает в себя онтологический горизонт (согласно богословскому определению личности как Образа и Подобия Божия), иногда по воле автора он сужается до психологической редукции.

Слагаемые разных жанров и стилей музыки (семиотика духовной реальности) отличаются в чем-то внешнем, материально организованном, но *по существу они едины*, ибо посвящены тайне человека, его небесной родине. Это такие знаки и символы «интонируемого ми-

росозерцания» (В. Медушевский), как молитвенная интонация, призывная полетность метроритмических фигур в музыке Р. Шумана; это соборный дух аккордовой фактуры; это свободный, немеханически организованный способ разработочного развития в сонатно-симфоническом цикле. Это принцип духовного восхождения (встроенности в небесную вертикаль) в жанрах церковного искусства (мессы и пассионы И. С. Баха), перекочевавший в драматургический профиль «восхождения» в сонатах, симфониях и концертах Л. Бетховена, И. Брамса, Г. Малера, П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина, Д. Шостаковича.

**Когда реальность становится духовной?** Или же в музыкальном произведении согласно энергийной природе она духовна по определению (*свет-ская музыка хранит отблеск Высшего света*)? В зависимости от ответа на этот вопрос есть два пути познания: *метафизический* (мистический) – для определения романтического идеализма в духе мессианства художника-творца (Вагнер, Скрябин) и путь *духовного реализма*, соответствующий литургическому творчеству (традиция храмового церковного искусства и её возрождение в современном композиторском творчестве (*nova musica sacra*)). Композиторы, сознательно работающие в границах Богослужбной традиции (А. Пярт, В. Мартынов) выполняют в светском контексте музыкальной коммуникации охранительную миссию, преемственности христианского миропонимания ценностей музыкальной культуры. Молитвенный опыт базируется на энергийной сущности бытия Бога и его волепроявлений. В целом, размышляя о значении художников рефлексивного типа на пути выхода из духовного кризиса, понимаешь, что роль личности, религиозного сознания в деле Евхаристии не менее сущностна, чем хранение традиции и церковного устава, Божьего миропорядка.

**Резюме. I.** Духовная реальность – это единомножие 4-х научных методов изучения музыки («звучащих текстов» Бытия): *философско-богословского, музыкально-семиотического, энергетического, интерпретологического.*

Если у них общий предмет – музыка как смысловая модель мира, модус человеческого творчества, тогда через духовную реальность обнаруживает своё Присутствие Вечность. Её имена, явленные в худо-

жественной форме – Истина, Красота, Благо (по подсказке Г. Уствольской из её Четвертой симфонии).

**Резюме II.** Суммируем сложившиеся когнитивные модели на путях познания духовности музыкального Бытия.

1) *Этимологическая* – указывает на этимоны, возвращая слух к созерцанию Истины и обогащая духовное узрение современного музыковеда разумением внутренней формы слова (термина).

2) *Богословская* – напоминает о первичности Слова-логоса и вторичности человеческой тварной природы творчества, тем самым выстраивая ценностно-смысловую вертикаль духовного познания всех явлений музыкального искусства. Энтелехия *богословского* дискурса исследования **музыки как духовной реальности** заключается в выявлении первичности онтологии, в приоритетах духовных универсалий антропологических контекстов музыкальной культуры (в том числе и чисто прагматических, исполнительских, педагогических). Из данного контекста вытекает насущная востребованность третьей модели – энергийной.

3) *Энергийная онтология* как еще один из путей познания музыки указывает на своё право умножить методологическое богатство толкования музыки за счет мета-познания (вертикализация духовного движения и *со-работничество* человека и Абсолютной Личности Бога). Диссертант Надежда Варавкина-Тарасова проанализировала символы духовной реальности позднего сочинения Ф. Листа «Молитва» (в двух версиях), Р.Щедрина и хоровой притчи харьковского композитора В. Мужчиля «*Вмирала річка*» и выявила воздействие системы «**звук – тон – цвет – свет**» как проявления энергии человеческого творчества в момент Богообщения. Таково действие устойчивых музыкальных символов «световое окно», «крест» и других на слушательскую душу и сознание<sup>6</sup>.

4) *Литургический хронотон*, генетически связанный с восточно-христианской (византийской) традицией, укоренен в современной композиторской практике и может служить моделью сознания homo

---

<sup>6</sup> См.: Варавкина-Тарасова Н. П. Духовное содержание музыкального произведения : дис. ... канд. искусствоведения : спец. «Муз. искусство – 17.00.03». — Харьков, ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2014. — 200 с.



credens. Отсюда актуальность адекватных оценок роли литургии и её системо-порождающего значения в контексте композиторского интереса к литургическим архетипам в последние десятилетия XX ст., обращений к каноническим текстам, к библейским образам и темам. Пример (неожиданный, но закономерный) из гитаристики. Диссертант Т. Иванников указывает на сакрализацию «гитары как звукового образа мира»<sup>7</sup> в таких опусах, как: «Кант» (1984) и «Падение и воскрешение» (1997) Дж. Тавенера, «Kyrie Eleison» (1992) Т. Бейкера, «Страсти для гитары соло (1998) А. Скурриа, кантата «Рождественское сольфеджио» для гитары, вокалистов, хора и камерного оркестра (1999) М. Шуха, «Fratres» для гитары с оркестром (2002) А. Пярта, «Концерт “Реквием”» (2008) Л. Брауэра<sup>8</sup>.

5) *Рефлексивная модель* познания сформировалась в творчестве композиторов последней трети XX ст. В частности, в украинской культуре – хоровой концерт Ивана Карабица «Сад Божественных песен», фортепианные сочинения «Китч-музыка» и «Вестник» В. Сильвестрова, Шестая симфония В. Бибика «*Думи мои, думи*» на поэзию Т. Шевченко, «Черная элегия» Е. Станковича.

6) Опыт *интерпретологии*, изучающей специфику **интерпретирующего мышления**, ставит исполнителя в ситуацию «внутреннего подвига» – духовного служения, усилия преодоления. Цель этого многотрудного процесса – объективировать духовную реальность *встречи с Другим* (Э. Левинас) через энергию душевного переживания и воссоздания новой реальности – в интерпретации «чужого» текста как своей «внутренней речи» (М. Бахтин). Интерпретирующий стиль мышления (термин В. Медушевского) способствует установке на всеобщность человеческого общения, утрату эгоцентризма.

И, наконец, о синергийной природе общения в коммуникативном звене «исполнитель – слушатель». Надо признать, что, невзирая на все прогнозы о «смерти автора», упадке и кризисе классиче-

---

<sup>7</sup> Название первой международной конференции гитаристов, проведенной в Харькове на базе Харьковского национального университета им. И. П. Котляревского в 2004 году.

<sup>8</sup> Т. П. Иванников. Тенденции развития гитарного искусства 1970–2010 годов : дис. ... кад. искусствоведения. — Харьков, 2012. — 200 с.

ской музыки, по факту объективации музыкального произведения как **со-бытия** двух субъектов общения (исполнитель – публика), слушательское восприятие в XXI веке творений музыкальных гениев XVII–XX столетий по-прежнему означено духовным движением вверх (вос-парением души, по обывательскому признанию меломанов всех времен). Эффект присутствия Духа на языке аристотелевской философии называется *энтелехией*, по мысли о. П. Флоренского – *это синархия*. И, что очень важно, производство Присутствия характеризуется полным отсутствием «когнитивного диссонанса» (термин П. Рикера): все участники музыкальной коммуникации по аналогии с храмом ощущают свою *со-причастность* всему миру, который открыт им Любовью и для Любви.

Определение № 1 в терминах синергичной онтологии. Композиторское Я может утверждать, что созданная им *духовная реальность музыкального произведения – это расширенный горизонт художественного сознания (пограничный модус) в момент выхода человека музицирующего (интерпретирующего) «из самого себя» для обретения полноты Бытия и связи миров (земли – неба, видимого – невидимого, здешнего – трансцендентного)*.

Исполнитель и слушатель (Другое Я в тройственности музыкального бытия/общения) участвуют наравне с автором в онтодиалоге бытия как здешней реальности и музыкального свидетельства её Присутствия. Отсюда определение № 2.

*Духовная реальность музыкального произведения – это опыт встречи с духом Вечности как знаком надмирной Красоты через понимание («считывания») смыслов знаковой системы символов, языковых механизмов общения Я человека и Первопричины его духовного бытия.*

Суммирующее построение дефиниции № 3.

*Духовная реальность музыкального произведения – это пребывание сознания в особом измерении, благодаря которому осуществляется фундаментальное стремление человека / личности / музыканта ответить на призыв Творца, в свободном бытии-действии запечатлеть свою со-причастность к высшему бытию, через сотворение озвученного Тона – Образа – Логоса и обмен энергиями жизни, трансцендируя из времени настоящего в будущее – Вечность.*

\*\*\*

Тема предложенного научного направления – когнитивного музыкознания – продиктована двумя причинами: первая – социальная, это – необходимость как-то отреагировать на проявление новой квалификации «магистр» для исполнительских специальностей музыкальных вузов согласно принятой в Украине Болонской системе образования; обеспечить малоподготовленный к научной работе корпус исполнителей некой системой дисциплин, направленной на написание научной магистерской работы. Поскольку меня как представителя среднего поколения музыковедов аналитической школы интересует причина вторая – *как, каким* образом изнутри самой музыкальной науки возможна интерпретология? Подобный вопрос звучит как «оправдание музыковедения» в контексте интенсивно развивающихся *культурологических* подходов.

Расширительные трактовки культурологии как *нового музыковедения*, в начале 90-х годов приветственно вошедшие в обиход, сегодня себя исчерпывают, нуждаясь в обсуждении.

Нечто сходное может произойти и с интерпретологией – таково обобщенное имя «истории и теории исполнительства» как специальной дисциплины. Н. Корыхалова относительно этого термина (что встречается единожды в первом абзаце ее знаменательного «Интерпретация музыки») для энциклопедического издания предложила широкое определение: «**Интерпретация** – процесс звуковой реализации нотного текста, тождественно термину «исполнение»; и потому может быть принято с оговоркой на обиходное значение. «Наука интерпретология изучает многообразие исполнительских школ, эстетические принципы интерпретации, технологические проблемы исполнительства), к началу XX века став одной из областей музыковедения. Это сказано о западноевропейской музыкологии в 1979 году. С тех пор прошло треть века. Что изменилось?»

За эти 35 лет произошел коренной перелом в научно-музыкальном самосознании, или смена парадигмы. В общем плане, педагогика это определила замену законов «школы памяти» на «школу мышления», тактические задачи хранения и передачи информации на стратегию креативной переработки этой информации в новом системном качестве. Новое направление в философии **синергетика**, заимствовав

терминологию древних духовных практик, с одной стороны, и достижения точных наук XX–XXI века, с другой – объясняют искусство Новейшего времени включенностью гуманитаристики в систему более высокого порядка – духовное знание, сердцем которого есть явленность духа в человеческом творчестве. Высшее этическое измерение музыкального смысла в творческом процессе коммуникации «АВТОР – Исполнитель – Слушатель». Всех их связывает общая онтологическая функция интерпретирования.

Слово «автор» происходит от *auctor* – тот, кто расширяет. Смысл расширения заключается в прибавлении к тому реальному, что уже существует. Проясняется добавочный смысл авторства в интерпретаторе: новое содержание появляется в результате прибавления к старому, уже имеющемуся знанию. На первый план выходит момент со-участия, со-вместимости, со-причастности в совокупном творческом процессе, всегда начинающемся с уже имеющейся территории, но преследующем цель ее расширения. МП – место встречи, где ты читаешь послание Баха, который «тебе и мне письмо написал» (парафраз на название книги А. Ткачева).

Автор и Интерпретатор – фигуры в современном мире равнозначные. Е. Левченко отмечает: «...интерпретация содержит в себе не только процедуры поучения истинных значений и адекватного содержания в системе познающей деятельности, но и является объектом преломления особенностей различных школ, традиций, стилей... Сущность интерпретации выстраивается в различных плоскостях. Она предстает то реакцией-следствием, то феноменом сознания, то способом бытия в языке, то как познавательный акт»<sup>9</sup>. Другими словами, интерпретация являет собой РОД творчества. Вот почему фигуры Автора и Интерпретатора конгруэнтны.

Интерпретология указывает на необходимость начинать научное описание с личности Я, в ее системно-порождающем герменевтичном круге позволительно описывать духовные реалии не только на языке семиотики (как в академической аналитике целостного анализа), не только в динамике межличностных отношений (**ценностной семан-**

---

<sup>9</sup> Левченко Е. Б. Автор и интерпретатор: парасубъект философии и культуры // Е. Б. Левченко, Е. Н. Юркевич. — Харьков : Фолио, 1995. — С. 7.

тике, согласно В.Маринчаку), но и в **онтооттранцензусе** – постижении модусов молитвенного сознания духовно-храмовой культуры (что закрепило в своем понятийном аппарате литургическое музыкознание), а также в дискурсах МЕТАФИЗИКИ И ОНТОЛОГИИ (методологических оснований *когнитивного* музыкознания). Хотелось бы, чтобы интерпретология закрепила знания о духовных основах интерпретации как высшей ступени Богообщения и не ограничивалась только лишь психологическим измерением человека и его возможностями восприятия реального мира. В 4-хмерном пространстве (4-е – это духовное, или молитвенное, родственное пребыванию артиста в творческом состоянии) пребывают триадные отношения-связи и диалоги Автора-исполнителя его Произведения и сопричастника Божьего дара вдохновения – СЛУШАТЕЛЯ. Между ним – царство синергии, или закон адекватного восприятия и трактования, того что происходит *внутри* музыкального общения. Иначе говоря, на духовное общение и установление высшего критерия духовного узрения музыкальной истины указывает функция ДАРА и её симметрия – БЛАГОДАРЕНИЕ. Это духовный закон музыки. Если он нарушается, это уже выпадение из Красоты, Очищения, Радости. То есть именно эти координаты познания должны коррелировать и научный труд по оформлению исполнительской рефлексии.

**Этимологический анализ.** Синонимом этого термина в русском языке являются слова: толкование, ис-толкование, трактовка Слово «интерпретировать» отмечено как книжное; *толковать значит понимать и объяснять что-либо. Характерна этимология слова «толк» – польза (помимо основных значений «смысл, сила, разум, сущность содержания – по словарю В. И. Даля [см. с. 651].* Значит, толковать – объяснять с пользой для дела. Толмач – переводчик с языка на язык (у М. Павича, автора «Хазарского словаря», фигура толмача снов – атрибут постмодернистского сознания). Вот в чем заключается парадокс: каждый из со-причастников музыкальной коммуникации является (ис)толкователем («переводчиком») смысла музыки, у каждого рождается слушательская рефлексия как опыт встречи с Другим или собой на территории духовной реальности музыкального произведения. НО! Не каждый занимается переводом этого опыта на язык научного описания – вербально означенный, о-граниченный горизонтом того или иного музыковедческого дискурса.

И еще один этимон, без которого нельзя подойти к цели сообщения – *кто* является субъектом и предметом интерпретологии? В. Медушевский, выдающийся толкователь музыкальной культуры с позиций христианской антропологии, приводит следующий перевод термина «исполнитель» с греческого языка: «Исполнитель – связующий, посредник между реальностью и полнотой, ангел-защитник». Обращает на себя внимание корень слова – полный, полнота. Ис – приставка, которая указывает на активную позицию того, кто хочет ис-пить до дна, вос-полнить, достичь идеала, желаемой целостности. В книге Т. Цареградской цитируется этимон «музыки» согласно взглядам Мессиаана, одного из новаторов эпохи Второго Авангарда-II: «Музыка происходит от индоевропейского корня: МЕН что означает движения духа» [7].

ИТАК, чьи движения и какого Духа, превращаются в объект интерпретологии?

1. **исполнитель как субъект научной рефлексии** – это фигура особенная, долженствующая быть больше, чем простой смертный «толмач»-музыковед: это воин-защитник, ангел-хранитель целокупного бытия музыки – Космоса для homo musicus, ставшего на путь Познания («антропос»)

2. **изменяется когнитивная установка.** Благодаря Другому субъекту научной деятельности – исполнителю, пришедшему на смену толмачу (музыковеду). Если для музыковеда важна симфония Бетховена как феномен его духа, как документ его эпохи, то для исполнителя смыслом познания оказывается ТОТ, кто привел его к Бетховену...

3. **исполнительский анализ** – ключ интерпретологии – предстает как *отношение двух субъектов: исполнителя и субъекта самой музыки, зафиксированного в звучащем тексте как авторское Я.*

4. **методологический выбор** заставляет собрать воедино всю вариативную множественность соприкосновения (сопряжения) музыковедческой науки с исполнительским искусством. И, наоборот, современный категориальный синтез отражают встречную потребность исполнителя в осмыслении своей деятельности. И это единие (желаемое, хотя и не всегда достигаемое) ТЕОРИИ КАК СПОСОБА МОДЕЛИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА И МУЗИЦИРОВАНИЯ КАК ПРОИЗВОДСТВА ПРИСУТСТВИЯ Чуда, Дарения

«здесь и сейчас» становится магистральным направлением развития современной интерпретологии.

Итак, предмет интерпретологии есть исполнительская рефлексия – результат интенционально-ценностной деятельности сознания, который выносится на суд публике в виде магистерской (а позже и кандидатской) диссертации. И возникает когнитивная схема субъектно-объектных отношений: но если раньше они относились к целостной системе коммуникативных связей «автор-произведение – исполнитель – слушатель», то в современной культуре ввиду расслоения ее пространства на множество самодостаточных субкультур, внутрижанровых и стилевых подсистем, проблема интерпретации – СМЫСЛА как основной ценности музыки становится ключевой тенденцией науки. Более того, смысл интонирования и интерпретация как ценность обретают эстетическое значение. Кто в контексте музыкально-исполнительской интерпретации оказывается субъектом, а кто объектом? Что такое произведение и как оно соотносимо с Автором? Все эти классические проблемы теории исполнительства составили содержание музыкальной эстетики.

Теперь об интерпретологии как учебной дисциплине. Начинающего магистра характеризует дистанцированность от названных теоретических проблем; между накопленными в теории опытом (моделирования проблемных ситуаций и методологических ответов на них) и «живым» древом музыки – большая пропасть, преодолеть которую за короткое время (1–1,5 года) не представляется возможным. И это составляет насущную задачу интерпретологии как учебной дисциплины.

Представим ее поэтапно как алгоритм действий.

1. Задача систематизации всех накопленных теорий и авторских концепций по избранной теме (фактологический сбор научной информации по предметам и проблемам исполнительского искусства).

2. Задача каталогизации по проблемным ситуациям (предметный указатель, например, инструментарий, история происхождения, персоналии по композиторам для конкретного инструмента и механизмы психологического воздействия музыкального исполнения на слушателя и т. д.).

3. Методологический выбор для апробации накопленных фактов; «встречное движение» исполнительского «Я» к теоретической концепции, создание собственной научной версии.

4. Целевое описание результатов научного исследования: собственно исполнительский анализ как научный текст.

5. Выводы – самоконтроль, самопроверка (авторецензирование), соответствие теме, логике композиции, адекватность результатов, изложенных в заключении поставленным целям и задачам. И, наконец, верная оценка жанра выполненного исследования (статья, реферат, эссе, историографический очерк и т. д.).

### Отразим на схеме **РАЗДЕЛЫ ИНТЕРПРЕТОЛОГИИ КАК УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ:**

1. Феноменология Личности (*Homo musicus*).
2. Инструмент как ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ МИРА.
3. Жанрово-исполнительские сферы музицирования (традиционная культура, академическое искусство, неакадемическая музыка «третий пласт»).
4. Музыкальное произведение как звучащий («живой») текст.
5. Исполнительская ПОЭТИКА:
  - способы артикуляции;
  - исполнительское *время*, темпоритм;
  - агогика как индикатор стиля;
  - тембровый слух.
6. Теория исполнительского стиля.





На рубеже третьего тысячелетия произошла смена парадигмы музыковедческого сознания. Установка на усвоение ценностной информации для обучающихся исполнителей-магистров должно осуществляться путем моделирования концепции теоретического и исторического музыковедения, ибо они – фундамент научной рефлексии. Конечно, это очень сложные механизмы, требующие и глубоко профессиональной подготовки преподавателя, и психолого-педагогического комплекса условий и предпосылок работы для магистра. Однако, если цель сформулирована верно, материал для апробации той или иной идеи соответствует структуре личности ученика, его опыту, то в этом случае происходит сокращение дистанции (отрыва) между научной мыслью (методологией) и личностным тезаурусом исполнителя, его опытом, который, как известно, благодаря Генриху Орлову всегда конкретен, субъективен и уникален и при этом никогда не конгруэнтен другому). К этому следует стремиться с самого начала.

**Рефлексивный подход.** Основной пафос научной работы для исполнителя заключен в его собственном опыте.

Когнитивная психология определяет личность как систему отношений нескольких функциональных уровней сфер деятельности сознания:

- психологическую;
- мыслительную (языковую);
- когнитивную;
- коммуникативную.

Все они действуют и в музыкальном творчестве. Однако возникает все тот же вопрос: все эти функции **равнозначимы** для деятельности исполнителя, композитора, добавим – и слушателя? Думается, что нет. Медушевский разработал известную концепцию семиотического описания музыки, весьма близкую к 4 названным уровням, однако в его концепции речь идет о МП. Последнее незаметно подменяется понятием «композиторский текст». Текст – носитель языка как способа высказывания. Однако язык не психичен, психична речь. Отсюда вывод: в случае анализа «исполнительского текста» ситуация познания меняется. Анализу подвергается не семиотический объект, а психосемантическая реальность, обладающая пространственными и временными характеристика той личности и того художественного

сознания, чьим порождением она является (Вспоминается образ из фильма Андрея Тарковского «Солярис – океан, живой мозг»). Метафора странная, даже страшная своей симметрией. Получается кто смотрит в Великое, то в нем и отражается и наоборот.

Личный исполнительский опыт – условие и критерий научной рефлексии. Это актуализирует сознание исполнителя и переключает его на более сложный уровень осознания предмета исследования – написание текста. В сознании исполнителя действуют два плана, что определяет его структуру:

- *онтологический*, бытийный (в нем живут тексты культуры, традиции их прочтения в лице передачи исторического опыта);
- *рефлексивный, интенциональный*, базирующийся на личностном **опыте** данной личности (в единстве жизненных, индивидуально-психологических, художественных и социальных).

Так мы подошли к сокровенному ключу обозначенной педагогической задачи. Знакомясь с будущим магистром, надо максимально близко подойти к пониманию его исполнительского опыта, который, согласно Г. Орлову, всегда конкретен, персоналистичен, индивидуален, а потому не может повториться, быть данному субъекту неинтересным, чуждым. Весь ареал его личности начинает действовать по принципу «осознания своего сознания». Это лучший способ заинтересовать человека и вовремя поставив ему диагноз (на материале его репертуара, либо иных форм самоанализа), правильно сформулировать цель – на постижение законов своего искусства, мастерства, либо каких-то друг проблем из его «рефлексивного» круга. Это прагматика, не ответвленное **книжное знание**, которое в лучшем случае ведет к реферативному, пассивному усвоению чужого знания, а оплодотворенная практической деятельностью МУЗИЦИРОВАНИЯ теория интерпретирующей личности. Остается прокомментировать связь исполнителя с композиторским мышлением в категориях онтологии и метафизики творчества. Для наглядности я использую схему Медушевского, в которой запечален опыт духовного анализа музыки. Называется эта схема «онтологический треугольник». Есть категории ценностной семантики – вверх – низ; небо – Бог – земля, человек.

Есть дух, который витает, где хочет и есть тайна человеческого дара, озарения – сотворения музыкальной реальности, мира худож-

ника. Это и есть духовная вертикаль. Предмет интерпретации должен соответствовать этой высоте. Если он занижен в силу страстных воле-ний, иных критериев – получается такая конфигурация из трех точек. Подлинная интерпретация не занижает авторских интенций. К этой схеме можно добавить метафизическую функцию зеркала – исполнительского отражения духовной реальности музыки. Исполнитель должен всматриваться в духовную природу своего творчества, быть духовным двойником автора. Тогда возникает зеркальное соответствие двух векторов коммуникации – межличностной (горизонтальной) и Богочеловеческой (вертикальной). Об их реальном участии в творческом взаимодействии людей в театральных и концертных залах свидетельствуют различные медицинские, психологические и другие эксперименты. Всем знакомо неопишуемые моменты высшего озарения – общее воодушевление, синергия и наступает плирома – единение земного и Высшего, понимаемого и непознанного.

**Глубина** понимаемого – это низ схемы, корневая система музыкально-Божественной коммуникации. **Высота** – это сфера истинного знания, в котором человек посвящен в молчание. Тайное – право человека являть образ и Подобие в своем творчестве. У великих художников-интерпретаторов амплитуда между вершиной и глубиной наиболее внушительная, впечатляющая. Таким образом, описанный онтосемиотический треугольник дает возможность наглядно представлять силу духовного воздействия исполнителя на публику (через фиксацию артикуляционных, темброво-динамических и фактурных, деталей).

**Вместо выводов.** Что же даёт аналитику от музыки предлагаемая дефиниция?

Законы духовного обустройства музыкальной коммуникации, следуя межличностной горизонтали, охватывают бесчисленное множество композиторских, исполнительских и слушательских интенций, живущих в планетарном пространстве как духовная реальность. Исследователь же включается ценой своей профессиональной и творческой жизни в знаменитый «круг аввы Дорофея»: чем мы ближе к Богу, тем ближе друг и другу и в одночасье – к гениям музыкального творчества, свету и красоте.

Исполнитель должен ближе к своей публике по законы Дара и Благодарения, когда его Я «считывает» партитуры и клавиры композиторов

как письма Бога. И каждый раз, выстраивая энергийную вертикаль, исполнитель творит духовную реальность, умножает её во имя радости общения, у-знания Другого-в-себе, во славу Жизни в Истине!

**Вместо выводов.** Что же даёт аналитику от музыки предлагаемая дефиниция?

Законы духовного обустройства музыкальной коммуникации, следуя межличностной горизонтали, охватывают *герменавтический круг* композиторских, исполнительских и слушательских интенций в планетарном масштабе **как духовная реальность**. Исследователь же включается ценой своей профессиональной и творческой жизни в знаменитый «круг аввы Дорофея»: чем мы ближе к Богу, тем ближе друг и другу и в одночасье – к гениям музыкального творчества, свету, Красоте и Истине.

Исполнитель должен ближе к своей публике по законы Дара и Благодарения, когда его Я «считывает» партитуры и клавиры композиторов как письма Бога. И каждый раз, выстраивая энергийную вертикаль, исполнитель творит духовную реальность, умножая её границы во имя радости общения, у-знания Другого-в-себе, во славу Жизни в Истине!

В заключении приведем мысль А. Лосева: «Всякий труд осмыслен и свободен только тогда, когда он осознается... как **моя собственная, чисто личная потребность**. «А что такое свобода? Это совпадение того, что **есть**, с тем, что **должно быть**... Свобода... – это жизнь... Исповедуя эту мысль, я тружусь всю жизнь», – писал ученый.

Его слова звучат актуально и сегодня как призыв к действию.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 344 с.
2. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Г. В. Григорьева // Теория современной композиции : учебное пособие [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — С. 23–29.
3. Медушевский В. Музыка Рахманинова: традиция духовного реализма // Рахманинов: на переломе столетий. — Изд. 2-е, доп. — Харьков, Майдан, 2004. — С. 17.

4. Сербский Николай (Велимирович), свт. Символы и сигналы / свт. Николай Сербский (Велимирович). — Симферополь, Родное слово, 2012. — 126 с.
5. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы: к портрету В. Сильвестрова // Музыкальная академия. — 2008. — № 5. — С. 23–35.
6. Хоружий С. Феноменология аскезы / С. Хоружий. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — 352 с.
7. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессуана / Т. Цареградская. — М. : Классика – XXI, 2002. — 376 с.

**ШАПОВАЛОВА Л. ДУХОВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И МЕТОДЫ ЕЁ ПОЗНАНИЯ.** В статье обсуждаются общие теоретические основы когнитивного музыкознания. Обобщен научно-педагогический опыт кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского за 10 лет деятельности в качестве центра по подготовке магистров исполнительских специальностей.

Духовная реальность – музыкальная универсалия, содержание которой отражает системные связи Бытия и творчества. Предложены дефиниции понятия и основные когнитивные модели изучения духовной реальности, необходимые при написании магистерских работ.

**Ключевые слова:** музыкальное произведение, духовная реальность, познание, когнитивное музыкознание, когнитивные модели.

**ШАПОВАЛОВА Л. ДУХОВНА РЕАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО ТВОРУ І МЕТОДИ ЇЇ ПІЗНАННЯ.** У статті обговорюються загальні теоретичні засади когнітивного музикознавства. Узагальнено науково-педагогічний досвід кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за 10 років діяльності як центру з підготовки магістрів виконавських спеціальностей. Духовна реальність – музична універсалия, зміст якої увиразнює системні зв'язки Буття і творчості. Запропоновані дефініції поняття та основні когнітивні моделі вивчення духовної реальності, необхідні при написанні магістерських робіт.

**Ключові слова:** музичний твір, духовна реальність, пізнання, когнітивне музикознавство, когнітивні моделі.

**SHAPOVALOVA L. THE SPIRITUAL REALITY OF MUSICAL COMPOSITION AND THE METHODS OF ITS COGNITION.** The article deals with the general theoretical bases of cognitive musicology. Generalized the scientifically-pedagogical experience by department of interpretology and musical analysis (Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts) for 10 years of activity as a center on preparation the master's degrees (performance specialities). Spiritual reality – is the musical universally, maintenance of which reflects the system connections in musical creation. Is offered the basic cognitive models for the studies of the spiritual reality, necessary at writing of master's degree works.

**Key words:** a musical composition, spiritual reality, cognition, cognitive musicology, cognitive models.

УДК : 78.01 : 783

*Надежда Варавкина-Тарасова*

**«СВЕТОВОЕ ОКНО» И ДРУГИЕ ЛИТУРГИЧЕСКИЕ  
СИМВОЛЫ ВО «ВСЕНОЩНОМ БДЕНИИ»  
СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА**



*Надія Петрівна Варавкіна-Тарасова – кандидат мистецтвознавства (2014), викладач-методист відділу «Теорія музики» Хмельницького музичного училища ім. В. І. Заремби.*

*Тема дисертаційного дослідження – «Духовний зміст музичного твору» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шаповалова Л. В.)*

В творческой жизни С. Рахманинова проявлен духовный символ светоносной Встречи, которая в христианском мире известна как Сретенье, когда в одночасье постигается Прошлое, Настоящее и Будущее. Композитор прикоснулся к этой тайне непосредственно, по зову сердца сочиняя «Всенощное бдение» и «Симфонические танцы». В первом Встреча воспроизводится «визуально», программно по Евангельскому смыслу, во втором случае – на простран-