

Людмила ШАПОВАЛОВА

**АПОЛОГИЯ КОГНИТИВНОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ.
ПО СЛЕДАМ ВЫСТУПЛЕНИЙ В.МЕДУШЕВСКОГО**

The title of article: Logos of music or apologia of a cognitive musicology.

Abstract

There is given an estimation of modern condition of musical science in aspect of categorial synthesis. Tendencies of revival of spiritual culture actualizes the new paradigm of research – synergy that recreates in context on a boundary of millenium the historical unity of culture of liturgical and reflexive type.

Key words: *logos, artist, creativity as a reflexion, synergy, personality ontology, liturgy.*

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

В Харьков в национальный университет имени Василия Каразина приезжал один из крупнейших философов конца XX столетия – Г. У. Гумбрехт. Среди его основных концептов – «производство присутствия». В логике рассуждений он использовал аргументы музыкознания как гуманитарной науки, в том числе идеи русского философа М.Бахтина. Очевидно, ему это было необходимо. Возникает вопрос: а кто из отечественных философов или культурологов «оглядывается» на достижения музыкальной науки, учитывает труды её представителей? Думается, что объективной картины быстро не сложить, но тенденция понятна. Музыкознание большинство граждан – представителей основных профессий

общества – не знает, считает ненужной, в лучшем случае элитарной. А между тем музыковедение изначально рождалась как прикладная, полезная всему обществу наука, благодаря связям с музыкальной практикой – композиторским творчеством, музыкальной педагогикой, критикой, публицистикой и социологией¹.

Цель данной статьи – очертить некоторые тенденции развития музыковедения рубежа II–III тысячелетия как **науки о человеке**. Путь к этому должен выявить её когнитивные модели, актуальные не только для профессионалов (преподавателей, исполнителей, теоретиков), но и для обычной публики филармонических залов, которую смело можно отнести к духовной элите общества по причине «производства присутствия».

Поводом к обобщению моих педагогических наблюдений стал юбилей В.В.Медушевского, который пришелся как раз на его приезд (далеко не первый!) в Киев и Харьков в 2010 году². Успех этого человека, музыковеда и лектора у публики настолько велик, что объяснить его просто – Богоданными качествами публициста или выдающегося ума – нельзя: это будет *не всей* правдой. Его научная биография отражает общую закономерность в профессиональной жизни музыковедов нескольких поколений. Менялась тематика его трудов – изменялась жизнь и судьба музыкантов (в центре и на периферии). Ширился круг его научных интересов и междисциплинарных открытий – и соответственно создавались новые разделы музыковедения, круг влияний которых привлекал все новые умы и сердца. От проблем динамики вариационного принципа, двойственности музыкальной формы, рождения новых универсалий, интонационной фабулы и женских образов в сонатах Моцарта шла внутренняя, постепенная модуляция к открытию богооткровенных идей богословского звучания. Подключалась новая методология – *христианская*, вписанная в судьбы музыки европейской цивилизации не только блестящим человеческим разумом, но храмом Веры homo credens!

Себя он причисляет к шестидесятникам (запомнилось скромное: «я всего лишь книгочей»). Я защитила первую диссертацию в 1984 году. Вячеслав Вячеславович в том году – докторскую. Следовательно, для моего поколения факт Присутствия в советском музыковедении *его имени как значимой величины* составил дистанцию в целое поколение (10-15 лет), а для всех последующих поколений музыковедов «пьедестал» увеличивается на

¹ Показательна мысль Н.Гуляницкой: «..Литургическое музыковедение ... зародилось и начало свой путь задолго до того, как появились светские исследовательские труды» // Н.С.Гуляницкая. Методы науки о музыке. – М. : Музыка, 2009. – С.244.

²С тех пор темы бесед и впечатлений резонируют в среде музыкантов, студентов, слушателей. Одна из самых талантливых аспиранток нашей кафедры после лекции «Энтелехия русской музыки», найдя в ней давно искомое, приняла крещение.

порядок и больше. Но что удивительно, дистанция между достижениями новых подходов, фиксируемых в науке, и феноменальным личностным багажом нашего юбиляра не только не увеличивалась, а наоборот, как будто сокращалась. Число поклонников и почитателей его текстов росло в геометрической прогрессии. И этот процесс длится по сей день. Это означает, что перед нами уникальный случай. Ученый, музыковед, педагог и богослов – в нём объединились качества провидца, мудреца, активного гражданина, востребованного в своей стране и за её пределами. Он соединил в своих текстах всё, что нужно современному человеку (в том числе – музыканту): чувство исторической правды, острый аналитический слух, преподавательский такт и любознательность. Можно утверждать, что В.В.Медушевский наряду с другими представителями московской теоретической школы Л.А.Мазелем, В.Цуккерманом, В.П.Бобровским, Е.В.Назайкинским, Ю.Н.Холоповым, В.Н.Холоповой предопределил духовное лидерство отечественного *музыкознания как науки о человеке*.

Музыкознание постсекулярного периода (последняя треть XX – начало XXI ст.) – это область пересечения четырех сфер гуманитарной мысли: музыкальной семиотики, культурологии, метафизики, богословия. Многие ведущие ученые, педагоги, музыканты разных специальностей подчеркивают внутреннюю потребность в объединении усилий во имя духовной правды и красоты самого искусства. Однако происходит это в разных смысловых и логико-понятийных дискурсах. Предлагаются определения типа „интегративное музыковедение”, авторское музыкознание, комплексный подход, при этом по-прежнему востребованы целостный (Л.Мазель) и ценностный (Т.Чередниченко, Ю.Холопов) методы анализа. Опираясь на фундамент теоретического музыкознания и с учетом потребностей современной практики высшей школы, мы предлагаем определить синтез научного и гуманитарного знания в области музыкологии с учетом всех новейших тенденций философии, богословия и антропологии музыки как „когнитивное музыковедение”. Какова аргументация этого социокультурного этапа развития науки о музыке?

Ответы находим в онтологической концепции В.В.Медушевского.

Встречное вопрошание: что представляет собой когнитивная установка как парадигма музыковедческого мышления в условиях постсекулярной культуры? Прежде всего, это установка на человека, личность художника, субъекта творчества, а не на тексты, порождаемые человеческим творчеством. Безусловно, что мы имеем дело с текстом, однако человека интересует человек!

По сути, долгие годы советское музыковедение пользовалось семиотической системой критериев содержательности и смыслообразования в музыкальном творчестве.

Важность вербализации музыкальных значений приводила к литературоцентризму в определении категорий и парадигм музыкального мышления. Против „олитературирования” результатов научного осмысления активно выступал Ю. Холопов еще в 80-е годы минувшего века. Закономерно, что, будучи создателем функционального подхода к анализу феноменов музыки, ученый постепенно приходит к необходимости выхода музыковедения на более широкие „рельсы” музыкальной эстетики – так ученый определили зону своих интересов. А они касались на тот момент не только музыкального языка в широком сверхисторическом измерении, но и, собственно, субъекта творчества – *homo musicus*, человека как «смысловой модели мира» (по выражению А. Агафонова).

Этическое измерение, генетически свойственное музыкальной теории (античное учение о музыкальных ладах), было, увы, утрачено музыковедением советского периода его развития. Тем не менее, в конце 80-х годов XX столетия под влиянием работ А. Лосева, философии сознания М. Мамардашвили и других когнитивных новаций в гуманитарном сознании общества в музыковедении начинается духовное преобразование на почве реинтерпретации различных методов анализа музыки (как специальных, так и философско-богословских). В частности, широкое распространение получила онтологическая концепция В. Медушевского, в свете которой многие явления музыкальной культуры получили духовную оценку. Всерьез обсуждаются новые перспективные подходы и термины, в свете которых традиционные вещи получили новое освещение, а многое, остававшееся на периферии интересов отечественного музыковедения, обрело истинное освещение, получило побудительный толчок к истинному знанию. В их числе – **синергийная концепция музыки**, разрабатываемая автором статьи на почве изучения рефлексивного сознания в музыкальном искусстве [9].

В развитие идей В. Медушевского на Украине появились статьи и диссертационные работы Д. Болгарского, Л. Зайцевой, Н. Середы и многих др. В них впервые всерьез и основательно рассматривались проблемы взаимодействия культа и богословия в контексте музыкальной культуры, литургики, жанровой системы церковного пения [см.: 2; 6; 7]. Традиционные проблемы теоретического музыковедения (музыкальная форма и стиль, жанр и музыкальный язык) в этих условиях хотя не уходят из сферы научного интереса, однако их *энтелехия* – вцеленность, направленность изучения – становится принципиально иной.

Семиотический срез наблюдений стал доказательной базой для создания антропологической теории образа человека в музыкальной культуре Новейшего времени. И этот образ не сравнивается с зеркалом (по К. Заксу, „*стиль искусства – верное зеркало человека – обладает неограниченной свободой*”). Нет, музыка осознается особой

реальностью, в которой человек существует и которая дана ему для познания мира, Бога и самого себя. Об этом красноречиво свидетельствует Г. Орлов на страницах «Древа музыки», ссылаясь на авторитет В. Цукеркандля: «Музыка – это тоже природа: это воплощение чисто динамических, не-физических <...> нематериальных начал, составляющих неотъемлемый элемент природы». Короче говоря, музыка – это идеальная динамическая модель мира», – делает вывод ученый [5, 16]. Кстати, Логос оценивается этим ученым с очевидной долей порицания: «Однобокое поклонение западной культурной традиции перед Логосом вело и продолжает вести его по пути головокружительных интеллектуальных побед и достижений, но оно же тормозит развитие других его психических потенций, задерживая их на пути к единству и предельной простоте, которые проповедовал Христос...» [там же, 131]. Отчего же?

По-видимому, Логос в западной культуре утратил онтологический смысл, став синонимом человеческого ума, *ratio*, но никак не Божественной силы явленной миру Истины. И если интеллект был главным орудием веры, то, будучи обожествленным художниками и философами гуманистической эпохи Возрождения, в Новое время он становится её противником.

Действительно, музыкальный опыт человека Новейшего времени универсален, поскольку он «вовлекает всего человека и „говорит“ на языках всех сфер его чувственного восприятия, ума, души и духа» [5, 3]. Так, в камерно-инструментальной и в симфонической музыке композиторов последней трети XX столетия (в частности, Д. Шостаковича, его духовных учеников – представителей украинской школы симфонизма В. Бибика, Л. Грабовского, В. Губаренко, Е. Станковича, В. Сильвестрова) интонационная «кардиограмма» авторской рефлексии фиксирует постепенный отказ от «музыки чувств» и доминирование «музыки размышлений». Связанный с этим процесс рационализации семантики Логоса обнажает духовное оскуднение (образцы музыкального авангарда 50–60-х годов). Ему противостоит животворность соборного воссоединения человека с Богом (что весьма наглядно проявляется, например, в хоровом творчестве украинских композиторов В. Сильвестрова, Л. Дычко, В. Степурко, Е. Станковича, Ю. Алжнева и др.). Авторская рефлексия через творчество являет миру свою, оправданную личностным усилием «меру вхождения в истинную ориентированность Бытия» (формулировка В. Медушевского). Отказ от узкого, эгоцентристского понимания цели исполнительского искусства ведет исполнителя к открытию синергийной природы музыки и культуры в целом – через способы и пути самопознания как *Богообщения*.

Музыкальная культура Нового времени создала два смысловых горизонта Логоса – Божественный и антропологический, иногда пересекающихся, а иногда расходящихся. Это два различных типа мирозерцания, два исторически сложившихся типа культуры, соответственно:

– *евхаристическая* (теоцентрическая) картина мира, зиждимая на историческом единстве церковной традиции и светской культуры литургического типа;

– *картезианская* картина мира, суженая до психологического редукционизма *homo animus* (Человека Душевного).

В лоне музыкальной христианского мира сложилось сакральное пространство пребывания Божественного Логоса в единении *способа жизни* религиозного человека и *способа мирозерцания*, что естественным образом зафиксировала историческая память культуры (через систему жанрово-музыкальной коммуникации, стиль и традиции исполнения и т.д.). Светская же культура Нового времени формировала свой идеал культурного героя и такое обоснование мира, в котором центральным основанием и животворящей энергией был сам художник-демиург.

Смысл музыки постепенно модулирует из сакральной сферы Истины и Богообщения в сферу моделирования человеческого мира познания, энтелехия которого изменила вектор: на место Бога поставила человеческий разум, знание. Тогда же изменилась и вся вертикаль духовного познания и творчества. Закрывая тему, скажем только, что долгое время эти проблемы по мировоззренческим причинам не обсуждались в музыкальной науке, считаясь в контексте ленинской теории отражения еретическими. Однако без обсуждения ключевых установок когнитивного плана сегодня нельзя понять изменений музыковедческого сознания завтра. Возникновение когнитивного подхода в недрах аналитической школы отечественного музыкознания стало возможным благодаря исторической преемственности литургической сферы культуры и духовных интенций светской музыки, в жанрах и формах которой не только сохранился опыт евхаристии. В символической форме присутствовал дух Божественного сотворчества человека и Творца – синергия. В отечественном симфонизме последней трети XX ст. сложились все предпосылки для категориального синтеза евхаристической и картезианской культур (и соответственных картин мира). Их историческая преемственность и коммуникативно-семантические связи востребуют настоятельность понимания *смысловых уровней* Целого, каким сегодня выступает антропология музыки, способствующая всестороннему охвату герменевтического круга: «Автор – Текст – Интерпретатор»».

Онтология личности. Личность как самосознание раскрывается прежде всего в творчестве композитора – воплощенного Логоса. Степень «глубинной ориентированности художника в законах бытия определяется онтологизмом», по концепции В. Медушевского, и становится зримой для других через совершенство художественной формы (или его отсутствия). Для воспринимающего субъекта очень важно понимание музыкальной речи: внутренняя и внешняя формы музыки более всего объединяются в исполнительской семантике. Одно и то же произведение подвергается переинтерпретации благодаря синергичному устройству музыкального общения музыки в коммуникативном пространстве. Личность исполнителя способна преображать звуковую материю музыкального логоса. Критерием оценивания здесь выступает энтелехия исполнительской деятельности, то есть вцеленность в Логос, Истину.

В логосной природе рефлексии следует различать шкалу значений: от мельчайшей смысловой единицы – медитативной интонации – до образа размышления, от жанровой семантики авторского высказывания – монологичности, исповедальности тона – до симфонических концепций Человека Познающего.

Высший «по градусу» понятийный круг дефиниций Логоса в музыке дан В. Медушевским в его фундаментальном определении **онтологического содержания** музыки, и его механизма – «онтосемиотического треугольника» на почве анализе светского и воцерковленного типов культуры (как историческое всеединство).

Музыка как опыт воплощения Божественного Логоса выступает в нескольких онтологических модусах, каждый из которых входит в герменевтический круг музыкального творчества, его познания и понимания. Духовная рефлексия есть иерархическая структура смыслообразов, направленная на *встречу с опытом личности* художника. Отсюда онтологические функции рефлексии в структуре музыкального произведения, их сродненность с психологией души (*homo animus*) – с одной стороны; а с другой – открытость духовной силе единения с *Другим* (миром, человеческим Я, Абсолютной Личностью Бога), усилию преодоления мира для Богообщения – синергии.

Рефлексия – это *способ самопознания* чужого опыта как своего (встреча двух сознаний, совпадение или «присвоение» опыта личности *Другого*). Рефлексивный образ в произведении манифестирует личность художника, модус его художественного сознания, направленный на духовное познание (включая Богопознание). Оттого рефлексивный художник в контексте своего творчества есть «человек внутренний» (по библейскому выражению), хранящий и оберегающий в себе «Образ и Подобие» Божие. Действие этой

установки расширяло социокультурный тезаурус, вело к духовному возрастанию слушателя (даже в условиях тотальной секуляризации).

Отказ от рефлексии в лучших духовных образцах творчества Моцарта, Бетховена, Брамса, Малера обнаруживает особый тип музыкальной драматургии, названный нами «путь духовного восхождения», Логос которого – в духовной высоте Богопознания и Богообщения, в молитвенном предстоянии человека.

Путь к осознанию синергии как бытийствующей связи человека, пребывающего в Боге, для субъектов познания (художника, исполнителя, реципиентов) проходит через этапы личностного самовозрастания к духовной рефлексии, то есть отказу от психологического иллюзионизма³ и обретению онтологической полноты.

Безусловно, искусство и религиозный опыт – это нетождественные сферы онтологического горизонта и человеческого духа. И все же христианская культура и самосознание творчества композиторов рефлексивного типа конгруэнтны по основным онтологическим параметрам, среди которых:

– установка на личность внутреннего человека (=homo credens), напрямую связанная с процессом становления Божественного Логоса, отпечатанного в структуре музыкального произведения;

– закон совмещения психологической структуры субъектов рефлексии; отсюда специфичность межличностного общения в музыкальном хронотопе (монологичность, высказывание «от первого лица», диалогичность внутренней речи, целеполагание встречи с *Другим*);

– онтотранцензус – процесс перехода сознания из одного модуса в другой, приводящий к **синергии** (концентрации всех душевных сил во имя духовного преображения личности в процессе Богообщения).

В онтологической системе ценностей музыкального произведения высочайший накал интеллектуально-психологического напряжения её героя (=Автор) приводит к очищению личности через мучительные горнила страдания и сострадания к человеку *как Образу и Подобию*. Итогом этого длительного становления личности оказывается *просветление* («катарсис») или на богословском языке, более уместном в контексте традиции духовного анализа – покаяние (перемена ума). Вне опыта преображения души человека *музицирующего* не случится встреча с Абсолютной Личностью БОГА, не случится и синергия в музыкальной системе коммуникации. Вот почему когнитивный результат от

³ Термин о. Павла Флоренского

встречи с рефлексирующим Я оказался направлен на отказ от эгоцентрического энергии и активное неприятие унылой саморефлексии, ведущей либо к растворению в интроспекции и интеллектуализме, либо к тщеславному самолюбанию.

Онтологический подход к музыкальному творчеству раскрывает отличие двух дефиниций:

– рефлексия – не просто психологическая редукция, направленная на сублимацию интересубъективности духовной жизни личности, но и осуществление выхода за её пределы – в область межличностного общения;

– в онтологическом горизонте духовных жанров искусства рефлексия являет миру меру авторского постижения *Сущего*, определенную ступень *Богообщения*.

На высших ступенях творческого озарения музыканта, в момент *встречи с музыкой как опытом* межличностного общения человека происходят качественные изменения человеческого сознания – онтотрансцензус. *Homo animus* преобразуется в *homo cognitio*. В этом случае (например, при изучении творчества А. Шнитке, В. Бибика, В. Сильвестрова) культуролог должен включить рефлексия в картину мира в качестве структурно-мировоззренческой парадигмы эпохи. Таким образом, рефлексия в композиторском творчестве – это **форма духовного самоосуществления Божественной природы в человеческой личности**, выраженная в соответствующей музыкальному творчеству семиотической системе.

На рубеже II–III тысячелетий формируется новая система оценочных отношений к музыкальной культуре, которую адепты разных философских направлений определяют каждый по-своему. В их числе – **синергичная концепция музыки**, важность которой трудно переоценить с точки зрения сближения духовных практик, формирующих сознание современного человека, отказа от партикулярного мышления.

В своё время, на этапе становления западноевропейской культуры Нового времени (XVII в.) начавшееся различие религиозного и светского типов культурного сознания было связано с имманентным ростом секуляризации культурного пространства *homo animus* – с одной стороны; и сохранением жизни религиозного искусства *homo credens* – с другой. В наши дни (начиная с конца 90-х гг. XX ст.) отмечаем «обратное» движение: от постсекулярного мышления, объемлющего комплементарный опыт различных гуманитарных наук о человеке, – к духовному синтезу. «В секулярной философии заметный знак этого движения – интенсивный интерес к диалогической мысли (круг Бахтина, круг Бубера). В религиозной же мысли назревает и уже совершается то, о чем говорит о. Иоанн

Мейендорф – антропологизация богословия», – замечание С. Хоружего из предисловия к книге «К феноменологии аскезы» [8, 23]⁴.

Откуда такой возрожденческий интерес к христианству в наши дни? Актуальность изучения христианской антропологии и её востребованность в новейшем искусствознании продиктованы стремлением преодолеть сложившееся в науке разграничение Бога и человека, Творца и его творения. Отношение Церкви к творцам богослужебного пения хорошо поясняет П. Флоренский: „каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое”. Таким образом, музыка в храме не может рассматриваться как самодостаточное явление: вне культа она утрачивает свое истинное предназначение. Каноническое искусство – это не произведение, не результат самовыражения художника. Об этом хорошо сказано у В. Мартынова: «...Музыка как вид искусства есть художественное воспроизведение взаимоотношений человека и Бога через создание произведения. Музыка – прежде всего произведения, вещь или „опус”... Вот почему любая попытка исполнения богослужебных песнопений – будь то концерт, аудио или видеозапись – моментально превращает богослужебное пение в музыку, в котором подлинное аскетическое соединение с Богом неизбежно подменяется художественным воспроизведением этого соединения. <...>Христианская музыка могла возникнуть только в более поздние времена – как результат ослабления позиций Церкви и христианства на земле» [3, 211]. В свете вышесказанного ясен высший, онтологический смысл литургии – она призвана через Божественную красоту вернуть людям услышанную некогда светоносную благодарственную песнь, донести и хранить её.

Литургия ставит человека в условия личного усилия, подвига. Церковное пение, воплощая сущность Божественного бытия, объективирует знание о нем. Осознание Божественного происхождения и предназначения музыки дает понимание, что создание музыки не является уделом только человека: культовое искусство (*musica sacra*) создано свыше, верой и молитвенным предстоянием бесчисленного множества анонимных певчих.

Об актуальности осмысления проблем духовной музыки не только прошлого, но и настоящего свидетельствуют многочисленные научные конференции, проводимые с 90-х годов: например, в Ростове-на-Дону на базе консерватории им. С. Рахманинова, в Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского. В живых дискуссиях обнаруживается этический пафос данной проблематики. Он подразумевает не

⁴ Мысль эта сегодня уже не нова. В числе авторов, стоящих на методологии христианства, можно назвать Н. Гуляницкую, Н. Владышевскую, Н. Бекетову и многих других талантливых исследователей. Первым на этом пути преобразования музыкальной науки был В.В. Медушевский.

только понимание глубокой обусловленности творчества историей и практикой культовых традиций (в данном русле работают Д. Болгарский, И. Сахно и многие практикующие регенты Украины), но и *богословский* синтез проблемы. Его энтелехия заключается в выявлении первичности онтологии, в приоритетах духовной антропологии культуры. Отсюда актуальность адекватных оценок роли литургии в контексте композиторского интереса к ней в последние десятилетия (*nova musica sacra*).

Религиозная (храмовая) культура была колыбелью европейского музыкального профессионализма. Христианскую антропологию и систему её ценностей представляют параметры творчества, зафиксированные в ментальных образно-символических и жанрово-языковых структурах, которые в условиях новой волны христианизации необходимо вербализовать в соответствующей понятийной системе – без подмен и искажений ключевых категорий и терминов. Можно предположить, что композитор, претендующий на творчество как нетленную духовную ценность, должен понимать его Первопричину, и значит – стать причастником такого способа жизни, который знаменуется духовным знанием (феорией). И если ему дано видеть духовными очами, то через осознание человеческой жизни и творчества по **Образу и Подобию** будет дано *в ы р а з и т ь* опыт Богообщения в разных коммуникативных проявлениях музыкального логоса.

Разграничение Божественного и человеческого в композиторском творчестве Нового времени привело к тому, о чем пишет В. Медушевский: «Выдумывание, фантазия с эпохи Возрождения понимаемая как комбинирование представлений, вытесняют идеал умного делания» [4, 8]. Отсюда необходимость обращения к литургическому дискурсу: *как? каким образом* литургия хранит в себе не только букву (семиотические объекты), но и Дух (Истину), сохраняя почвенность и духовный реализм музыкальной культуры последнего тысячелетия? При этом важно осознать такое отношение к литургии, когда она есть **способ бытия homo credens** (соборной личности). Смысл литургии для такой личности – Богообщение. Поэтому столь актуально литургическое музыковедение в контексте влияния христианского сознания на композиторскую практику рубежа II-III тысячелетия. «Литургия, будучи выражением, квинтэссенцией веры, является сейчас той точкой экспирации, осознание которой становится все более востребовано современным сознанием. Но, к сожалению, она все еще остается *terra incognita*», – справедливо отмечает Д. Болгарский. Изучение этой онтоустановки, по сути, *евхаристической*, составляет одну из задач когнитивного анализа музыки.

ВЫВОДЫ. На основании предложенных когнитивных моделей к анализу *музыки как смысловой модели мира* (базируемых на онтоустановках христианского мировоззрения),

можно всерьез обсуждать изменения содержания в системе музыкознания, его внутренних подразделов и направлений. В музыкальном искусстве конца XX ст. – начала XXI столетия осуществлен категориальный синтез, явленный благодаря метафизическим и онтологическим измерениям смыслов творчества. Первоначально ключевым был рефлексивный подход к творчеству великих художников минувшего XX столетия. Однако это не ограничило выводы и наблюдения, напротив, обнажило духовные основания культуры истоков до новейших форм их трансформации в недрах музыкальной культуры. Подытожим лишь некоторые из принципиально важных парадигм в свете когнитивных тенденций современного опыта музыковедческого осознания целокупности мира, в котором мы живем и который есть прообразом Логоса Божественного.

1. В случае структурного изоморфизма художественного и религиозного сознания того или иного композитора можно судить о духовной силе его творчества. Воплощенная в структуре музыкального произведения духовная рефлексия автора – высшая ступень самоосуществления художника, раскрытие способностей личности в её онтологической полноте. Отсюда востребованность в теории музыкальной рефлексии дискурса христианской антропологии. Если онтологический горизонт Бытия сужен до психологической редукции, то в этом случае содержание музыки обедняется, или подменяется иной системой ценностей, и тогда весь процесс творчества предстает словно в искривленном зеркале. Сверхзадача научно-художественной интерпретации **музыки как духовной рефлексии, сферы Божественного Логоса** – не исказить замысел автора, его творческое задание.

2. Синергия как *цель духовного познания* (посредством общения с духовными истоками церковной культуры) все более осознается в функции *культурного кода*. Структурированная в музыкальном произведении посредством Логоса установка на рефлексию художника выступает **аналогом художественного сознания Автора**, а затем и *Другого* (исполнителя, реципиента). Нашей целью было указать на неисчерпаемый источник познания, позволяющий превратить музыку из объекта – в субъект, из средства коммуникации – в способ Богопознания и молитвенного предстояния человека пред Красотой и Истиной (имена Логоса).

3. Принципиальным выводом о роли Логоса в творческом процессе становится также указание на *особый* тип драматургии, «интонационный профиль» которого моделирует образ православной аскезы – *путь духовного восхождения*. Это своего рода внутренняя форма, определяющая характер преобразования субъекта в семантическом пространстве музыкального произведения. Включение принципа «духовного восхождения»

в музыкальную драматургию (от Баха до Шнитке) обнаруживает его объективный смысл и задание – быть законом духовного познания, а значит служить категорией музыкального универсализма.

Как объективно заложенная в человеке духовная сила, рефлексия способна не только манифестировать креативно мыслящую личность (библейского Адама Кадмона), но через творчество художника сублимирует, вмещает в себя «в снятом виде» рефлексивные интенции целокупного социокультурного Бытия определенного периода истории, «собираемый» образ эпохи. И если XIX век культивировал личность романтического типа, то XX век отмечен знаковым присутствием **рефлексивного художника**. По воле великих художников Шостаковича, Шнитке, А. Тарковского рефлексивная тенденция к размышлению и покаянию становится традицией духовного рождения личности.

4. Содержанием слушательской рефлексии является *личностный акт расшифровки смыслов авторского текста*. Будучи зафиксированной, рефлексия «отпечатывается» в музыкальном образе, а затем «прочитывается» воспринимающим сознанием как авторский код. Иначе говоря, в плоскости *психологии восприятия* «Я-концепция» встраивается в субъективный опыт личностной рефлексии слушателя. Этот момент составляет важный механизм «Я-слышания» как опыт само-собрания благодаря встрече двух сознаний – «своего» и Другого.

Для слушательского сознания произведение зачастую оказывается равным «свернутому» образу автора, а восприятие и толкование произведения – акту познания авторской рефлексии как опыта и воли *Другого-в-себе*. Отсюда актуальность рефлексивной установки на общение **как идентификацию двух сознаний: Я и не-Я**. В момент совпадения семантической структуры рефлексивного образа с системой значений у реципиента «Я-слышание» оказывается сопричастным автору, открытым навстречу ему. *Другой* (исполнитель, реципиент) как бы сам становится рефлексивным художником, то есть занимает место автора, выходя навстречу *Другому-в-себе* (как субъекту рефлексии).

Присутствие в мире творчества идеалов Божественной любви, соборности и духовного преображения личности как Образа и Подобия востребуют нового осмысления категорий духа и синергии, встречи и чуда, усилия преодоления и обретение веры. Об этом нам поведал Мудрец и Учитель Вячеслав Вячеславович Медушевский. Как следствие его влияния на самосознание и общий климат научно-музыкального сообщества в постсоветском пространстве – понимание подлинных основ художественной рефлексии Автора-творца означает выход из кризисного состояния общества. Благодаря осмыслению синергийной природы музыкальной речи, общения, всех законов бытия культуры,

направленных на открытие все новых имен и ликов присутствия в ней Образа и Подобия, современный человек возвращается к чистым истокам жизни не в самости и оскуденности, но в Радости и Любви.

В свете онтологического подхода к музыкальной культуре XX века, открытого нам духовидцем и богословом от музыки, проявляется сверхзадача когнитивного музыкознания, его энтелехия – духовное *co*-работничество личности музыканта. Синергия постепенно становится фундаментальной парадигмой музыкологии: её смысл заключается в построении целостной антропологии человека, в которой фундирующее положение займет христианский опыт музыкальной культуры – культуры евхаристической, покаянной и соборной. Отсюда востребованность синергийного измерения не только самой музыки, но и её научного осмысления – через **Богообщение** и **самопознание**. На наш взгляд, синергийная концепция музыки, понимаемая в свете христианско-патристической герменевтики, – одно из самых перспективных направлений когнитивного музыкознания.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Болгарский Л.А. О церковном пении и его обобщенностях // Православный весник. – 1996. – Вып. 1. – С.63-69.
2. Зайцева Л. Онтологическая концепция музыки: на примере светских и духовных жанров. – Харьков, ХДАК, 2004. – 20 с.
3. Мартынов В.И. Автоархеология 1978-1998. – М. : Классика-XXI век, 2012. –237 с.
4. Медушевский В. В. Этимология культуры // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 3-10.
5. Орлов Г. Древо музыки. – СПб.-Вашингтон, 1999. – 401 с.
6. Сахно И.Л. Византийское богослужebное пение на современном этапе: соотношение усной и письменной традиций: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Харьков, 2013. – 16 с.
7. Серeda Н. Жанровый канон литургии: автореф... канд. искусствоведения. – К.: НМАУ им.П.И.Чайковского, 2005. – 18 с.
8. Хоружий С.С. К феноменологии аскезы. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 352 с.
9. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии. – Харьков, Скорпион, 2007. – 296 с.

Шаповалова Л. Апология когнитивного музыковедения. Дана оценка современного состояния музыкальной науки в аспекте категориального синтеза. Тенденции возрождения духовной культуры актуализируют новую парадигму её изучения – синергию, воссоздающую в контексте рубежа тысячелетий историческое единство культуры литургического и рефлексивного типа.

Ключевые слова: логос, художник, творчество как рефлексия, синергия, онтология личности, литургия.