



Людмила КОНДРАЦЬКА,
доктор педагогічних наук, професор
кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
luda.kondratska@gmail.com

НОМО MUSICUS: ВИХІД ІЗ ІЄРОФАНІЇ

***Анотація.** У статті здійснено спробу розглянути антропологічний аспект проблеми семасіології антиномічної взаємодії сакрального і музичного просторів, зокрема подано панораму намірів афективного переживання, пізнання (*sapere aude*), створення «месіанських ідолів», лукавого загравання і, нарешті, заперечення Світла Досконалої Радості; верифіковано концептуальне положення про наївність сучасних прагнень до повноти становлення і оформленості музичного смислу (як антиномічної тріади сутності, її неявної присутності й вираження у інтонованих іконах, індексах і символах) у постхармсівській ситуації різоми музичних просторів, без зумовленості процесу рівнем аскези *homo musicus*.*

***Ключові слова:** сакральний простір; інтонований смисл; музична риторика; ентелехія; *homo musicus*.*

Буття Всесвіту протікає не у великій німотності. Воно озвучене: онтологічні структури несуть в собі акустичну інформацію про стрій всесвіту і ритмічну динаміку буття. Але за цим акустичним горизонтом — символічна нескінченність, тонко організований енергійний почин чуттєво невичерпної реальності. Він «більший від самого себе і є присутнім як душа цілих світів, що живуть своїм життям» [7, 211]. Звідси езотерична магія звуку, в яку свято вірили єгипетські і халдейські жреці, дельфійські піфії, брахмани, тьян-ші і друді. Ось чому у концепції Боеція (≈ 480-524) піфагорійський порядок (гармонія) всесвіту просто названий «музикою», а Марціан Капела (IV - V вв.) у Дев'ятій книзі «Гармонія» трактату «Про шлюб Філології і Меркурія» досліджує походження музики від монади, тобто першого оформлення інтелектуального світла. Звісно, у всіх цих випадках йдеться про ієрофанічну (М. Еліаде) природу музики як чинника екфорії енграм (греч. *εκφορέο* - виносити, *εη* - внутрішній, *γραμμα* - запис), тобто оживлення в пам'яті слідів (фрагментів) забутої сутності втраченого раю і відтворення по них його відносно цілісної картини.

У наш час спробами наблизитись до розуміння цієї природи постають дослідження філософів М. Еліаде (під впливом С. Гуссерля), Р. Отто, Г. ван дер Леува, С. Франка, а в контексті сакральних творів сучасних українських композиторів — дослідження Ольги Зосім, Тетяни Гусарчук, Маріанни Копиці,

Наталії Костюк, Лідії Мельник, Остапа Мануляка, Наталі Середи, Олени Тищенко, та ін.). Шукаючи істину у суміжних, інтердисциплінарних сферах (теології, антропології, феноменології, герменевтики, семіотики, музикології тощо), автори наділяють об'єкт свого пізнання живою діалектикою. Сприятливі умови для дослідницьких маневрів у кожному випадку забезпечує предметне поле теолінгвістики – нової синкретичної дисципліни, яка в умовах сучасного релятивізму допускає семасіологічну варіативність інтерпретації, спираючись на положення про «розфокусоване значення» (Р.Барт, Ж.Дельоз) або «значення, самоутаємничуване самим фактом свого виявлення» (Ж.Дерріда), про можливість безконечних (гіпер-) інтерпретацій одного й того ж об'єкта внаслідок відкритості текстової структури. Сказаним пояснюється деяка різоматичність у тлумаченні сакрального як об'єктивно-сущого Інобуття [7]. Метафізично-феноменологічна диз'юнкція висловлювань, максимально послаблена у лексикологічній ситуації з латинською етимологією (де корінь «sacer» має подвійну семантику: і «священний», і «святий»), різко загострюється у випадку посилення на давньогрецьку етимологію. Тут значенню «священний» відповідає слово *ιερός* (в перекладі – «відмінний від звичайних речей і людей, чистий, призначений для служіння Богу»), а значенню «святий» – слово *ἅγιος* (в перекладі – «наділений рисами Бога, недосяжний і неосяжний»). Тобто *святість* має значення якості (характеристики) Божої природи, а *священне* – сили, якою наділяються люди/предмети по благодаті. Цим пояснюється й існуюча в наукових колах розбіжність антропологічних інтерпретацій поняття «сакральний простір»: в одному випадку, як «сподоблення місця присутності» [6,89], в іншому – як «результату людської творчості» [5,10]. Утім, ця розбіжність є умовною, як і формальні межі безперервної звукової «самозамкнутості». До того ж, вона долається в антиномічному характері самого «входження» в озвучений простір істинного Буття. Відстежити його інтоновані смисли – **мета** пропонованих рефлексувань.

Наш дискурс мелодичного прояву освяченого простору розпочнемо з апостольського наущання: «Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього» (Ін.1,3).

Отож, йтиметься про простір, освячений Безмежним Мислячим Духом, в якому лише ангели у своєму співі сподобились віддзеркалювати сяйво Божественного Світла, «виливаючи» на усе Боже творіння одержані від Творця дари свого споглядання. Він існує (звучить) незалежно від людини, а тому не може бути ні створеним, ні використаним нею – хіба що може стати *подією перебування*. Причому, йдеться про особливе, онтологічне перебування в ньому: як «подібного в подібному», як сутнісного співбуття «чистого в чистому». Поставати своєрідним прозорим провідником або медіумом сакрального людина може, відкриваючи себе для нього під час аскетического подвигу, молитви або в іконографічному просторі церковної співоцької традиції, тобто «народжуючись згори» (Ів. 3,7).

Ця проблема – в контексті ступеня наближеності до Бога або так званої міри святості – детально висвітлюється у східній і західній патристиці. У мирі однією із спроб означення повноти такого співбуття постає епістемологічна концепція М. Фуко [4]. Він обґрунтував чотири типи подоби або ступені своєрідного «духовного звукоряду» – *співбуття, суперництво(діалог), аналогію і*

симпатію, кожен з яких претендує на роль умовної конструктивної основи процесу даного єднання. Їх характеристики показують, що впродовж реального перебування в сакральному просторі людина, розпізнаючи у своїх уявленнях і помислах перешкоду на шляху до Істини, всіляко намагається очистити від них свою свідомість. Це нейтралізує у неї найменшу потребу авторства і намір естетичної насолоди. Ось чому сакральний простір церковного розспіву (в тому числі й спів з ісоном), у своєму реальному бутті усної традиції і соборної молитви, не знає ні автора, ні слухача, не потребує жодного позначення, передачі чи вираження, а отже й самого механізму художності і мистецтва. Сказане дає підстави стверджувати: спасіння світу красою є прерогативою аскетичного подвигу митця-молитвеника. Без аскетичної, яка пройшла випробовування подвигом споглядання, митець, як «людина збудлива», не має духовного права свідчити про чисту присутність позаобрійного.

Саме підміна реального, онтологічного *перебування* в сакральному його *переживанням* ознаменувала переродження цього простору у простір музичного мистецтва. Запізніле (XII-XVI ст.) осмислення тривалого і складного перебігу означеного процесу можна частково пояснити характерною амбівалентністю тогочасної музичної практики. Адже уся музика, від часів Перотина аж до Палестрини і Орlando Лассо, існувала у двох просторах одночасно. Більше того, з появою твору, як іманентного і самодостатнього художнього факту, він сам почав обирати собі або витісняти тип *homo musicus*. Це можна відстежити на прикладі тієї ж фукіанської типології подоби. Так, якщо *співбуття* в унісоні візантійської поспівки і григоріаніки потребувало духовних зусиль святих подвижників і монахів, то діалог співрозмовників (*суперництво*), представлений в архаїчному паралельному органумі, канонічних імітаціях (простих, ракохідних, стреттних, в оберненні, збільшенні) і багатоголосому шансоні як теми меси, потребував лаїків. *Аналогія*, як формальне відтворення структурних співвідношень, запропоноване, наприклад, Й. Окегемом (в якого пропорції однієї частини Sanctus – Sanctus, Pleni sunt, Osanna, Benedictus, Osanna – повторюють будову усієї меси) чи Г. Дюфаї (мотет якого «Nuper rosarum flores», за переконанням Ч. Уоррена, повторює структуру і пропорції [6: 4: 2: 3] будови славнозвісного флорентійського куполу Брунеллескі, на освячення якого він був написаний) потребувало пастирів і канторів палкої віри. Нарешті, *симпатія* (як естетичне задоволення від) до консонантної евфонії в поліфонії строгого стилю XVI століття (мотети і меси Палестрини, Орlando Лассо, Вітторіо Анеріо і Філіппа де Монте) відповідала можливостям усіх благочестивих прихожан.

Перехід від синергійної культури до культури гуманістичної пов'язаний зі сходженням від рівня метаестетичного (магічного – містичного – етичного) до естетичного. Новий тип *homo musicus*, зосереджений на власних уявленнях і переживаннях реальності, втратив можливість стати справжнім ретранслятором Краси Божої Істини. Упродовж тривалого часу, починаючи з Ренесансу, художники шукали акустично-оптично-фізичний зв'язок з предметною сутністю, обмежуючись піднесеністю феноменального враження до рівня чинника душевного збудження.

Вперше ця тонка, але важлива грань була перейдена у музиці бароко. Це пов'язано з популяризацією форми протестантської афектованої проповіді (Гіперій). Культ емоційних еманцій передбачуваного Слова надав

мовленнєвому акту не просто ілокутивної, а перлокутивної функції і невидимо зосередив у собі небезпеку маніпулювання свобідним серцем – даром Духа Святого. Напружено-патетична мелодика пристрасної молитви (інтонацій музично-риторичних фігур) починає нестримно зближуватися зі світською соносферою, блукаючи серед іконіки Кола і Хреста. Одним із незліченної кількості прикладів інтонування афекту ідеї Хреста є семантичне поле восьмитактової теми *basso ostinato* в органній Пасакалії *c-moll* Й. С. Баха. Своє виправдання тут знаходить знакова реляція інтонованого смислу зі змістом строф (7;12; 22; 28; 30; 34; 36-37; 38; 40-41) 26-ї глави Євангелія від Матвія. У них оповідається про намащення Ісуса миром (7 – 8-а варіації); Таємну вечерю, зокрема збентеження учнів під час попередження про зраду (9-а варіації) і євхаристійне благословіння (10-а варіації); про спокусу учнів на Оливній горі (11-а варіація), передбачення трикратного зречення Петра (12-а варіація), про страждання Ісуса в Гефсиманії (13 – 15 варіації), зокрема внутрішню самотність Сина Божого (16-а варіація), духовну настанову учням (17-а варіація) і *моління про чашу* (19-а і 20-а варіації).

Інтонаційне виявлення скорботно-піднесеної декламації на тлі розмірено-зосередженої псалмодії знаходимо й у бахівській Прелюдії *es-moll* із I тому ДТК (у тлумаченні Б.Яворського – «Зняття з Хреста і споглядання Плащаниці»). Афект страждання виражений інтонаціями фігур *extensio* і *parthesia* (тт. 17-19), а згодом імітаційно низхідних тритонів фігур *katabasis* і *saltus duriusculus*, проведених у двоголосному каноні (тт. 21-22). Утім, інтонований смисл тут виходить за межі традиційно потлумачуваних розпачу і смерті – у царину несказанного просвітлення від неквапного споглядального промовляння:

Форму барокового музичного смислоутворення рішуче перекроїла нова інтонація класичної досконалості. Незбагненим чином у ній поєдналося непокєднуване: сяюча позачасова досконалість споглядально-пластично охоплюваного звукосмислового цілого і динамізм послїдовного розгортання. Відкриття оркестрового крещендо занурило слухача у чарівність миттєвості, над якою продовжує незримо витати одвічне почуття краси Світла Досконалості Радості. Утім, важко не помітити, як композитор, обираючи для себе позицію відчуження від подій озвученої драми, відмежовує своє «я» від внутрішнього царства звуків і розпоряджається ним, як повноправний володар. Саме таким постає Л. Бетховен у своєму «фортепіанному конспекті» світостворення, поданому у вступі першої частини сонати №32 c-moll. Його космологічний смисл закодовано в інтонаційно об'ємному, сконцентрованому тематизмі і чіткій фактурній окресленості крайніх регістрів. Е. Т. А. Гоффман з приводу цього писав: «Він вводить нас в глибину царства духів... Любєв і печаль звучать в їх чудових голосах... Нас опановує страх, але без мук – це швидше передчуття нескінченного» [1, 78].

Тим помітнішим є відхід від онтологічної пливомності у романтичній музичній інтонації. Її серцевина – це миттєве життя психосоматичного спектру емоцій-двійників (симулякрів Божих чеснот!) як безконечного розмаїття усього кєнечного. Так, Р. Шуман у своїй «Гуморесці» користується ефектом мотивно-динамічного відлуння, коли спершу повнозвучні інтонації згодом з'являються у знущальній тіні свого «двійника» – «передражнювального» повторення на *piano*.

Інтонований смисл риторичного «*Warum?*» постає переконливою ознакою того, що спокій небесного блаженства покидає душу. Мелодії рухаються хвилями – то злітаючи у позаобрійну далечінь, то низпадаючи у морок низького регістру – до кульмінацій (новий різновид — тихі кульмінації), причому не стільки зусиллям волі, скільки тугою й сум'яттям душі. Зболена, вона все ще поривається до гармонії, шукає світла (Ф. Шопен, Р. Вагнер)..

В міру секуляризації світу абстрактнішим стає мистецтво, розділяючи людину, Творця і світ, перетворюючи раніше існуючу цілісну єдність на множинність, що підлягає різним аналітичним операціям. Напередодні гайдегґерівської «світової ночі» холодна, безпафосна романтика спроб абстракціоністів і акціоністів ознаменовує «втечу» *homo musicus* в потойбіччя, але не як у трансцендентне, а як у пам'ять втраченого раю(з підміною якісно-стильового осмислення епохи кількісно-хронологічним). Це зробило другорядним питання про самі звукові форми в сучасній композиції і спонукало до пошуків у царині ритму, а далі – тиші за останньою нотою, відміреної в нотації. Панорама приголомшливого видовища, муляжів і декорацій хаосу прийшла на зміну переживання символів віри, надії і любові. Віддавшись на поталу надособистісного контролю за звуковими процесами і захопившись акустичними подорожами у віртуальному просторі, людина інтуїтивно надібалала звуковий поріг другого виміру (єдності мелодії і гармонії) й структурні матриці виходу музики у глибини стереофонії (за межі третього виміру). Це спонукало її піддатися спокусі лукавства і загравання з традицією. Представлені перетворення музики на магічний ритуал, причому ритуал самого процесу музикування, спрямовані на розщеплення традиційної сутності музики, розширення простору давньої *μουσική τέχνη*. Доцільність вбачається у канонічному характері відтворень сакрального смислу через структуру кантусного письма за допомогою *принципів канону* (застосування текстового колажу як форми коментарію шляхом уведення паралельного тексту поверх звукового матеріалу або створення контексту, з якого проявляється авторський коментар), *каталогу* (коли в основі цілого лежить числовий ряд, алфавіт, фонемі, акровірш, східці Гвідонового гексахорду, система восьми октавних модусів, предметний показчик, історичні стилі тощо), *ритуалу* (зумовленого ситуацією повторюваної послідовності дій), *виконавського аутентизму*. Таке тлумачення ґрунтується на концепції синкретичного мислення, зосередженого на знятті опозиції музичного – екстрамузичного, переведення психологічного «зараз» в метафізичне «зараз=завжди» і, таким чином, вписання музичного висловлювання у сучасний хронотоп. Форма зосереджує увагу на відмежуванні земної суєти за допомогою техніки мінімалізму – оформлення внутрішнього життя у звуках. Результатом цього постав нечуваний раніше у світській музиці ефект quasi-релігійної «достовірності».

З цієї системи випадають благочестиві одкровення, в яких немає розпаду свідомості і гри у святість. Таким за глибиною сакральної символізації інструментальних тембрів, регістрів, способів артикуляції, інтервальних систем і принципів композиційної форми вважаємо повільний плин сакрального Часу у мінімалістичному просторі хорових творів **Вікторії Польової**. Тут нічого не з'являється несподівано, тут усе є й було завжди. Просто у потрібний момент воно відкривається (тому, хто готовий і хоче почути) – новим виміром,

глибинним відлунням, радісним упізнанням. Тут немає місця повсякденно-буденним думкам і почуттям; тут – думки про Вічне, а почуття позбавлені поверхової афектованості, зате сповнені глибинної символічності. Можна навіть сказати, що це не так почуття, як від-чуття, навіть осяяння...Саме такими значимо-повільними, сповненими символічних сенсів і відлунь тисячолітньої традиції є «Світлі піснеспіви» – монументальний хоровий цикл композиторки.. Шістнадцять номерів циклу утворюють грандіозну композицію, до якої додається *Покаянний псалом № 50 (51) «Помилуй мене, Боже»*. Фонізм хорового співу використовується для передачі сакральних образів.

Підсумовуючи сказане, зважимося узагальнити нашу позицію у **ВИСНОВКАХ**.

1. Метафізика Краси (за семантичним спектром *pulcher*, тобто як сакрального простору) і теорія музичного мистецтва (як простору музики) — речі непокєднувані, оскільки смислом першої є Світло Досконалої Радості, а смислом другої — усього лиш спроба афективного переживання, пізнання (*sapere aude*) Його «месіанських ідолів» (з порушеною координацією блага і краси), лукавого загравання з Ним і, нарешті, заперечення; відтак — просто перетворення звукової матерії у символ *nihi*le.

2. Повнота становлення і довершеність ступеня оформленості музичного смислу — антиномічної тріади сутності, її неявної присутності й вираження у інтонованих іконах, індексах і символах — зумовлені рівнем аскези *homo musicus*. Вирішення цієї проблеми у постхармсівській ситуації різоми музичних просторів, звісно, неймовірно ускладнюється, однак (всупереч законам кібеопростору) не втрачає актуальності.

3. Подія зустрічі (спів-буття) звучання і смислу в інтонаційній свідомості *homo musicus* постає предметом духовно-моральнісного аналізу в курсі музичної антропології. Освоєння курсу потребує реалізації сотеріологічної стратегії музичної дидактики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гофман Е. Т. А. Інструментальна музика Бетховена / Ернст Теодор Амадей Гофман. Твори: у 8 т.т. Т. 1. Київ: ЕксОб. 2024. С. 76 – 84
2. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання (пер. Г. Кьорян, В. Сахна). Київ: Основи, 2021. 592 с.
3. Кондрацька Л.А. Музична антропологія. Тернопіль: ТНПУ, 2024. 290 с.
4. Кулик В. Фуко Мішель Київ:Парламентське видавництво, 2021. 155с.
5. Lidov A. M. The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space. In: «The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance». Editors E. Thuno, G. Wolf. Rome, 2018. 9-54
6. Misiano V. Thaw and the Poetics of Soil // Sweet Sixties: Specters and Spirits of a Parallel Avant-Garde / Georg Schöllhammer and Ruben Arevshatyan. Berlin, New York: Sternberg Press, Transit, 2014.237p.
7. Chase M. Pavel Florensky, On space and time. London, 2015.131p.