

УДК 281.9:246.78

## ДУХОВНІ ПЕРСПЕКТИВИ МУЗИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Л. А. Кондрацька

*У статті здійснена спроба обґрунтувати концепцію змісту магістерського курсу музичної антропології на основі апріорного розуміння людини музикуючої в її причастності Божій повноті, тобто як антиномічного взаємозв'язку даного образу (її мінливої природи) і заданої Подоби (незмінної особистості) на шляху завоювання благодатної свободи і пасування перед її випробуваннями: обміну достовірності Спасіння на квант «земного раю».*

**Ключові слова:** феноменологія інтонуючої свідомості, стратегії людини музикуючої, типи молитовного діалогу, музично-риторична проповідь, новий сакральний простір, духовне подвижництво.

**Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими і практичними завданнями.** Безглуздо ототожнивши щораз змінювану і понівечену людську природу з незмінною людською особистістю (розкриття якої постає чинником духовно-душевного зцілення), філософи-постмодерністи, споглядаючи «світ навиворіт» у сучасному «the time is out of joint», не шкодують барв у спростуванні Істини і «божественних цінностей» [10, с. 98] та змалюванні справжньої ментальної трагедії – «смерті родової людини», зумовлюючої деперсоніфікацію анархічної теорії пізнання (П. Фейєрабенд) з її принципом «проліферації». Результатом такого «оновлення» думки постало введення концепції «гіперестетики ультрамодернізму» (11), заснованої на синтезі мистецтва і життя, художньої практики і її теоретичного осмислення, що описується то як «тіло без органів» (Ж. Дельоз, Ф. Ґваттарі), то як «чисте занурення» (Ж.-Ф. Ліотар), «символічний досвід» (Ю. Кристева), «експериментальна культура» (Ж. Бодрійяр), а то як стиль життя – «екзистенціальна паніка» [6, с. 154].

Її особливості – занепокоєність, злість, галюциногенність, катастрофічність, хаотичність, нудота, розчарування, страх – визначають специфіку інтонування сучасної музичної події, де

композитор все менше оперує нотами і все більше працює з *контекстами* (заново переосмислюючи і комбінуючи не позначені в партитурі імпровізаційні мережива або танцювальні перформанси<sup>1</sup>), а учасників акції об'єдує пафос утопічного локального проєкту критичної деконструкції існуючих моделей. Серед найбільш цікавих минулорічних спроб такого роду – зарубіжні прем'єри Георга Хааса, Франка Бедросяна, Стефана Прінса і особливо «Музикальний театр для дому» Маноса Цангаріса на фестивалі «Ультима» в Осло під назвою Winzig (нім. «*крихітливий*»)<sup>2</sup>; найновіші акустичні «винаходи», що під маскою музичного оформлення одержують «нову прописку» у царині театру, часто виявляючись центром дії, а не лише її супроводом<sup>3</sup>;

<sup>1</sup> У чомусь це повторює ситуацію Берліна на межі століть, коли мова сучасної музики зазнала серйозного оновлення завдяки впливу вільної імпровізації і електронного андеграунду.

<sup>2</sup> Для реалізації цього work-in-progress був наданий шестиповерховий будинок Sentralen: мініатюрні частини вистави виконувалися на всіх його поверхах, в підвалі, на сходах і навіть у ліфті (причому, глядач / слухач міг довільно вибирати для себе порядок перегляду). У камерній інтимній обстановці невеликих кімнат, розрахованих не більше, ніж на п'ять-сім осіб, сценічно-музична дія без сцени і завіси розгорталася в метрах або навіть сантиметрах від відвідувачів. Усі мініатюри тривали не більше п'яти хвилин і не були пов'язані спільним сюжетом - скоріше, навпаки: кожна створювала абсолютно унікальну ситуацію, в якій основними дійовими «особами» ставали то реальні музиканти, то рухомі в повній темряві навколо слухачів об'єкти, то ліфтер, то самі відвідувачі, які дивилися один на одного крізь дивні декорації, навмисне видимі лише з одного боку. Об'єднував усе це дійство хор, спів якого, у зв'язку з особливостями акустики будівлі, було чути практично у всіх її частинах. Соліст, завдяки дистанційному керуванню грав на об'єктах, розташованих на різних поверхах будівлі. Завдяки унікальному підходу до форми, слухач міг скласти її сам із запропонованих мініатюр (відповідно до сюжету вистави; до розмаїття мови, настільки синкретичної, що жанр іноді було складно визначити; і до організації самого процесу сприйняття, коли в рамках театрального проєкту вдавалося створити неймовірне відчуття індивідуального контакту зі сценічною дією).

<sup>3</sup> На цьому фоні можна виокремити декілька доволі виразних «жестів-2016», акумулюючих творчу енергію «паралельної акустичної сцени»: великі проєкти Олексія Сисоева — «Агон» та «Зневажені й скривджені», детально задокументовані у фільмі Марини Разбежкіної; звукові експерименти Беата Фуррера (Швейцарія-Австрія), Марка Андре (Німеччина), Філіппа Юреля (Франція), Франческо Філідеї (Італія), нідерландця Мішеля ван дер Аа).

абсолютно незвичне осмислення світової музичної класики.<sup>4</sup> Представлене нове музичне мислення – результат кардинального виходу за межі європейських *Tonsatz* і *Harmonielehre*.

Названі тенденції не стільки підтверджують трагічну констатацію В. Мартиновим «завершення епохи композиторів», скільки постають відчайдушними спробами її спростування. Особливу винахідливість у цьому плані демонструють американський композитор Марк Барден, італієць Лоренцо Трояні, датчанин Кристіан Вінтер Кристенсен, норвежець Ларс Петтер Хаген, іспанець Абель Пауль, Олександр Чернишков та інші. Утім, їхні зусилля, на жаль, не виходять за межі прагнень «перекинути» музику в атмосферу нового життя – містично асимільованого у космічній макроструктурі алогічних звукоформ, ритмо-темів і реалізованого з позитивістським мілле-спенсер-дрепперівським самовдоволенням та з оглядом на ідеї сайєнтізму – і «заирнути» в озвучену таїну «нового господаря Землі». Як не прикро, цих безумовно талановитих музикантів також об'єднує, як свідчать їх фонічні одкровення, методологія «детермінованого хаосу», що передбачає відмову від схеми послідовної і поступової кумуляції в розвитку; готовність до будь-яких проявів нового та несподіваного розростання незначних флуктуацій у нелінійну макроструктуру, а відтак – сум'яття непередбачуваності, розгубленості, розпачливого очікування неминучої катастрофи як виявлення *Богозалишеності*. Складається враження, що перед нами тип так званої «кафкіанської дивакуватості людини» (М. Мамардашвілі), що перебуває в ситуації повного абсурду, де жодна спроба зрозуміти себе не має сенсу, а будь-який пошук істини – це чисто механічний вихід з проблеми, автоматичне її розв'язання (знайшов↔не знайшов). Така людина не стільки трагічна, скільки безглузда, особливо у своїх квазіпіднесених порівняннях, а її життя нагадує «комедію безвиході», гримасу якогось потойбічного «високого страждання» в задзеркаллі, де усі смисли замінені симулякрами в аномальному знаковому просторі. Звідси цілковита зануреність у проблематику номадології, філософії кризи, пошуків маргінальної самоідентичності. Альтернативою такої позиції постає вибір методологічної визначеності у діакритичній рефлексії

<sup>4</sup> Йдеться про січневий концерт Теодора Курентзиса в Берліні, в якому він виніс на суд слухача приголомшливу інтерпретацію П'ятої симфонії Л. ван Бетховена і скрипкового концерту ля мажор В. А. Моцарта (солістка — Патриція Копачинська).

постмодерністського і христологічного дискурсів інтонуючої свідомості, яка прагне утішаючої розради, тобто у зверненні до *сотеціологічного смислу музичної антропології*.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор.** Наукове обґрунтування предметного поля музичної антропології, запропоноване Джоном Блекінгом, Отто Ласке, Аланом Мерріамом, Бруно Неттлом, Ентоні Сігером, Чарльзом Смерлом, Стіффом Фелдом, а також Вікторією Гетьман, Володимиром Мартиновим, Аллою Тороповою та ін., дозволяє виокремити «традиції розуміння багатогранності проявів людини музикуючої (композитора, виконавця, слухача) у духовно-творчому процесі осягнення й інтерпретації змісту музичного твору» [3, с. 28]. Тобто сутність музичної антропології, на думку дослідників, становить «*homo musicus* як посередник між культурою і авторським текстом, як носій світоглядних цінностей своєї епохи» [8, с. 6]. Звідси «міждисциплінарний характер навчального змісту, актуалізуючого знання не лише з історії музики, музичної психології і освіти, але й філософії, культурології, етнології і естетики» [12, с. 63].

**Виокремлення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття.** Утім, авторський підручник (2016 р.) є результатом цілком самостійного дослідження проблеми сутності і стильової еволюції інтонуючої свідомості (в контексті християнської антропології). В пошуках відання «живої духовності» в ньому послідовно відстоюються основотвірні положення про: ієрофанічну сутність музики у сакральному просторі (Тема 1); стратегічну зумовленість традиційного й історичного типів *homo musicus* у виборі духовного переображення (обоження) чи еволюційно-революційного самоствердження (Тема 2); типологію релігійної феноменології *інтонуючої свідомості* як знаково-символічної і синкретичної функції людської психіки, що реалізується на рівнях ейдетики музичного буття (Тема 3); індивідуальний образ молитви як анагогічний чинник композиторської практики (Тема 4); музично-риторичну антиномічність як метафоричну лексику барокового композитора-проповідника (Тема 5); музичні диспозиції класицистів як картезіансько-кантіанські пошуки канону природної людини (Тема 6); суб'єктивно інтоновані рефлексування-творення буття «деміургом естетичних тіней» як вияв «христологічного вистигання» композитора-романтика (Тема 7); «подорож» кафкіанського виробника-споживача

музичним «задзеркаллям» авангардизму як спроба повернення до сакрального ритуалу (Тема 8).

Отож, **метою статті** є обґрунтування концепції змісту курсу музичної антропології як чинника духовної активності магістранта спеціальності 8.02020401 – Музичне мистецтво. Його завданнями є :

– христологічне обґрунтування музично-антропологічного дискурсу;

– відстеження духовних стратегій реалізації різних моделей «людини музикуючої» впродовж магічного – містичного – етичного – естетичного етапів розвитку світової музичної культури;

– осягнення інтонованого смислу музичного тексту як іконо- чи інформосфери розкриття таїни людської особистості на основі герменевтичного закону «відкриття – перетворення».

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Йдеться, таким чином, про епістемологічну інтерпретацію:

– сотеріологічного погляду на історію музики, згідно з яким в її основі – зміна характеру спілкування людини музикуючої з Творцем і перехід від одного образу інтонованої молитви до іншого, тобто зміна структур інтонуючої свідомості;

– типології музично-інтонуючої свідомості за стратегією (ритуалу, теозису, еволюційно-революційного акту, матриці), провідними принципами інтонування (бриколажу, варіативності, композиції), комунікативною диспозицією – тобто в іконосферній фазі переважання сердечної молитви (за умов анонімною творчості як послушництва і культивування музикантом в собі самому «кафоличної» свідомості Церкви) і фазі культури або переважання раціональної молитви (за умов авторської творчості як бунтарства);

– причин розширення простору екзистенціальної іконічності співу і появи нового типу інтонуючої особи – особи, що забуває Христа і шукає онтологічну основу в собі самій у просторі безвідповідальності свободи, що проявляє себе в «новій достовірності» інтонованих містичних «злетів» у вічність, котрі закріплюються спеціально створюваними композиційними структурами (вільних, а відтак три- і чотириголосих органумів доби Нотр-Дам), успіх зумовлений альтернативним запереченням початкової моделі (зокрема втрати принципом *cantus firmus* сакрального значення і фальсифікації канону авторського – фольклорними мелодіями), а смисл виявляється в охолодженні євангельської любові;

– причин завершення епохи *cantus firmus*'у і початку епохи тематизму як фундаментальних парадигм композиторської музики (в результаті переходу людини музикуючої до *першого образу молитви*, що знаменує собою духовно-енергетичний злам на порозі Нової доби – *вивільнення себе з-під обов'язковості біблійно-християнської істини* Одкровення для самозасвідчення власної сутності);

– підстав напруженої антиномічності секуляризованого буттєвого сенсуалізму і витончено-невловимого символізму афектованого вчуття у вічну красу Істини з позиції «картезіанської людини», зокрема барокового композитора як кмітливого проповідника тексту афективно-процесуального характеру на біблійний, космологічний чи антично-міфологічний сюжет з неодмінним тлумаченням його алегоричного, тропологічного і аналогічного смислу, причому у непередбачуваних комбінаціях; екзегетики сюжетно-тематичної ідеї барокових музично-риторичних фігур (зокрема *hypotyposis* (грец. *зображення*) – риторичних індексів і *emphasis* (грец. *вираз*) – риторичних ікон) в інтонованих оміліях;

– зумовленості такого відкриття музичного класицизму, як *тематичний розвиток*, та підстав переконаності «кантіанської людини» (М. Мамардашвілі) «у принциповій недосяжності *гори вічності* для людської думки і просторово-часовій обмеженості сенсу морального оцінювання суспільних явищ, а отже «доцільності» нової пізнавальної стратегії — «зішестя» у царину мирського і сходження до духовного ідеалу за горизонтально-поступеневою траєкторією (замість барокового просвітлюючого миттєвого єднання земного і небесного у вертикальній, парадигматичній проекції абсолютної єдності і самототожності), тобто демонстративного «випадання» музики в земні почуття; смислу кардинальної зміни соціального статусу класицистської людини музикуючої, зокрема як самостійного творця з бездоганно відшліфованим титанічним («штюрмерівським») почуттям власної гідності і наміром «відважного пізнання» істини, котрий живе музикою заради неї самої і повіряє свою художню свободу мірою відповідальності за долю створених шедеврів в умовах їх концертно-світського побутування, а також вмінням органічно поєднувати вражаючу новизну індивідуально-чуттєвого музичного вираження з відомими на той час раціонально-вивіреними (і, підкреслимо, «наочними на слух») способами його організації завдяки структурним принципам досконалої природності людини як образу Божого; наслідків переосмислення зв'язку музики з риторикою у класицистській

евангельській проповіді: з інтонування смислу (тлумачення) предметно-подійної емблематики (афектованих риторичних інкрустацій) тексту – на структурування контрверсійних висловлювань-промов з *приводу цього тлумачення*, тобто зі з'ясування «що?» на з'ясування «як?»;

– причин суперечливості інтонуючої свідомості романтика (антиномічність породження світла піднесеної краси, сповненої чистоти, святості і натхнення, з прагнення подолати свою ж гріховну пошкодженість, з одного боку, і горезвісної затьмареної «мрійливості», в пекельній темряві якої носяться їдкі клубки «безрелігійного християнства», а з ними невгамованого невдоволення, нарікання та злоби, з іншого; витоків дослідів демонічного романтизму інтонуючого «франкенштейна з блакитною трояндою», що втратили без Бога людську і ангельську подобу;

– каузальності антропологічної катастрофи, що віддзеркалювала екзистенціальну атмосферу першого авангарду (до початку 30-х рр.), коли інтонуючий крайній колективіст відчайдушно заперечував здоровий глузд; другого, післявоєнного (1945-1968 рр.) авангарду, впродовж якого інтонуючий радикальний індивідуаліст тихо і неустанно на ньому наполягав; і третього авангарду (з 70-х рр.), протягом якого мінімалісти освоювали «мистецтво не бути композитором», а музика поступово набувала власного «его», одягаючи «маски» найрізноманітніших напрямків і технік (мікронової, алеаторики, акції, електронного глітч), що відображають безпрецедентний (хоч і музично виправданий) характер взаємодії homo musicus і машини – часто *незрозумілий* для слухачів і спонукаючий до *сумнівів* у своїй доцільності);

– наслідків руйнування кореляції людини інтонуючої з космосом, а відтак – творіння з його Творцем і пошуку сотеріологічного захисту у створенні проекту «нового сакрального простору»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> До речі, навколо реалізації проекту В.Мартінова об'єдналась ціла плеяда композиторів-мислителів різних національностей і конфесій: Д.Крам, А.Пярт, О.Кнайфель, В.Сильвестров, Г.Канчелі, Г.Пелеціс. Утім, витонченій простоті і смислової вичерпності їх одкровенень, на жаль, не завжди вдавалось уникнути прикрих «підстав» для брутальних непорозумінь. Метафору «прозорості води у глибокому озері» зачерствілі серцем персони чомусь позначали «калюжою», а неоціненний скарб зосередженого сердечного споглядання музиканта не раз перетворювався не лише зусиллями фахівців-виконавців і в уяві компетентних (!) слухачів, але й під пером деяких музичних критиків в умовну, майже чи не шаблонну красивість попсових спроб.

Сутність нового сакрального простору означає:

- трактування тексту як сакральної структури, що переводить психологічне «тепер» в метафізичне «тепер=завжди» і дозволяє вписати музичне висловлювання у позамузичний часопростір та уможлиблює його канонічне прочитання (що долає сучасну тенденцію трактування духовних текстів в емоційно-психологічному ключі);

- відновлення кантусного письма, що виявляє себе в опорі на досвід богослужбово-співоцьких систем: григоріаніки, давньоруського розспіву, візантійського восьмигласія, традиції ранньої поліфонічної обробки монодії, архаїчного фольклору, стилів ренесансної і барокової поліфонії, венеційської поліхорности, а також стилістичних ідіом Новітньої музики;

- коментування історико-стилістичного комплексу як кантусу, що передбачає використання прийомів читання «з паралельними місцями» і текстового колажу як форми коментарію; введення паралельного тексту поверх матеріалу та створення контексту як джерела авторського коментарію;

- актуалізацію виконавського аутентизму відповідно до стильових моделей.

Розпізнавання впроваджених версій означеної концепції в постмодерністському музичному просторі вимагає від музикантів-магістрантів *осмисленості* типології:

- знаково-символічних структур антропологічного смислу;
- музичних текстів за способами антропологічно-сислової кодифікації;

- семіотичними принципами їх організації та критеріями їх ранжування за

- рівнем цілісності оформлення антропологічного смислу;

- музичних практик антропологічно- мислового інтонування:

- а) *образно-предметної* (музичний текст – зініційований «виробником-споживачем» проект маніпулювання симулякрами архетипів людської природи);
- б) *символічно-сислової* (музичний текст – авторське інтелектуально-афективне конструювання мислеобразу антропологічної сутності у просторі сакральної традиції);
- в) *знаково-схематичної* (музичний текст – духовне одкровення, смиренне

компетентних (!) слухачів, але й під пером деяких музичних критиків в умовну, майже чи не шаблонну красивість попсових спроб.

наслідування сакрального канону, а його транслятор – споглядач людської сутності у сакральному просторі її існування);

*оволодіння:*

– *уміннями* – розпізнавати межі «тіла» інтонованого смислу риторичної фігури (-ікони, -індексу, символу) і диспозиції з метою їх антропологічного означення;

– *прийомами* допитованості антропологічного смислу у різноманітних типах інтерпретації музичного тексту, зокрема: а) смислового згортання і узагальнення в процесі зміни вектору споглядання; б) метафоричного сприймання алегоричного-тропологічного-анагогічного смислів музичних текстів; в) техніки логічної організації мислительного пошуку в ході відстеження (ретро-, про-, і транспективної рефлексії) траєкторії появи і трансформації інтонаційно-смислових комплексів, тобто «абсолютного методу» трансцендентальної рефлексії, як послідовного мислительного сходження від вихідної до «максимальної» абстракції (і навпаки) під час поліфункціонального обґрунтування повноти і адекватності пропонованих музично-смислових моделювань антропологічної сутності; г) гіпотетико-дедуктивної експлікації процесу пропонованого музичного моделювання антропологічного смислу і поліфункціональної мислекомунікації.

Прагнення допомогти виконавцю-слухачу зорієнтуватися в каузальних умовах функціонування *homo musicus* у *сакральному просторі* – *просторі сакрального мистецтва* – *просторі мистецтва* – *просторі виробництва-споживання* (з метою відстеження його поступової і неспинної саморуйнівної трансформації) зумовило доцільність впровадження моделей смислової і герменевтичної дидактики, зокрема:

– латентного, облігатного навчання як споглядання моделі розпізнавання антропологічного смислу музичного тексту (артефакту);

– асоціативного навчання як вродженого розпізнавання (екфорії) ікон та індексів людини-архетипу;

– діалогічного інцентивного учіння розумінню і тлумаченню музичних текстів, арт-проектів.

Реалізація цих дидактичних моделей, як відомо, ґрунтується на принципах:

– *імпровізаційності* як способу несподіваної і перетворювальної організації процесу навчання;

– *варіативності* як послідовної видозміни задуму при музичному моделюванні антропологічної сутності;

– *парадоксальності* як конфлікту між теоретичним обґрунтуванням і онтологічним буттям музичного моделювання антропологічних смислів;

– *інтонаційності*, зумовленої інтонаційним характером людської свідомості.

Утім, як показує практика, сформованість *музично-епістемологічної компетентності*, на жаль, не гарантує професійному музиканту уникнення *парадоксу «готовності, але нездатності»* до музично-антропологічного моделювання. Такий прикрий результат є об'єктивним, оскільки всяка творча індивідуальність, зосереджена лише на власному «я», прирікає себе на ситуацію добровільного усамітнення у «платоновій печері», котра унеможлиблює екзистенційне «проживання» трансцендентного передчуття (інтуїції) зустрічі з істиною – в даному випадку, з парадоксом: *задана людині духовна сфера (совість, страх Божий і справа спілкування з Творцем) нею ж закрита*, відсунута вглиб і не впливає на її емпіричну самосвідомість. Відтак ігнорування тієї обставини, що музичне інтонування є «інтуїтивною діяльністю духа» [4, с. 14], знаходить своє виправдання в єдиній беззаперечній тезі: сутність інтонуючої свідомості розкривається лише такою, якою її *заслужив* споглядаючий своїм минулим і дійсним. Тому згідно з христологічною методологічною позицією, таїна загадкового «сфінкса» – людської особистості – не відкривається, а *смирно приймається люблячим серцем* і винятково у випадку інтуїтивного відання-єднання (трансцендентного передчуття) в усамітненні і мовчазному зануренні в глибину самого себе.<sup>6</sup>

**Висновки й перспективи подальших розвідок у даному напрямку.** Отож, кінцеве вирішення проблеми феноменології інтонуючої свідомості з погляду антиномічної взаємозумовленості людської природи і особистості передбачає духовне подвижництво самого музикуючого: його переорієнтацію з віри у весільність власного таланту – на осмислення своєї творчої немічності і віру у

<sup>6</sup> Адже вертикаль мислительної активності людини музикуючої (на рівні смислоутворення) замикається поза сферою діяльнісного підходу, і вузол інтроспективної опосередкованості знаходиться у так званому єдиному смислому полі [2] або у надіндивідуальних схемах людства [1].

вищу мудрість та надію (смирненне сподівання) на допомогу у справі афективно-інтелектуального *подивування* величі Божого Творіння. Душевний *енстаз*, смиряючи «фаустівський дух», триває коротку мить. Утім, таке миттєве енергетичне «возз'єднання» з істиною зумовлює «впевненість у невидимому і здійснення очікуваного» [Євр., 11:1]. Лише така жива віра надихає людину музикуючи відкрити душу для Божої благодаті та високого служіння заради порятунку від пороженчє і падіння в небуття.

#### Література

1. Братусь Б.С. Христианская психология как научное направление: к истории вопроса // Национальный психологический журнал. – 2015. – № 3(19). – С. 4-14.
2. Выготский Л.С. Психология развития человека /Л.С. Выготский. — М.: Изд-во Смысл; Эксмо, 2005. — 225 с.
3. Гетьман В. В. Спецкурс «Музыкальная антропология» в системе подготовки педагога-музыканта / В.В. Гетьман // Среднее профессиональное образование. – 2007.–N 3.– С. 28-29.
4. Кроче Б.Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Бенедетто Кроче. — М.: Прогресс, 1995. — 262 с.
5. Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. / М.К. Мамардашвили. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — 288 с.
6. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2009. – 495 с.
7. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В.К. Суханцева. – К.: Факт, 2000. – 176 с.
8. Торопова А.В. Музыкально-психологическая антропология как путь исследования музыкального сознания человека.// Проблемы и перспективы профессиональной подготовки педагога-музыканта: психологический и аксиологический аспекты. Материалы VI международной научно-практической конференции. – М.: МПГУ, 2002. – С. 5-16.
9. Феофан Затворник. Христианская антропология / Феофан Затворник. – М.: Даниловский благовестник, 2005. – С.403-483.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой / М.Фуко. – СПб.: А-сacд, 1994. – 408 с.
11. Kroker A., Cook D. The Postmodern Scene. Excremental Aesthetics/ A. Kroker, D. Cook. – Montréal, 1987. – 412 p.
12. Alan P. Merriam The Anthropology of Music / Merriam Alan P.— Chicago: Northwestern University Press, 1964 — 319 p.

## ДУХОВНЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ КОНТЕКСТЕ

Л. А. Кондрацкая

*В статье предпринята попытка обоснования концепции содержания магистерского курса музыкальной антропологии как фактора создания событийной среды духовного подвижничества, то есть на основе априорного представления о человеке музицирующем как антиномической взаимосвязи данного Образа (его изменчивой природы) и заданного Подобия (неизменной личности) на пути завоевания благодатной свободы и неожиданного отступления перед ее испытаниями, обмена достоверности Спасения на квант «земного рая».*

**Ключевые слова:** феноменология интонирующего сознания, стратегии человека музицирующего, типы молитвенного диалога, музыкально-риторическая проповедь, новое сакральное пространство, духовное подвижничество.

## SPIRITUAL PROSPECTS OF MUSICAL ANTHROPOLOGY IN POST-MODERNISM CONTEXT

L. A. Kondratska

*In the article an attempt has been made to substantiate the conception of contents of master's degree course of Musical Anthropology as a factor of creation of co-existential environment of spiritual selfless devotion; that is, on the basis of the a priori notion of a music-performing person, as an antinomic interconnection of a given Image (its changeable nature) and a given Similarity (an immutable personality) on the path of winning godsent freedom and unexpected retreat before its trials, it takes place the exchange of the reliability of Salvation for the quantum of «Earthly paradise».*

**Keywords:** Phenomenology of intoning consciousness, strategy of music-performing person, types of prayer dialogue, musical and rhetorical sermon, new sacral space, spiritual selfless devotion.

**Кондрацька Людмила Анатоліївна** – доктор педагогічних наук, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. E-mail: luda.kondratska@gmail.com

**Kondratska Lyudmyla Anatoliyivna** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Musicology and Music Techniques of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (Ternopil, Ukraine). E-mail: luda.kondratska@gmail.com