

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2024. Т. 7, № 1. С. 197–208.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2024. Vol. 7, no. 1. P. 197–208.

Научная статья / Original article

УДК 78.01

doi:10.17323/2658-5413-2024-7-1-197-208

## КОГНИТИВНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ КАК НЕВЕРБАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ



**Анастасия Николаевна Ковель**

Институт философии РАН,

Москва, Россия, [anastasiakovel25@gmail.com](mailto:anastasiakovel25@gmail.com)



**Аннотация.** В статье рассматривается проблема понимания музыкального образа как невербального текста, анализируется специфика символизма музыкального образа, а также очерчиваются возможные пути приближения к его смыслу. Отношение к музыкальному образу как невербальному звучащему тексту основывается на том, что без намеренной и осознанной как замысел не может возникнуть цельной картины образа, в которой каждый элемент занимает свое законное место. Образ как некая зафиксированная и законченная автором мысль, как звучащий текст становится способен к трансляции, прочтению/прослушиванию, пониманию и интерпретации. Герменевтика дает возможность и способствует более глубокому пониманию музыкального произведения, постижения его скрытого смысла, а благодаря когнитивной герменевтике актуальным становится поиск наиболее эффективных методов интерпретации смысла музыкальных образов как невербальных звучащих

текстов. Когнитивная герменевтика музыкального образа способствует выявлению знания, передающегося посредством данного образа, вскрывает механизмы этого процесса.



**Ключевые слова:** когнитивная герменевтика, музыкальный образ, понимание, смысл, невербальный текст



**Ссылка для цитирования:** Ковель А. Н. Когнитивная герменевтика музыкальных образов как невербальных текстов // *Философические письма. Русско-европейский диалог*. 2024. Т. 7, № 1. С. 197–208.  
doi:10.17323/2658-5413-2024-7-1-197-208.

---

*Methodology of humanitarian knowledge*

COGNITIVE HERMENEUTICS OF MUSICAL IMAGES AS NONVERBAL TEXTS

**Anastasia N. Kovel'**

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russia, anastasiakovel25@gmail.com



**Abstract.** This article discusses the problem of understanding the musical image as a nonverbal text, analyzes the specificity of the symbolism of the musical image, and outlines possible ways of approaching its meaning. The attitude to the musical image as a nonverbal sounding text is based on the fact that without a deliberate and conscious approach to the idea there can be no complete picture of the image, in which each element takes its proper place. An image as a certain fixed and finished thought as a sounding text becomes capable of translation, reading/listening, understanding and interpretation. Hermeneutics enables and promotes a deeper understanding of a musical work and comprehension of its hidden meaning. Thanks to cognitive hermeneutics the search for the most effective methods of interpreting the meaning of musical images as nonverbal sounding texts becomes relevant. The cognitive hermeneutics of a musical image contributes to revealing the knowledge that is shared through such an image, revealing the hidden mechanisms of this process.



**Keywords:** cognitive hermeneutics, musical image, understanding, meaning, nonverbal text



**For citation:** Kovel', A. N. (2024) "Cognitive hermeneutics of musical images as nonverbal texts", *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 7(1), pp. 197–208. (In Russ.). doi:10.17323/2658-5413-2024-7-1-197-208.

Целью герменевтики является не только установление истинности или ложности тех или иных смыслов текста, выявленных с помощью ее методов и правил, но и нахождение смысла самого текста. Ее основная задача — выдвигать принципы и подходы, благодаря которым смысл текста может быть объяснен. Предметом герменевтики является смысл, который содержится в тексте — высказанном или написанном, а также правила его нахождения [Шульга, 2002, с. 60].

Когнитивная герменевтика как современное направление философской герменевтики изучает и анализирует смысловое содержание любых видов текстов, трактуя их истолкование и интерпретацию как способ удостоверения знания. Многовековая практика такой деятельности способствовала не только формированию традиции в соответствии с характером изучаемого текста, но и становлению методологии интерпретации. У этой методологии длительная история развития, корнями уходящая в Античность.

В широком смысле предметом когнитивной герменевтики как преемницы традиционной герменевтики также является смысл во всем его многообразии, применяемые правила его обнаружения, внутренняя методология когнитивных процессов, что и находится в фокусе ее исследования. Когнитивная герменевтика учитывает глубинные представления о процессах понимания. Специфика предметной области заключается в том, что она переносит акцент с онтологии понимания на его эпистемологические, когнитивные аспекты [Шульга, 2008, с. 273].

Для наглядности понимания специфики возможных методологических подходов к интерпретации невербальных текстов проведем одну из возможных параллелей. Например, мы можем обнаружить сходство между методами реконструкции смыслов текстов и их истолкования и деятельностью по реставрации картин. Формально по целям эти процессы схожи. И в том, и в другом случае цель — найти сокровище, а именно то, что находится за очевидным. Ведь не секрет, что некоторые картины содержат визуальные символы, которые необходимо воспринимать не буквально. Такие символы являются своего рода изобразительными метафорами, которые также нуждаются в истолковании. Если картина подверглась временным изменениям или внешним воздействиям и утратила свой первоначальный вид, каким его замыслил

автор, если она подверглась неудачной и непрофессиональной реставрации, искажившей изображение по цвету или форме или добавившей лишние элементы, то в результате смысл художественного образа также искажается (как и в случае со многими древними текстами, в том числе музыкальными).

### **На что указывают символы в музыкальном образе**

Теперь зададимся вопросом: существуют ли аудиальные символы? Если в случае с изображением символом является какой-либо законченный и цельный образ, будь то целая картина или ее часть, то можно ли провести подобную аналогию применительно к музыке? Можно ли в ней выделить какой-либо законченный фрагмент, который являлся бы сам по себе целым или элементом еще большего целого, вошедшим в общую для данного произведения музыкальную картину, будучи самостоятельным законченным фрагментом?

Подобные вопросы касательно проблемы соотношения части и целого важны для герменевтического анализа музыкального образа как невербального текста. Однако поиски глубинных смыслов музыкальных образов не сводятся только к определению отношения между частью и целым музыкального произведения, равно как и к отношению между его формой и содержанием.

Вернемся к параллели с художественно-изобразительными текстами. В случае с изображением все как бы наглядно, а оттого и проще. При этом изображение может олицетворять собой нечто большее, нежели то, что мы непосредственно видим. В таком случае необходимо учитывать историческую традицию интерпретации. Например, когда мы говорим о метафоре в художественном образе, то одна и та же птица в разных культурах может олицетворять собой нечто различное, но непременно большее, чем сам по себе представитель некоего биологического вида. Здесь ключевую роль играет культурно-исторический фактор. А как быть с музыкальным текстом? Где в музыке мы можем обнаружить и распознать ту самую птицу? Ведь с точки зрения эволюционной теории происхождения музыки все начиналось с имитации, подражания природе, окружающему человека звуковому миру — имитации пения птиц, журчания рек, раскатов грома... В случае с изображением человек по тем или иным причинам намеренно кодировал изображение, придавал ему иной смысл, отличный от буквального. Что касается музыки, то перед ней, казалось бы, никогда не стояло задачи намеренно закодировать тот или иной набор звуков каким-либо образом, чтобы он мог иметь смысл, отличный от того, который мы непосредственно воспринимаем. Однако в действительности музыка строится именно так. Звуки в мелодии образуют нечто большее, чем каждый из них по-отдельности. А это целое уже, как кажется,

способно обладать смыслом или относить слушателя к смыслу большему, чем оно содержит само в себе. Вопрос о том, что соединяет эти части в единое целое, в результате которого произведение обретает новый смысл, — это вопрос не столько музыковедческий, сколько философский.

Вернемся к проблеме понимания смысла в изобразительном искусстве. Например, художник изображает реку, и в его культуре она является символом жизни и плодородия. Теперь зададимся вопросом: что видит на этой картине зритель? Если он принадлежит той же культуре, что и художник, то воспринимает смысл, стоящий за данным изображением, приблизительно так же, как и автор. А если, предположим, существует культура, в которой река олицетворяет переход в загробный мир? В этом случае возможно неверное истолкование смысла данного изображения и картины в целом. Опять-таки, данное истолкование можно назвать неверным условно, а точнее неверным в контексте родной для автора культуры. Еще пример: как будет интерпретировать «Триптих» Иеронима Босха человек, незнакомый с христианской культурой? Как компиляцию странных и весьма пугающих изображений? А между тем в каждом из многочисленных метафорических образов заключен особый смысл, требующий понимания и интерпретации. В таком случае, лишь углубившись в культурно-исторический контекст, зритель может адекватно реконструировать тот целостный смысл, который вложил данный автор в свое произведение. Но означает ли это, что верное понимание культурно-исторического контекста является единственным ключом к пониманию смысла произведения, особенно музыкального? На мой взгляд, нет.

Изображения могут быть метафоричными, им можно намеренно придать иной смысл и намеренно его извлечь. Их можно интерпретировать по составным частям, если таковые имеются, или целиком. Именно этой методологией и руководствуются искусствоведы и культурологи, объясняя смысл того или иного художественного произведения. В музыкальной герменевтике интерпретация строится схожим образом. Например, интерпретация программных произведений исходит из сведений, оставленных автором, таких как заголовки или стихотворный фрагмент, описывающий некое явление действительности. Наиболее известный пример — цикл концертов А. Вивальди «Времена года», каждый из которых сопровождается дополняющим его сонетом. Другой пример — 6, 7, 8 симфонии Й. Гайдна, которым композитор дал соответствующие названия: «Утро», «Полдень», «Вечер». Эта разновидность программной музыки называется картинной программностью. Когда же в названии содержится отсылка к определенному литературному произведению, то здесь налицо сюжетная программность. К таким произведениям можно отнести сюиту «Пер

Гюнт» Э. Грига, написанную по одноименной пьесе Г. Ибсена, увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского по мотивам трагедии У. Шекспира, его же симфонию «Манфред» по мотивам одноименной поэмы Дж. Байрона и т. д. Нередко встречаются музыкальные образы по мотивам других произведений искусств: живописи, скульптуры и даже архитектуры. Ярким примером здесь может служить пьеса «Обручение» Ф. Листа из его в целом программного цикла «Годы странствий», которая была вдохновлена картиной Рафаэля Санти «Обручение Девы Марии». Однако далеко не все музыкальные произведения содержат такие вербальные отсылки, в этих случаях слушателю приходится прибегать к иным, более искусным способам интерпретации.

Для искусствоведческого анализа, в котором важную роль играет развертывание сведений о самом авторе и его эпохе, правомерен критерий точности, который определяется близостью к авторской позиции (которую Шлейермахер называл «областью автора», а Дильтей — «феноменом автора»). Зачастую адекватное истолкование в культурологии и искусствоведении определяется именно попаданием в авторскую позицию. Вокруг него ведутся ожесточенные споры, касающиеся адекватности понимания замысла автора и смысла его произведения.

### **На пути к смыслу музыкального образа как невербального текста**

Мы подходим к проблеме обнаружения смысла в музыкальном образе как невербальном тексте. Уточню, что в моем исследовании музыкальный образ — это именно звучащий невербальный текст. Обратимся к вопросу о специфике невербального текста, при его рассмотрении проводя очевидные параллели с текстом вербальным.

Проблема типологии, критериев невербальных текстов не разработана на сегодняшний день. Например, отечественный лингвист И. Р. Гальперин в работе «Текст как объект лингвистического исследования» дает следующее определение: «Текст представляет собой некое завершенное сообщение, обладающее своим содержанием, организованное по абстрактной модели одной из существующих в литературном языке форм сообщений и характеризуемое своими дистинктивными признаками» [Гальперин, 1981, с. 21].

Моей рабочей гипотезой, оправдывающей приравнение музыкального образа к тексту (пусть и невербальному), является умозаключение, что музыкальный образ сам по себе является некой законченной мыслью, выраженной автором (композитором). Он обладает наравне с другими художественными образами смыслом, который отличается от того, что мы воспринимаем буквально.

Иными словами, мы имеем основания полагать, что от буквального восприятия звукового потока до осознанного музыкального образа нам помогает продвигаться мышление. Ощущения красоты, гармонии, осознание и понимание смысла в музыкальном произведении — работа мышления, свидетельство развитых когнитивных способностей человека. Вне человеческого слуха музыка попросту не существует, она рассыпается на атомы звуков и колебания звуковых волн. Вопрос понимания любого музыкального образа, вопрос поиска смысла осложняется тем, что сам звучащий невербальный текст напрямую не дает исчерпывающей информации о себе.

Первые знаковые системы возникли в Древнем Вавилоне, Египте (пиктограммы) и доподлинно не сохранились до наших времен. Известно, что в Греции сформировалась система буквенных обозначений звуков (в виде графем). В целом музыкальная нотация — система письменной фиксации музыки при помощи знаков — возникла как необходимость в запечатлении, транскрипции услышанного, придуманного с целью запоминания и повторения. Даже современная западноевропейская линейная система нотации не равна языку музыки. Зафиксированный музыкальный текст в самом лучшем его изложении отражает смысл организации этого произведения, дает нам информацию о структуре его построения.

Отдельно взятая нота как знак относит нас к звуку, сочетание нот относит нас к мелодии, но где-то, образно выражаясь, между музыкальных строк заключен смысл. Как подчеркивает Сьюзен Лангер, «мы можем взять музыку в самом ее расцвете — например, немецкую музыку от Баха до Бетховена — и не получить практически ничего, кроме тональных структур: никакой сцены, никакого объекта, никакого факта. (...) В нашем средстве нет никакого очевидного, буквального содержания» [Лангер, 2000, с. 187]. Да, буквального, а лучше сказать конкретного и фактического содержания мы не извлекаем при знакомстве с музыкальным материалом. Невербальный музыкальный текст не несет в себе содержательно-фактуальной информации — сообщений о фактах, событиях, процессах. Ибо они всегда выражаются вербально.

Поэтому справедливым будет замечание, что смысл не достигим методом механического сложения значений отдельных музыкальных фраз, а содержание всего музыкального произведения не есть сумма его смыслов.

Обратимся снова к Гальперину:

Многие тексты, и в особенности тексты художественные (...) оказывают воздействие на чувства читателя и возбуждают реакцию эстетического порядка. Текст может вызвать образы — зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые.

Эти образы оказываются не безразличными к самому содержанию литературно-художественных произведений. Но такие образы зачастую не осознаются как несущие какую-то дополнительную информацию. Они остаются как бы «побочным» продуктом процесса чтения.

[Гальперин, 1981, с. 23]

Данное рассуждение будет справедливым и по отношению к музыкальному произведению как звучащему невербальному тексту. Например, некоторые исследователи языка музыки (особенно исследователи семантики музыки) утверждают, что семиотическая специфика этого языка заключается в том, что его знаки не указывают на физические предметы напрямую. Поэтому ментальные визуальные (и не только) образы, которые возникают в результате когнитивных процессов, замещают звуковой материал, и именно эти образы приносят смысл в музыку. Проще говоря, как было ранее сказано, побочные (ментальные) образы в различных видах, как результат деятельности мышления, как свидетельство когнитивных способностей человека, компенсируют недостаток информативности самого музыкального текста. Поэтому если вообще говорить об информации, содержащейся в невербальных музыкальных текстах (в рамках рассуждения о видах информации в тексте Гальперина), то это скорее содержательно-подтекстовая информация, то есть скрытая и неочевидная, которая характеризуется порождением ассоциативных значений и приращением смыслов за счет этих ассоциаций. Еще один важный вопрос: насколько субъективны эти ассоциации? Можем ли мы усмотреть какие-то универсальные закономерности в них? Иными словами, так ли отличаются наши интерпретации услышанного?

Очевидно, что смысл музыкального произведения рождают не ноты как фиксированные знаки нотной системы, а звуки, услышанные, осознанные и интерпретированные слушателем.

### **Музыкальный образ как предмет и участник диалога автора и слушателя**

Это подводит нас к еще одной проблеме, связанной с текстом, а именно к проблеме диалога между автором и читателем, а в нашем случае — композитором и слушателем (в некоторых случаях исполнителем). Как подчеркивает Гальперин, проблему текста в данном ракурсе необходимо рассматривать с двух сторон: во-первых, сам текст как некое запрограммированное сообщение, и во-вторых, возможности толкования информации, заложенной в этом тексте. Музыкальный образ, который мы рассматриваем как невербальный текст,

правомерно будет назвать запрограммированным сообщением в том смысле, что любой композитор, создавая музыкальное произведение, делает это вовсе не бездумно и хаотично. Он осознанно и намеренно желает передать от себя другому посредством музыкального образа нечто, будь то мысль, идея, чувство и т. д. Поэтому смысл может возникать еще до уровня обращения к форме, которая не способна адекватно передать его с буквальной точностью. Что касается другого участника коммуникации — слушателя, то его способность к диалогу, а значит, к интерпретации услышанного, зависит от многих факторов — жизненного опыта, эрудиции, вкуса, личных качеств, когнитивных способностей и т. д. Диалог между композитором и слушателем крайне труден для рационального анализа все по той же причине. Ведь этот диалог беспредметен, в нем нет указаний на строгие факты, события, но в нем есть обмен. И тогда возникает еще один вопрос: всегда ли то, что закладывает композитор в свое произведение, адекватно считывается слушателем? Как мы можем удостовериться в том, что композитор вложил в свое музыкальное произведение нечто, что можно охарактеризовать как смысл? Какие могут быть маркеры, указывающие на наличие этого смысла в музыкальном произведении, кроме тех, что можно определить как программные пометки и тому подобное?

Надо заметить, что никакого универсального метода обнаружения смысла, заложенного автором, кроме широкого и всестороннего анализа культурно-исторического контекста и обнаружения коррелятов с ним непосредственно в самом произведении, традиционно практикуемого искусствоведческими науками, на данный момент не существует. Однако важно понять, что вообще можно подразумевать под смыслом музыкального образа? Что мы ожидаем найти? Какого рода может быть такой смысл? Всегда ли этот смысл можно вербализировать, или остается некий остаток невыразимого словом смысла, который за счет такой невыразимости является пластичным и гибким, приглашающим каждый раз к поиску смысла самого себя?

Каждый раз, когда звучит музыка, когда о ней думают, вспоминают или напевают, обсуждают или репетируют и играют, начинается этот интеллектуальный процесс обмена, который перерастает в интерпретацию, привлекающую музыку к жизни, к действительности. Этот творческий и интеллектуальный процесс интерпретации всегда субъективен, как и его результаты. Он не может стать окончательной фиксированной точкой, после которой дальнейшие размышления оказались бы излишними. Музыкальный образ обладает таким запасом пластичного излишества смысла, чтобы его хватило на множество интерпретаций, оживлений и встраиваний в картину мира. В действительности чем музыкальный образ пластичнее и способен

оживляться от прикосновений самых разных мыслей, тем он долговечнее и жизнеустойчивее. Чем больше он зажат в рамках культурно-исторического контекста, тем более он предсказуем в своем смыслоизвлечении и смыслотворчестве, тем в большей степени его интерпретационный потенциал, его жизнеустойчивость определены рамками этого конкретного культурно-исторического контекста.

\* \* \*

Я бы хотела избежать излишней сакрализации и метафизичности смыслов музыкальных образов. Невероятная ценность обретенных, извлеченных смыслов объясняется тем, что они есть результат когнитивных операций, работы мышления композитора-творца и слушателя-творца.

Добавим, что композитор при написании музыкального произведения вместо слов и их сочетаний в качестве основы и транслятора своей идеи использует в простейшем смысле звуки в их высотном и периодическом сочетании, которые в конечном счете образуют музыкальный образ. В него автор закладывает смысл. Академик В. С. Степин, рассуждая о музыке своего хорошего друга — белорусского композитора Е. А. Глебова, высказывается с позиции как раз таки активного слушателя, слушателя-творца:

Его музыкальные образы прозрачные, яркие, запоминающиеся. Но в них всегда присутствует глубинный смысловой пласт. Сменяя друг друга, они образуют нечто вроде монтажных фраз в талантливом кино, когда несколько смыслонагруженных образов, состыкуясь, порождают новый смысл, и он отдельно ни в одном кадре не присутствует, он между. И этот смысл «между» не возникает случайно, а является продуманным авторским замыслом.

[Степин, 2015, с. 361]

Музыкальный художественный образ реализуется по правилам и при помощи техник, выработанных музыкой. Ключевой особенностью, усложняющей процесс понимания любого музыкального образа, является антиномия абстрактности и вещественности. В музыке все буквально и ничто не буквально одновременно. Основная проблема заключается в том, что из-за предельной абстрактности практически невозможно обнаружить связь музыки с действительными вещами. Однако даже при попытке обнаружения смысла, основываясь на буквальности восприятия музыкального образа, всегда получается извлечь его, каким бы далеким или близким от задумки автора он ни был. Вариативность интерпретаций и извлеченных смыслов (равно как и их адек-

ватность), вероятнее всего, будет продиктована культурно-историческим контекстом самого произведения, неотделимо связанного со многими контекстуальными факторами, влияющими на его автора. Равнозначное, если даже не большее значение для конкретной интерпретации имеет контекст субъекта (слушателя) как набор факторов и условий, которые формируют его когнитивные способности и способности к интерпретации. Однако парадокс заключается в том, что, несмотря на всю вариативность, субъективность, уникальность понимания музыкального образа, существуют и общие закономерности его восприятия. Они существуют вне культурно-исторического контекста, благодаря когнитивным и аудиальным способностям человека. Как отмечал В. С. Степин, «образы подлинного искусства — это не только эмоции, это сплав эмоционального и рационального, чувства и смысла, реальности и идеала» [Степин, 2015, с. 361].

Субъективная составляющая в понимании и интерпретации музыкального образа как невербального звучащего текста вкупе с абстрактностью языка самой музыки, буквальностью восприятия его формы, культурной традицией отношения к символу самого интерпретатора создают каждый раз условия для смыслотворчества и расширения горизонта, воссоздавая и поддерживая жизнеутверждающую силу самого музыкального образа.

### Список источников

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 138 с.

Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С. П. Евтушенко. М.: Республика, 2000. 287 с.

Степин В. С. Философская антропология и философия культуры. М.: Академический проспект, 2015. 542 с.

Шульга Е. Н. Когнитивная герменевтика. М.: ИФ РАН, 2002. 235 с.

Шульга Е. Н. Понимание и интерпретация. М.: Наука, 2008. 318 с.

### References

Gal'perin, I. R. (1981) *Tekst kak ob"ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research]. Moscow: Nauka.

Langer, S. (2000) *Filosofiya v novom klyuche: Issledovanie simvoliki razuma, rituala i iskusstva* [Philosophy on a new key. A study in the symbolism of reason, rite and art]. Translated from the English by S. P. Evtushenko. Moscow: Respublika.

Stepin, V. S. (2015) *Filosofskaya antropologiya i filosofiya kul'tury* [Philosophical anthropology and philosophy of culture]. Moscow: Akademicheskii prospekt.

Shul'ga, E. N. (2002) *Kognitivnaya germeneytika [Cognitive hermeneutics]*. Moscow: IF RAN.

Shul'ga, E. N. (2008) *Ponimanie i interpretatsiya [Understanding and interpretation]*. Moscow: Nauka.

---

**Информация об авторе:** Анастасия Николаевна Ковель — соискатель Института философии РАН. Адрес: Российская Федерация, 109240, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.

**Information about the author:** Anastasia N. Kovel' — Applicant of the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. Address: 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 26.11.2023;  
одобрена после рецензирования 01.03.2024;  
принята к публикации 10.03.2024.

The article was submitted 26.11.2023;  
approved after reviewing 01.03.2024;  
accepted for publication 10.03.2024.