

Н.Б. Нечаева

ОСНОВАНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ТВОРЧЕСТВА
КАК ФЕНОМЕНА
КУЛЬТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2003

УДК 78.01:130.2

ББК 78

Н 59

Нечаева Н.Б.

Н 59 **Основания музыкального творчества как феномена культуры.** – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2003. – 131 с.

ISBN 5–7511–1693–3

Монография представляет собой оригинальную версию выявления генетических истоков музыкального творчества. Особое внимание в исследовании уделено предпосылкам формирования творческой музыкальной способности, которая может быть охарактеризована как «музыкальное вдохновение», анализу двух типов музыкальной экспрессии – вокальной и инструментальной, а также взаимосвязи экстатических и музыкальных состояний.

Для широкого круга специалистов, занимающихся проблемами культурной антропологии и этнографии, философией музыки, историей музыки и собственно музыкальным творчеством (сочинением и исполнением).

УДК 78.01:130.2

ББК 78

Рецензенты:

Т. А. Т и т о в а, канд. филос. наук

И. Е. М а к с и м о в а, канд. ист. наук

П р е д и с л о в и е

Музыка представляет собой важнейший пласт духовного бытия человека, его культуры. Не существует ни одной исторической эпохи, которая бы не была музыкальной, и вряд ли можно обнаружить человека, который хотя бы однажды не испытал на себе завораживающей силы музыки. Переплетаясь, соглашаясь и соревнуясь друг с другом, звуки колыбельных, свадебных и погребальных песен и гимнов образуют незабываемую ткань «покрывала Изида», окутывающего все земное человеческое существование и скрывающее тайну его пределов. Подобная таинственность привлекала внимание многих ученых со времен Пифагора, Платона и Аристотеля и заставляла задаваться вопросом о сущности музыки как явления.

Интерес к этой теме не угас и по сей день. Более того, он приобретает более четкие очертания, по мере того как современная исследовательская мысль отходит от привычной склонности к рационализму и обращается к постижению иных, внерациональных способов бытия человека в мире, среди которых музыке по праву принадлежит одно из главнейших мест. Изучение глубинных генетических и сущностных оснований музыкального феномена в этой связи становится актуальнейшей проблемой современного философско-культурологического знания, потребность в разрешении которой связана с отходом от привычных парадигм и стереотипов в музыкальной области, а также с необходимостью создания новой теории (*метатеории*) музыки концептуального плана, представляющей музыку как всечеловеческое и общекультурное явление.

Решение подобных задач предполагает наличие такой исследовательской области, в рамках которой разрыв между теоретической и эмпирической сферами в познании музыки был бы минимальным, взаимополагающим и взаимообогащающим. Такой подход (теоретико-практический) с необходимостью рождает потребность в интегративном взаимодействии между музыковедами, искусствоведами, эстетиками, философами, культурологами, этнографами, психологами, а также самими создателями и исполнителями музыки. При этом логика подобного интегративного познания «требует одноmomentного охвата совокупности музыки, культуры, природы, человека в качестве единого цельного предмета изучения» [90, с. 45].

В таком контексте проблема определения фундаментальных оснований музыкального творчества соизмерима по своей актуальности с вечной проблемой «человеческого», ставящей вопросы о том, что есть человек и в чем тайна его человечности. К. Леви-Строс не случайно называет музыку «высшей загадкой наук о человеке», загадка которой таит в себе «ключ к дальнейшему развитию этих наук» [81, с. 26]. Подобный акцент предопределяется не только эмпирикой повседневности, которая свидетельствует, что человеческое и музыкальное неотъемлемы друг от друга, но и интуитивными философскими догадками о том, что Человечество и Музыка равновелики друг другу, что культурные музыкальные образы и смыслы соотносятся с богатой палитрой человеческой экзистенции, а сам человек как онто- и филогенетическая целостность становится причиной и единственной возможностью и условием возникновения и бытия музыкальной культуры¹. Музыка при этом выступает в роли «зеркала», отражающего интимнейшую из сторон человеческой личности – ее душу. Таинственность музыкального соразмерна с таинственностью человеческого, она не ограничивается рамками наличной объективности и предполагает более глубокое метафизическое существование, предстающее как бытие свободное и творческое. Музыка в этом отношении предстает как универсум, являющий нечто большее, нежели просто «область воплощенных идей»², она являет человеческое в человеке, его целостный образ, слепок духа в его волевом, интеллектуальном и чувственном единстве.

В существующих работах на тему происхождения музыкального творчества можно обнаружить аспекты, указывающие на попытки подойти вплотную к решению проблемы музыкального генезиса, выяснить природу музыкальных явлений³. Одной из них стало выведение музыкальных начал из трудовой деятельности. основоположником данной теории считается К. Бюхер, утверждающий в своем

¹ Указания на взаимосвязь человеческого и музыкального обнаруживаются, например, у Платона. Он подразумевает под музыкой не только «чистое движение звука», «совокупность ладов и ритмов», «мастерство» или «искусство вообще», но и «образованность, цельность человека» [85, с. 59]. А. Шопенгауэр определяет музыку в целом как «тайное метафизическое упражнение человеческой души, о котором она не может философствовать», а Г. Лейбниц называет музыку «скрытым арифметическим упражнением духа» [16].

² В. Соловьев называл искусство «областью воплощенных идей, а не их первоначального зарождения и роста» [123]. Это дает основания искать истоки музыкального творчества вне художественных рамок.

³ Отметим, что проблема генетических оснований музыки волновала многих исследователей, наиболее известны Г. Спенсер, Ч. Дарвин, К. Шгумпф, М. Вебер, Ж. Комбарье, Р. Валлашек, Р. де Канде, К. Закс и мн. др.

труде «Работа и ритм», что истоки музыки следует искать в подражании ритмическим рабочим шумам [20]. Подобную позицию разделяет Е. М. Браудо. Он пишет о том, что древнейшие «музыкальные образования» (рабочая песня) вследствие постепенного высвобождения из трудового процесса приобретают характер «самостоятельного выражения душевных переживаний»⁴ [18].

Наряду с ней существует теория, согласно которой «в истоках музыки, в ее основе, лежит человеческий голос – поющий и говорящий» [63, с. 248]. К изначальным музыкальным звукам здесь причисляются «прежде всего, тоны человеческого голоса, несущие напряжение некоторой эмоциональной выразительности, а также другие тоны, на которые сознание проецирует свойства звуков голоса» [88, с. 15]. Суть данной теории можно выразить определением музыки, которое дает Ю. Б. Борев в «Эстетике»: «Музыка – отражение реальной действительности в эмоциональных переживаниях и окрашенных чувством идеях, выражаемых через звуки особого рода, в основе которых лежат обобщенные интонации человеческой речи» [16, с. 298]. Своего апофеоза подобная позиция достигла в интонационной концепции Б. В. Асафьева [4].

Указанная теория оказала заметное влияние на представления о генезисе музыкальных инструментов. Первым «музыкальным инструментом» продолжают считать человеческий голос. При этом прототипом самих музыкальных инструментов считают человеческое тело [38, с. 41]. Логика рассуждений проста: человеческий голос привел к созданию духовых инструментов, а хлопанье в ладоши и удары ног по земле при пляске – ударных и т.д. «... Мерным ударом ладоней первобытный человек стремился увеличить силу ритма при своих плясках... таким образом появились ударные инструменты. ... Духовые служили для усиления человеческого голоса, для чего использовались полые раковины и рога животных», - пишет Е. М. Браудо [18, с. 7]. Подобная реконструкция используется и современными исследователями. Так, Т. В. Чередниченко в работе «Музыка в истории культуры» конструкцию «первичных» музыкальных инструментов объясняет следующим образом: «Кастаньеты «открепляются» от ладоней, получают возможность вибрировать, подобно голосовым связкам, и, выстроившись по убывающей толщине или

⁴ «В основу этих первобытных песен, - утверждает Е. М. Браудо, - было положено начало ритма, как начала, объединяющего усилия ряда рабочих, занятых одной и той же работой, и повышающее интенсивность их труда. Из простых регулярно повторяющихся звуков, производимых рабочими инструментами, из элементарных повторных восклицаний, сопровождающих отдельные фазы работы, создаются музыкальные образования» [18, с. 3].

площади в ряд, аналогичный градациям мышечного напряжения гортани, образуют пластины ксилофона. Мембрана барабана вытягивается в струну, которую можно зажимать в разных местах, меняя высоту звука. Струна – аналог голосовых связок. Рука, зажимающая струну, – аналог мышц гортани. Рука, колеблющая струну (щипком или при помощи смычка), – аналог дыхательного столба. Корпус барабана, с которого снята мембрана, вытягивается в полую трубку – аналог дыхательного пути» [144, с. 28].

Существует также и несколько иная точка зрения, согласно которой зарождение и развитие человеческого голоса и музыкального инструмента происходило одновременно, а в качестве прообраза «звукового агрегата» могло выступать «не только человеческое тело, но и орудия труда, предметы быта, окружающей природы (например, морские раковины, свистульки из листьев, рога животных, куски дерева, камня и т.п.)» [22, с.115].

Итак, согласно приведенным выше рассуждениям, можно представить логику процесса возникновения музыки следующим образом: звуки природы – звуки человеческой деятельности (труд) или движения – звуки голоса – звуки музыкального инструмента. На первый взгляд, это – достаточно убедительная картина. Она как будто отвечает на вопрос, как возникла музыкальная практика человечества. Вместе с тем исследователя, вставшего на путь поиска онтогенетических истоков музыки и пытающегося постичь ее глубинную природу, эта модель вряд ли удовлетворит. Например, в свете современных антропологических концепций выявляются существенные недостатки теории, выводящей начала музыкального творчества человека из его трудовой деятельности⁵. Более того, представ-

⁵ «Накопленный к настоящему времени наукой материал настоятельно требует отказа от положения о том, что производственная деятельность с самого начала была сознательной и волевой. В свете новых данных стало ясно, что производственная деятельность, с одной стороны, и мышление и язык – с другой, возникают не одновременно, а с разрывом в 0,5 – 1 млн лет. Труд как сознательная форма производства, следовательно, не мог породить сознание. ...Бессознательная форма производства – это не труд» [118, с. 25]. О том, что труд не первичен в отношении возникновения человеческого сознания, поскольку «предполагает наличие сознания в качестве необходимого момента своей целостности», говорит и Ю. Бородай [17, с. 16]. В. Антонов, сопоставляя трудовую и творческую деятельность человека в раннем антропогенезе, также приходит к выводу, что труд начинает преобладать в условиях довольно развитых общественных отношений и является принудительной формой, которая основана на определенной доле рациональности. Творчество же (к нему мы причисляем и музыку. – *Н.Н.*) иррационально и в отношении труда первоначально по существу [1, с. 41]. Действительно, если первобытное человечество «создано» трудом, зачем ему большую часть своей жизни тратить на не имеющие ничего рационального и прагматически полезного ритуалы, общение с духами и богами, оргии, жертвоприношения и т.п.? «Орудия труда, - пишет П.С. Гуревич, - действительно сыграли немалую

ленная модель не содержит в себе ответа на главный и фундаментальный вопрос – «почему?». Почему стала возможной музыкальная практика как таковая? Почему у древнего человека возникла потребность в музыкальном творчестве, для чего и почему он «изобрел» музыкальные инструменты? Почему они аналогичны человеческому телу? В чем их первоначальное предназначение и смысл? Обнаруживается очевидный разрыв знаний о процессе возникновения музыки и знаний о ее подлинной причинности.

Отсюда перед исследователем встает проблема поиска исходного звена музыкальной эволюционной цепи. Это предполагает обращение к исходным моментам становления музыкального феномена в контексте раннего антропогенеза; поиск оснований развития музыки как творческого универсума; анализ основных форм музыкальной инструментальности и связанных с ней социокультурных регулятивных механизмов; построение общей модели музыкального творчества; рассмотрение этой модели на материале исторической типологизации музыкальной культуры. Целостность изучаемого феномена при этом может быть реконструирована только на междисциплинарной основе. В связи с этим собственный метод данного исследования может быть определен как *метод синкрезиса (тотальной синкретичности)*, претендующий на исследование музыкального феномена по принципу глубочайшего взаимополагания различных культурных фактов и их интерпретаций. Основной методологической установкой при этом выступает культурфилософская антропологическая концептуальная доминанта, предполагающая рассмотрение музыкальной культуры как способа бытия человека, связанного с процессом его самоидентификации в мире как существа духовного и свободного. В качестве конкретного методологического инструмента в данной работе использованы описательный метод и метод ком-

роль в жизни человека, однако они не могут объяснить тайны превращения обезьяны в человека, чуда сознания, секретов социальной жизни человека». Гуревич приводит также слова американского культуролога Теодора Роззакса, который утверждает, что до наступления палеолитической эры господствовала другая – «палеотаумическая» (от двух греческих слов *παλαιός* – древний и *θαυμάσιος* – достойный удивления). «Еще не было никаких орудий труда, но уже была магия. Мистические песнопения и танцы составляли сущность человеческой природы и определяли его предназначение еще до того, как первый булыжник был обтесан для топора. Вот контуры этой древней жизни: сначала мистические видения, потом орудия, мандала вместо колеса, священный огонь для приготовления жертвоприношения, поклонение звездам еще до того, как появился календарь, золотая ветвь вместо посоха пастуха и царского скипетра. Одним словом, молитвенно-восторженное восприятие жизни в противовес одностороннему практицизму палеолитической эры» [41]. Таким образом, труд относится к числу достаточно поздних антропогенетических факторов и вследствие этого он не может полагаться в качестве фундаментального основания человеческого существования как такового, в том числе и музыкального.

паративного анализа, позволяющие выявить и зарегистрировать общие закономерности возникновения музыки и реализации музыкального творчества как культурного феномена; диалектический метод, объединяющий противоречивые и противоположные элементы в целостность; онтологический метод, предполагающий трансцендирование, которое «в отличие от логической связи мыслей» отражает «возможную связь способов бытия, связь разных родов бытия, разных его уровней»⁶; и, наконец, связанный со всеми предыдущими метод моделирования.

⁶«По Ясперсу, философия должна исследовать не связь мыслей, а связь бытийную, ее метод – не логическое движение, а трансцендирование. Правда, логическое движение тоже играет в философии существенную роль, его исследованием занимается, по Ясперсу, специально философская логика, но тем не менее сама эта логика вырождается в пустую игру понятий, если она оказывается отрезанной от трансцендирования, т.е. от того движения, которое и сообщает ей содержание. ...В свое время С. Киркегор заявил, что связи между миром человеческим и миром божественным нет, между ними – пропасть; преодолеть ее можно только «прыжком». Это же представление воспроизводит и К. Ясперс» [27, с. 282].

Г л а в а п е р в а я

АНТРОПОГЕНЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Археологическая наука располагает множеством фактов, подтверждающих то, что музыкальная практика уходит корнями в эпоху палеолита. Возраст первых «музыкальных» находок оценивается примерно в 25-30 тысяч лет, однако не исключено, что их следы берут свое начало на гораздо более ранних ступенях антропогенеза. Среди ученых идут жаркие споры по поводу определения хронологических начал музыкальной культуры. Они связаны с общей антропологической проблемой, занимающей умы антропологов вот уже не один десяток лет, – проблемой установления временных рамок формирования *Homo sapiens*. В одних случаях утверждается, что начало человеческой истории необходимо ограничить рамками неолита, в других, – что история человечества еще может быть продлена, по крайней мере, на десятки тысяч, а то и миллионов лет в глубь веков. Не вступая в полемику и не называя конкретных имен, отметим, что разброс мнений в этой области весьма значителен.

Вместе с тем решение этой задачи представляет собой лишь часть антропологической музыкальной проблемы, связанной с вопросом «когда?», и, по сути, затрагивает «количественную» составляющую процесса общечеловеческой музыкальной эволюции. «Качественная» же ее сторона, определяющая основной интерес автора, связана, прежде всего, с вопросами «каким образом?», «почему?» и «для чего?» возникла музыкальная человеческая практика. Возможность ответа на них коренится в понимании процесса становления человека с его специфически человеческим (культурным) принципом организации окружающей действительности как процесса становления новой, никогда прежде не существовавшей ни в природе, ни в мире онтологии. Вследствие этого «качественная проблема» генезиса музыкальной культуры претендует на статус общепсихологической и общекультурологической. Однако, прежде чем приступить к ее непосредственному решению, отметим, что «количественные» антропологические данные (в число которых входят не только

хронологические реконструкции, но и собранные вещественные доказательства) будут использованы в исследовании как с целью оптимизации процесса познания, так и в качестве его эмпирической базы.

Исходной посылкой предстоящей реконструкции становится утверждение одновременности процессов становления *Homo sapiens* и *Homo musicus*. Другими словами, процесс генезиса музыки полагается в тесной связи с процессом становления человечества – антропогенезом, а сама музыка рассматривается как исключительно человеческий способ бытия⁷.

1.1. Предпосылки формирования музыкальной творческой способности у человека в раннем антропогенезе

...Человек, в конце концов, не сможет не согласиться с тем, что он — «музыкальный», что он был задуман как *HOMO MUSICUS*.

Т. А. Рокитянская

Итак, что же послужило предпосылками возникновения у человека музыкальной потребности и способности к звуковому освоению окружающего мира? Наиболее очевидная причина, лежащая на поверхности и бесспорная для многих, – это специфическая морфология человека. В отличие от животного мира, и в частности от высших приматов, человек стал обладателем особой формы гортани, которая дала ему широкий диапазон возможностей звуковой имитации, что позволило довольно активно и свободно коммуницировать с внешним миром и развивать речь. Вместе с тем наличие столь специфического дара в большей степени служило не причиной, а следствием глубоких трансформационных процессов, происходивших в организме нашего предка, поскольку способность к звукоподражанию, впрочем, как и ритмическая обусловленность, характерна для

⁷ Отметим, что антропогенетические основания в этом контексте выходят далеко за рамки физической (биологической) антропологии и затрагивают древние формы человеческого вида не только в их биологической изменчивости, но и в изменчивости содержательного статуса – культурфилософской антропологии, отсчет которой ведется от Ж. Руссо и И. Канта.

многих представителей животного мира, в частности для птиц⁸. Орнитологам хорошо известен феномен «пересмешничества», когда особи одного вида подражают другим, и, чтобы подражать животным и птицам, нет особой нужды в «проблесках сознания». Но тождественно ли звукоподражание животное звукоподражанию человеческому? Очевидно, что различия существуют, и они носят принципиальный характер, ибо человек имитирует звуки не только для реализации инстинктивных звуковых программ сигнального и репродуктивного характера.

Таким образом, ответ на вопрос об истоках собственно музыкальной способности у человека и ее антропологической востребованности в целом подразумевает внутреннюю причину, которая кроется в глубинных основаниях, побудивших человека выйти за рамки животности и встать на новый онтологический путь развития – путь человечности.

Наиболее продуктивной в понимании этой внутренней причины является позиция И. Канта, обосновывающая понимание человеческого способа бытия как свободной произвольной деятельности субъекта. Он полагал, что возникновение у человека способности к свободному волеизъявлению стало первым шагом на пути к человеческой истории, и описывал эту способность как «однажды испытанное состояние свободы», из которого «человеку теперь равным образом невозможно было возвратиться в положение зависимости (при господстве инстинкта)» [65, с. 46]. Вслед за И. Кантом современная теория культуры не только признала свободу воли атрибутивным признаком человека, но и взяла ее в качестве одной из основополагающих методологических установок для изучения и рассмотрения различных культурных явлений. Например, понимание человеческого способа бытия (культуры) как специфического процесса «самовольения» нашло свое отражение в некоторых современ-

⁸ В попытках объяснить основания музыки возникает соблазн вывести их из важнейшей универсальной составляющей мироздания – ритма. Действительно, человек является неотъемлемой частью биосферы и постоянно пребывает в ритмической структуре космических (планетарных), годовых, месячных, недельных, дневных (смена дня и ночи) и т. п. циклов, включая собственные биологические ритмы. Ритм, как известно, – основа музыки, поэтому логично предположить, что ее основания следует искать в природноритмических параметрах человека. Однако дело обстоит гораздо сложнее. Все живое подчиняется ритмическим законам, поэтому любой живой организм ритмичен, и это не вызывает в нем стойкой потребности в музыке, какая существует у человека. Человек ритмичен, но он еще, в отличие от всего живого, и музыкален. Поэтому подобный исследовательский шаг не может с достаточностью выявить собственно «человеческую» константу музыкального феномена и уж тем более не может в полной мере дать ответ на вопрос «для чего?» и «почему?» человеку так необходима музыка.

ных антропологических концепциях. Так, В. Лефевр пишет о том, что «свобода воли есть ядро феномена человека» [82, с. 13]. Ю. Бородай в качестве необходимой предпосылки познания сущностных проявлений человека видит *принцип произвольности*, предопределивший его свободную и целесообразную деятельность [17, с. 23].

Одной из наиболее известных теорий, описывающих процесс возникновения свободы воли, является так называемая теория «прорывов» или «скачков». Она придерживается эволюционной парадигмы и в этом отношении представляется наиболее последовательной с научной точки зрения. Однако обычная эволюционная теория, которая исходит из поступательного развития живой материи, претерпевает здесь некоторую трансформацию, что выводит исследователя на новый уровень объяснения соотношения природной и человеческой онтологии. Свобода воли полагается здесь как следствие некоего качественного «прорыва» в цепи природной необходимости, который создал оптимальные условия для возникновения самодетерминирующейся и произвольной системы – человека⁹. П. С. Гуревич назвал его «качественным прорывом в приключениях живой материи» [41].

В антропогенетическом ключе это выглядит так. Если согласиться с Ю. Бородаем, то первичный акт самоволения (в частности появление произвольного воображения) является продуктом ситуации «биологического тупика», когда в условиях острого недостатка половозрелых самок и строгой иерархии самцов в сообществе предгоминид «половой страх становится смертельным». Единственной альтернативой смерти и эффективным механизмом удовлетворения инстинкта продолжения рода в этом случае становится *сублимация* первичных влечений. Как преодоление природного естества она становится путем самозапрещения, в результате которого человек совершает «скачок» из естественной необходимости и «выходит из себя», за свои природные рамки, тем самым приобретая новый «сверх-природный» культурный статус¹⁰ [17, с. 23].

⁹ Самодетерминация и самопроизвольность не исключают того, что человек как телесность остается частью природы и подчиняется ее законам. Они лишь описывают специфику человеческой духовной природы, которая не может быть ограничена рамками естественной животной природы и предполагает собственную сверх-естественную «природность».

¹⁰ З. Фрейд рассматривал сублимацию как трансформацию влечений (либидо). Э. Фромм говорит о сублимации как о «психическом процессе преобразования и переключения энергии эффективных влечений на цели социальной деятельности и культурного творчества» [138, с. 419].

Антропологические данные свидетельствуют о том, что предок человека еще задолго до своей «разумности» стал прямоходящим (*Homo erectus*). Бипедия (прямохождение, в дословном переводе – хождение на двух ногах) как анатомический признак значительно осложнила материнские функции женских особей и резко повысила их смертность. Острый дефицит самок, способных к репродуктивной деятельности, делал их все менее и менее доступными и приводил к обострению сексуального соперничества между мужскими особями, наиболее ожесточенного между вожаком стаи и второстепенными самцами [99, 160]. Сексуальное влечение в этой ситуации в буквальном смысле становилось смертельным, ибо ставило самцов прямоходящих гоминид на грань выбора между гибелью в борьбе за самку с потенциальной возможностью продолжения рода и сохранением собственной жизни путем подавления одного из самых важных инстинктов – полового. В данном положении «биологического тупика» и возникает новый для *Homo erectus* эффективный механизм утилизации сексуальной энергии – *сублимация* полового влечения¹¹.

Указанный «скачок» стал поистине первым онтологическим творческим актом, в том смысле, в каком следует воспринимать его результат – возникновение нового, никогда ранее не бывшего «над-биологического» существа, которое уже по способу своего существования обречено на внеприродную активность и изначально противоречиво. Это противоречие заключается в том, что естественная потребность (в частности потребность в сохранении рода) остается инстинктивной¹², а по способу своей реализации она выходит за рамки природной необходимости и приобретает свойства вечной свободы и неудовлетворенности¹³.

¹¹ И. Кант на пути к человеческой истории наряду с возникновением свободной воли вторым шагом видит ограничение важнейшего для каждого живого существа инстинкта пола – установление табу на половое возбуждение, которое в отличие от животных основывается не на «преходящем, большей частью периодическом влечении», а «принимает характер более длительный и даже интенсивный» [65, с. 46, 47]. Если несколько переиначить слова С. Кьеркегора, то вместе с человеческой сексуальностью рождается человеческая греховность, и «в это самое мгновение начинается история человеческого рода» [75, с. 153].

¹² Этот вывод подтверждается результатами некоторых работ, установивших, что творчество в своей основе является природным процессом и закономерным образом формируется на основе биологических факторов и предпосылок. Осуществляясь по преимуществу на глубинном бессознательном уровне, «творческая деятельность во многом повторяет инстинктивную деятельность животных и, в сравнении с репродуктивной, более «природна» и «менее социальна» [5, с. 27].

¹³ П. С. Гуревич пишет, что в отличие от животных «между рецепторной и эффекторной системами у человека развивается еще третья система, особое соединяющее их звено, которое может быть названо символической вселенной. В силу этого человек живет

Ю. Бородай называет этот «скачок» «невротическим бунтом против реальности» или «шизофренией». Отсутствие необходимых внешних рецепций для удовлетворения рефлексивной потребности, согласно его концепции, породило состояние «миражного воображения» – галлюцинаторного или «аутистического мышления», которое мы можем наблюдать в наиболее чистом виде у «первобытного человека», детей, невротиков или у нормального человека в состоянии сна, переутомления или ослабленного внимания [17, с.157]. Подобные состояния физиологи относят к проявлению «нижнего этажа» человеческой психики и полагают, что его формирование происходило на ранних этапах антропогенеза в результате эволюции головного мозга человека. Экспериментальные данные говорят о ярко выраженной характерной особенности этого состояния – синдроме вокативно-речевой имитации (эхолалии) или автоматического звукоподражания¹⁴ [110].

На наличие этой особенности у предков человека (в частности у *Homo erectus*) указывает Б. Ф. Поршнев. В его работе «О начале человеческой истории» изложена весьма любопытная теория происхождения человеческой речи, которая содержит ценнейший материал в плане понимания звуковой эволюции человечества. Б. Поршнев полагает, что в процессе становления речевого общения человека важнейшую роль начинает играть интердиктивный (запрещающий. – *Н.Н.*) механизм, сформировавшийся в результате гипертрофированной склонности прямоходящих гоминид к имитации, в том числе и к звукоподражанию. Звуковая имитация по преимуществу является повторением разнообразных тревожных сигналов и позывов, которые оказывают сильное воздействие на нервную систему и вызывают ее «парадокс» в виде «столкновения» нервных импульсов и возникновения активной формы торможения, предотвращающей какое-либо действие, – интердикции. Гипертрофия сигнализации прямоходящих гоминид приводила к ультрапарадоксальным состояниям их нервные системы, а действия индивидов не только парализовались, но и они (индивиды) вступали в суггестивное взаимодействие между собой [109]. Таким образом, человеческий звук вышел за границы своей естественности, когда он «ничем не отличался от животного и

в более богатом, но и качественно ином мире, в новом измерении реальности». Цитируя Кассирера, он отмечает, что «символический способ общения с миром у человека отличный от знаковых сигнальных систем, присущих животным. Сигналы есть часть физического мира, символы же, будучи лишенными естественного или субстанциального бытия, обладают, прежде всего, функциональной ценностью» [41].

¹⁴«Подражание, по словам Аристотеля, есть деятельность, к которой человек склонен по природе и которой он отличается от других существ» [146, с. 32].

играл роль сигнала», и стал целенаправленным «фактором управления поведением» [74, с. 63, 76].

Согласно все той же теории Б.Ф. Поршнева, древнейшая «звуковая речь» человека была следствием не только внутривидового взаимодействия предка человека со своим соплеменником, но следствием его взаимодействия с животными, и, прежде чем обрести свой специфический членораздельный голос, он «в своем еще нечеловеческом горле собрал голоса всех животных» и «освоил сигнальную интердикцию в отношении зверей и птиц» [109]. Прямоходящие предки человека могли адресовать каким-либо животным зримые или слышимые (звуковые) тормозные интердиктивные сигналы как в целях безопасности, так и для их привлечения, то есть для манипуляции действиями животных.

В этом смысле миф об Орфее, зачаровывающем птиц и зверей своим пением и игрой на музыкальном инструменте, отчасти становится правдоподобным и отражает действительную реальность. Существуют данные о том, что индейские племена владели особым рода воинственными кличами, представлявшими собой протяжные пронзительные вопли, от которых «бизоны падали в обморок, а медведи в полной беспомощности покидали свою берлогу или сваливались с дерева» [54, с. 34]. Вариантом такого крика или воя являются сложные голосовые манипуляции пигмеев, зафиксированные недавно учеными в Тропической Африке и названные «hand-song» [22, с. 116]. Отголоски этой способности мы можем встретить и сегодня у некоторых народов Сибири и Дальнего Востока. У эвенков, например, существуют уникальные музыкальные явления, которые не поддаются передаче ни буквами, ни нотами («голосо-свист», специальные вибрирующие призывки – «кылысахи», как бы «орнаментирующие» протяжные песни, различные виды «горлохрипений» на вдох и выдох) [150, с. 61].

Таким образом, приобретенные звукоимитационные способности сослужили для Ното в раннем антропогенезе неплохую службу. Они помогли ему как новому виду быстро адаптироваться в природе, занять определенную биологическую нишу и, прежде чем заговорить членораздельно, обрести богатый звуковой опыт, позволяющий не только вписываться в окружающую среду, но и управлять ею¹⁵.

¹⁵ «...Человек неосознанно подражал животным. Это не было заложено в инстинкте, но оказалось спасительным свойством. Превращаясь как бы то в одно, то в другое существо, он в результате не только устоял, но постепенно выработал определенную систему ориентиров, которые надстраивались над инстинктами, по-своему дополняя их. Дефект

Впоследствии, по всей видимости, использование звукоимитации применительно к животным переросло в звуковые образы этих животных. Имитируемый человеком крик животного стал тождествен самому животному, его образу и даже имени. В результате звуковая имитация вызывала не только представление о том, кого она имитировала, но и стала выражением представления (воображения) о нем. Крик животного, его звуковая частота и тембр закреплялись в человеческой памяти, а каждое повторное воспроизведение вызывало уже знакомый образ¹⁶.

В целом эволюция музыкальной творческой способности человека в первом приближении может быть представлена как функционирование звуковых (сигнальных) инстинктивных программ (по принципу пения птиц и криков животных), которые в случае с человеком «дали сбой», в результате чего у гоминид сформировалась гипертрофированная склонность к звуковому подражанию, имевшая далеко идущие следствия, приведшие к появлению нового, специфически человеческого, звукового способа бытия.

Переход от естественного способа оперирования звуком к собственно человеческому в контексте раннего антропогенеза может быть представлен в виде следующей последовательности: 1) звук как естественная, инстинктивная сигнализация, свойственная животным; 2) отраженный звук (естественная звуковая имитация); 3) отраженный звук-сигнал (гипертрофированное звукоподражание), обладающий интердиктивными функциями; 4) осознанный звук-символ, речевая коммуникация и опосредованный ею звук.

Третья стадия (гипертрофированное звукоподражание) здесь представлена как уже специфически человеческое, но еще пока бессознательное существование – «до-языковое», сам факт наличия которого дает возможность для перехода человека к бытию языковому и сознательному. Другими словами, топос первичной музыкальной ситуации как специфически человеческой онтологии в контексте раннего антропогенеза располагается на границе между инстинктивным звукоподражанием и сознательным речевым феноменом, т.е.

постепенно превращался в известное достоинство, в самостоятельное и оригинальное средство приспособления к окружающей среде. ...Первоначально социальная программа складывалась из самой природы, из попытки уцелеть, подражая животным, более укорененным в естественной среде. Потом у человека стала развиваться особая система. Он стал творцом и создателем символов. В них отразилась попытка закрепить различные стандарты поведения, подсказанные другими живыми существами» [41].

¹⁶ На этом имитационном принципе (мимезисе) основывается один из важнейших художественных принципов музыкального творчества – мышление звукообразами.

представляет ее как ситуацию пост-инстинктивную, до-речевую и бессознательную.

Эволюция гипертрофированного звукоподражания, согласно концепции Б. Поршнева, действительно привела к возникновению суггестивной формы взаимодействия между предками человека – речи, обеспечив тем самым второй онтологический «прорыв» человечества на пути к сознательному существованию и став окончательным свидетельством возникновения вида *Homo sapiens*¹⁷.

Итак, два последних уровня указанной последовательности отражают «фундаментальную человеческую ситуацию», которую М.А. Аркадьев в своей работе «Лингвистическая катастрофа» охарактеризовал как фундаментально трагическую. Суть этой трагичности состоит в том, что человек как продукт эволюции, продукт ее необратимости постоянно пребывает в ситуации «фундаментальной лингвистической зависимости» и *«не может вернуться в «непосредственность» до-языкового бытия»*, соприсутствующую в нем на уровне телесности. Это вызывает «фундаментальный диссонанс» человеческого существования, снятие которого возможно лишь путем девербализации – уничтожения языковой онтологии. Однако преодоление языка ведет к разрушению онтологии самого человека, к реальной физической смерти. Основным механизмом, призванным оградить человека от преждевременного ухода из жизни (суицид, убийство), является культура, которая представляет собой совокупность структур и форм, снимающих «фундаментальное противоречие» и тем самым сохраняющих человеческую телесность. Наиболее действенным средством в этом отношении становится наркотический инструментарий, миф и ритуал. Они снимают вербальную тяжесть человеческого бытия и предоставляют человеку неисчерпаемую возможность духовного совершенствования, реализующуюся в череде последовательных актов символических смертей и не менее символических возрождений. Отметим, что музыка и музыкальное

¹⁷ В антропологии существует теория, именуемая «концепцией двух скачков». Согласно ей, в эволюции человека существуют два переломных момента. «Первый скачок – начало изготовления орудий и переход от стадии животных предшественников человека к стадии формирующихся людей, каковыми являются питекантропы и др. сходные с ними формы (архантропы) и неандертальцы. Второй скачок – «происшедшая на грани раннего и позднего палеолита смена палеоантропа людьми современного типа *Homo sapiens*, неантропами, являющимися подлинными готовыми людьми» [118, с. 15]. Коллектив формирующихся людей (первый скачок. – *Н.Н.*) не был чисто биологическим объединением и в то же время не был полноценным человеческим обществом. Это было промежуточное образование – становящееся человеческое общество, процесс становления которого шел по пути «обуздания зоологического индивидуализма и утверждения человеческого коллективизма» [118].

творчество находятся в тесной связи с этими средствами, а в процессе антропогенеза практически неотрывны от них¹⁸. Вместе с тем музыка по своей природе невербальна и может использоваться в качестве автономного средства снятия указанного выше экзистенциального кризиса.

В связи со сказанным выше можно утверждать, что музыка как звуковой феномен в своей онтологии первична по отношению к речи¹⁹. Данное суждение может быть подтверждено, например, экспериментальными наблюдениями за больными афазией (нарушениями речи), у которых музыкальные способности остаются нетронутыми, и они «предпочитают напевать целыми днями» [144, с. 37]. Наряду с этим подтверждение обнаруживается и в теоретическом языкознании. Согласно некоторым семиологическим теориям, *музыка в своей основе является нелингвистической семиотической системой*²⁰. Предельная единица – фонема (греч. φωνή – звук, голос, крик) – не является знаком и не обладает функцией означивания.

Все это дает основания полагать, что музыкальный феномен имеет более раннее антропогенетическое происхождение, нежели речевой, и в этом смысле сущностно более универсален в отношении последнего. Музыка не только не может быть «закована» в слово, но и ее собственно музыкальный смысл без остатка не может быть выражен вербальными средствами²¹.

Вместе с тем именно вербализация структурирует музыку, формализует в виде системы определённых символов и знаков и усиливает ее определенный логический смысл, так как сам язык является уникальной означающей и самоинтерпретирующейся системой, которая сообщает музыке как нелингвистической системе знаковые свойства, наделяющие ее способностью *передать* то или иное значение²². В этом отношении музыка как некая языковая общность

¹⁸ Подробно взаимосвязь музыки, ритуала и мифа будет рассмотрена во второй главе настоящей работы.

¹⁹ «Слово неотделимо от смысла, но ему предшествует материальность наполняемого им звука, позволяющего вернуться к ощущению и музыкальности» [80, с. 32].

²⁰ Данная позиция характерна, например, для французского специалиста в области языкознания и общей семиотики Э. Бенвениста (1902-1976).

²¹ И. Стравинский говорил: «Музыка сверхлична и сверхреальна и, как таковая, находится за пределами словесных разъяснений и описаний... Музыка выражает самое себя... есть вещь в себе» [цит. по 143, с. 6].

²² «Существуют два смысловых уровня музыки. Первый – интенциональный смысл звуковых форм с их природой, непередаваемой на какой-либо иной язык. Второй – тоже интенциональный смысл, но уже язык интерпретации музыки, отражающей в себе некоторые черты звуковой логики, однако прибавляющий к ним содержание, заданное историческими стереотипами понимания музыки. ...Речь должна идти о двух самостоятельных

подчинена определенной логике (см., например, работу А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики») и может быть проинтерпретирована словом. Нередки даже случаи, когда слушатель при восприятии пения или инструментальной музыки стремится постичь смысл художественного произведения интеллектуально, исходя из речевого сообщения, предваряющего, сопровождающего то или иное музыкальное исполнение или включенного в само музыкальное произведение в виде текста²³.

Осмелимся утверждать, что такая, облаченная в логику языка, музыка антропологически являет собой более позднее образование и вовсе не тождественна своей первичной генетической основе. Более того, музыка, рассматриваемая преимущественно как язык, в большей степени скрывает, нежели проясняет, причинность своего возникновения, поскольку язык понимается нами как следствие, а не как причина манипуляции звуком. В целом же музыка как культурный и антропологический феномен определяется указанными двумя уровнями: существованием «до-языка» и «в языке». При этом «до-языковое» бытие музыки и есть ее генетически первичное бытие.

С позиций эволюционизма это первичное музыкальное бытие сущностно и позиционно *срединно* и являет собой «зазор» между бытием естественной природы (звуковая сигнализация животных) и сознательным звуковым, обусловленным речью языковым существованием человека. В силу такого «срединного» положения музыка с неизбежностью должна обладать особыми свойствами, которые в контексте вышеуказанной концепции Б. Поршнева должны соответствовать интердиктивно-суггестивным функциям гипертрофированного звукоподражания. Действительно, такие свойства обнаруживаются. Музыка на самом деле может прерывать (запрещать) предыдущее эмоциональное состояние и внушать (суггестировать) новую эмоцию. Широко известна способность музыки вызывать у человека прямое интуитивное и некритическое восприятие звуковых комплексов, посредством которых преобразуется его эмоциональное состояние. Подобную функциональную способность Е. Фейнберг характеризует как базисную компоненту любого вида искусства и

интенциях: той, что звучит в самой музыке, и той, что внушена слушателю литературой (суждением. – Н.Н.) о музыке» [50, с. 33].

²³ «Современная цивилизация рассматривает речь как специфически приобретенную способность, предназначение которой видится главным образом в осуществлении интеллектуального общения между людьми», - пишет Ш. Монасыпов. В сегодняшней речи в известной мере превалирует смысловой аспект, связанный с деятельностью рассудка, и гораздо меньше проявляется «глубинный человек чувства и жеста» [95, с. 183].

называет ее «метафункцией», реализующейся по принципу «*доказательства недоказуемого*» [136, с.132].

Итак, предпосылки возникновения музыкального мышления и самосознания находятся именно в этом срединном «до-речевом» состоянии человечества, т.е. в состоянии первого «прорыва» естественно-природной необходимости и снятия природных ограничений.

Но как же произошел сам акт осознания человеком звучания как звучания? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к общей ситуации возникновения человеческого сознания как такового. В этой связи вызывает особый интерес фиктевская концепция возникновения сознания как некоего акта самоограничения или полагания границы собственного «Я», т.е. разделения единого «Я» на «Я» и «не-Я», допускающая существование «не-Я» как единственно возможного условия осознания индивидом собственной самотождественности. П. Гайденок предлагает антропогенетическую интерпретацию этой идеи Фихте. «Сознание, - пишет она, - появляется как раз вместе с ограничением, но не внешним, как это имеет место в природе, а вместе с *самоограничением*. Человек выделяется из животного царства, становится существом принципиально иного мира в тот момент, когда он впервые полагает границу самому себе» [27, с. 217].

Таким образом, в качестве основной предпосылки первичного акта сознания полагается акт «первоограничения». В контексте рассматриваемых нами гипотез о возникновении человеческого качества в природе этот исходный акт полагания границы есть переход к сверх-природному способу удовлетворения индивидом основных инстинктов – сублимации. По сути, оставаясь бессознательной, она уже являла собой сугубо человеческий способ бытия, реализующийся в виде еще не осознанного самоограничения (самозапрещения) первичных потребностей и желаний.

Возникновение звукового сознания, которое является важной составляющей сознательности человечества как таковой, по всей видимости, основано на этом же принципе. Для того чтобы осознать звук как звук, прежде всего, человеку необходимо осознать свой звук (голос) как свой собственный, а для этого, в свою очередь, необходимо ощущение различия между звуком, принадлежащим «мне», и звуком предмета, «отличного от меня». Другими словами, для того чтобы ощутить звуковую дифференциацию, должна быть положена граница между мной как звучащим «Я» и другим как звучащим «не-Я». Единственным возможным вариантом такого ограничения является ограничение собственного звучания (голоса). Им в

контексте раннего антропогенеза выступает *первичный звуковой запрет*.

Момент осознания звуковой «индивидуальности», таким образом, может быть представлен как возникновение *индивидуального звукового запрета*. Отчасти этот запрет обусловлен именно той антропологической ситуацией, которую мы рассмотрели выше и на которую указывает Ю. Бородай. Индивидуальный звуковой запрет становится ограничением на прямое звуковое проявление сексуальной потребности, столь характерное в брачный период для большинства представителей животного мира. Это ограничение, а возможно и полное предотвращение реализации данной звуковой потребности, наряду с ограничением полового инстинкта, по всей видимости, привело к принципиально иным, не присущим данному виду способам ее удовлетворения. Это повысило чувствительность вида к разнообразным вневидовым звучаниям и в целом явилось одной из причин возникновения гипертрофированного звукоподражания.

Таким образом, первичный запрет мог предопределить различие собственного звучания от звучания особей своего вида по принципу «свой – свой, но другой» и заложить основу развития дальнейшей звуковой дифференциации. Отметим, что сам по себе этот первичный запрет носит бессознательный характер, поэтому может рассцениваться как важнейшая предпосылка возникновения и развития у человека музыкального сознания. Это первый шаг на пути формирования звукового сознания человечества.

Следующим и, по всей видимости, решающим шагом человечества на пути к звуковому, следовательно и к музыкальному, сознанию стало различие собственного (видового) звука (голоса) от разнообразных звучаний внешнего мира. Результатом такого различия стало включение в сферу звукового опыта человека всего многообразия его звучания. Ощущение и осознание различий между звуками шло по принципу деления на «свой» – «чужой», т.е. на то, что относится к звучанию особей собственного вида (живых), – «Я», и на то, что к нему не относится, – «не-Я».

Ограничение, таким образом, послужившее основным условием выделения человеком себя из окружающего мира, т.е. фактором самосознания, в этом случае должно носить общеобязательные для всего человеческого общества черты, т.е. это ограничение должно соответствовать некоему запрету, который бы носил коллективный характер. Таким запретом становится табу²⁴. «Значение табу, – пи-

²⁴«Табу» (от полинезийского слова, означавшего запрет) – негативные предписания (категорические запреты) на различные действия людей, нарушение которых должно

шет П. Гайдено, – станет понятным, если на него взглянуть не с точки зрения того или иного содержания запрета, а с точки зрения *запрета как такового*. С этой точки зрения табу, священный запрет, есть первая известная нам форма границы, которую человек полагает самому себе и благодаря которой он проводит грань между собой и природным миром» [27, с. 217].

Таким образом, возможность акта осознания собственного звучания как «своего», а звучаний окружающего мира как «чужих» должна быть связана с коллективным звуковым запретом или *коллективным звуковым табу*. Среди всех явлений, которые нам известны из жизни примитивных народов, мы обнаруживаем такой звуковой запрет – это табу на звучание музыкальных инструментов²⁵. Возможно, именно с ним связана тайна зарождения и развития музыкальной культуры. Для того чтобы подтвердить или опровергнуть данное предположение, проследим процесс возникновения тех предметов (в данном случае музыкальных инструментов), в отношении которых используется табу, и попытаемся установить их истоки.

повлечь соответствующие санкции. Возникли и сформировались на социальной, магической и религиозной основе в период первобытного общества» [102, с. 698]. «Установление табу есть первая символическая акция в естественном мире, не знающем символов, и если в ходе развития человеческой культуры символические формы выступают впоследствии в виде таких сложных образований, как миф, искусство, религия и т.д., то табу есть простейшая, но и важнейшая форма символизации, которая содержит в себе возможность остальных» [27].

²⁵ Многочисленные этнографические данные свидетельствуют о том, что музыкальные инструменты действительно хранились в особых священных местах и игра на них подвергалась строжайшему табуированию. Отметим, что определенные табу на музыкальные инструменты можно встретить и по сей день в различных культурах. Так, например, М. Лапина в книге «Музыка и танец в культуре обско-угорских народов» пишет: «У моей прабабушки Марии Ивановны Неттиной... в доме было два нарс-юха, один из них старинный, а струны другого инструмента изготовила из сухожилий сама прабабушка. Инструменты были пятиструнные... но как бы мне ни хотелось их потрогать, этого делать было нельзя, так как они были культовыми и находились в священном углу. Их брали в руки во время проведения обрядов и праздников, а также когда приезжали гости» [77, с. 4]. Пигмеи Северо-Восточной Африки, например, считают всякий музыкальный инструмент злым, недобрым и опасным, а православная традиция вообще исключила инструментальную музыку (за исключением колоколов) из своей практики [60, с. 113].

1.2. Три архетипа форм музыкальных инструментов

...Если хочешь понять невидимое, тщательно исследуй видимое...

Г. Дарваши

Если обобщить всю совокупность встречающихся форм музыкальных инструментов в мире, то обнаруживается, что «музыкальный набор» в целом можно свести к трем основным составляющим: *духовые, ударные и струнные* [114, 94]. Для удобства оперирования обозначим их как «флейты», «барабаны» и «лиры» без специальной привязки к конкретным инструментальным образцам. Разнообразие материала, из которого они изготовлены, при этом также не играет существенной роли, поскольку форма их достаточно типична. Подобное сходство может быть объяснено лишь неким общим для всего человечества источником. В традиционном музыкознании существует две теории, объясняющие это сходство. Одна из них исходит из того, что существовал единый культурный очаг (например, К. Закс полагает, что это Азиатский регион), из которого музыкальные инструменты путем заимствования распространялись по всему свету. Другая основывается на том, что музыкальные инструменты возникли одновременно в разных местах [116, с. 70]. При этом обе теории испытывают затруднения, поскольку не находят оснований.

Выходом из сложившейся ситуации, на наш взгляд, может стать рассмотрение этого вопроса в антропогенетическом контексте, то есть в непосредственной связи возникновения музыкального инструментария со становлением человека как вида *Номо*. Наша гипотеза заключается в том, что общей предпосылкой возникновения определенных форм музыкальных инструментов явился универсальный базис (гештальт), основанный на «костных первообразах», сформировавшийся и запечатлевшийся в памяти человека (а точнее, его предка) в контексте пищевой практики и закрепившийся как «архетип»²⁶.

²⁶ Согласно К. Г. Юнгу, единство человеческой природы объясняется существованием универсальных для всего человечества («коллективное бессознательное») первообразов и протоформ - архетипов (от греч. *архѣ* – начало и *тѣлос* – вид, модель, форма, образец). К. Юнг дает, например, такие определения архетипам: это «древнейшие... изначальные типы, то есть испокон веку наличные всеобщие образы», «часть психического содержания, которая не прошла еще какой-либо сознательной обработки» [156, с. 98]. В современной аналитической психологии это одно из самых употребляемых понятий. Архетипы характеризуются как «непредставимые сами по себе ...проявляющиеся в сознании следствиями

Эмпирическим основанием для выдвижения этого гипотетического предположения послужило богатство костных останков среди дошедшего до нас архаичного материала. Самыми древними считаются инструменты, сделанные из птичьих, оленьих и медвежьих костей. Их возраст составляет около 25 тысяч лет [45, с. 517]. Например, Э. Ларте в пещере Ориньяк в 1860 году обнаружил свистки из фаланг животных, причем некоторые из них были превращены в свистки уже после того, как олень был убит волком, который остался на костях следы зубов [112]. В Грузии в захоронении XIII века до н. э. нашли флейту, искусно вырезанную из берцовой кости лебедя, а скифы в конце I тысячелетия до н. э. играли на подобных флейтах, сделанных из костей коршунов и орлов [45, с. 517]. Кости мамонта, несущие на себе следы от частых и сосредоточенных ударов [15], колотушки из рога оленя и бивня мамонта [71, с. 30.], различные гуделки, чуринги, костяные скребки, шумящие украшения (костяные ручные и ножные браслеты), флейты из костей животных [53] – лишь небольшая часть того, что археологи находят по всему миру.

Традиционно считается, что первые музыкальные инструменты изготавливались из природных материалов: камня, тростника, глины, кости и т.п. Мы же утверждаем, что первые музыкальные инструменты были изготовлены именно из кости, а в дальнейшем все инструменты изготовлялись из различных материалов по аналогии с костным «прототипом». Их форма, несмотря на региональные модификации и различия в материале, каждый раз в той или иной степени воспроизводила указанный нами изначальный гештальт.

Действительно, естественной природной «протоформой» «барабана» и «флейты» являлись череп и полые кости человека или животных. Согласно П. Джеймсу, найденные на территории Германии и Дании и датируемые 12-м тысячелетием до нашей эры черепа мамонтов вполне подходят для изготовления прекрасных ударных инструментов [45, с. 517]. В подтверждение этому приведем пример музыкальных инструментов насканцев из Южной Америки. Это –

самих себя, в качестве образов или идей коллективные универсальные паттерны (модели) или мотивы, возникающие из коллективного бессознательного и являющиеся основным содержанием религий, мифологий, легенд и сказок» [цит. по 119, с. 58]. «Это наследственно присущая нашему мозгу способность порождать образы, в которых выражается все, что было всегда» [41]. Или «исконные образы», как назвал их швейцарский историк и философ культуры Якоб Буркхардт. Примечательно, что понятие «архетип» как «универсальный праобраз» представляет собой своеобразное «связующее звено» между рациональным сознанием современного человека и «миром инстинкта» человека первобытного» [119, с. 58].

глиняные флейты, внешний вид которых напоминал кость с частью сустава: ногу человека или лапу животного [54, с. 302].

Наряду с этим наблюдается терминологическое сходство в обозначении не только частей, но и целого инструмента и уподоблении его человеку, животному или птице. Например, не дошедший до нас струнный инструментарий пельмских манси в 30-е годы прошлого века имел две разновидности угловой арфы: *лынт* («гусь») и *тыри-тан* («гагара»), а также цитру *сангвылтан*, части которой назывались как члены некоего существа: заостренный конец инструмента назывался «голова», подставка – «сустав», раздвоение корпуса – «ноги» [122, с. 33, 36]. Н. Жуланова, специалист по коми-пермяцким флейтам Пана, говорит о том, что в номинации трубок используются названия пальцев, а антропогенная терминология переносится на строение того растения, из которого изготавливается инструмент. Перемычки стебля называются суставами, а полый стебель называется так, как именуют трубчатую кость животного или человека [58, с. 156].

Однако третий тип – «лира», на первый взгляд, не имеет никаких явных природных аналогов. По мнению большинства исследователей, струнные инструменты появились гораздо позднее, чем ударные и духовые. Е. Васильченко полагает, что они возникли на более высоком стадийном уровне музыкального мышления, объясняя это тем, что их использование распространено в традиции высокого искусства, в то время как барабаны там либо не использовались, или использовались весьма избирательно, а духовые полностью отвергались [22, с. 136]. Вместе с тем струнные инструменты, несмотря на причисление их к разряду более поздних изобретений человечества, по всей видимости, также могли иметь свою костную «протоформу», пускай и с первого взгляда не вполне очевидную. Именно эта неочевидность, с нашей точки зрения, и стала тем фактором, благодаря которому струнные и по сей день сохранили свои лидирующие позиции в высокой музыкальной традиции. Не претендуя на полноту реконструкции генезиса всех струнных и не исключая других источников их возникновения, мы предлагаем собственный вариант генезиса их формы.

Указания на наличие струнной «протоформы» довольно скудны, но их все-таки можно обнаружить. Согласно древнегреческому мифу, Гермес делает лиру из панциря черепахи и трех веток [72]. Если проследить этимологическое значение греческого слова *χελύς* – «черепаха», то обнаруживается интересная аналогия. Слово *χελύς* имеет несколько значений: в одном случае это лира, в другом – грудь

или грудная клетка [23]. Аналогия могла бы показаться случайностью, если бы не имела своего подтверждения в иных источниках. Например, одна из армянских сказок повествует о свадьбе духов леса, на которой съедается животное. По окончании пиршества духи оживляют животное из обглоданных костей, но для полного возрождения не хватает одного ребра и духи заменяют его ореховой веткой [151, с. 25]. Примечательно в этой связи, что Ахмед ибн-Фалдан, путешествуя в 921-922 годах по Волжской Булгарии, описывал останки одного гигантского человека следующим образом: «Голова его подобна большой кадке, а ребра его подобны самым большим сухим плодовым веткам пальм» [44]. Д. Лауэнштайн в своей работе «Элевсинские мистерии» говорит, что лиры использовались во второй части мистерий, посвященной водной стихии, и «видом напоминали позвоночник с крупными нервами» [79, с. 232].

Таким образом, не исключено, что первичным материалом для изготовления музыкального инструмента лиры служила грудная часть скелета какого-либо животного или человека, что и было запечатлено в древнегреческом мифе о Гермесе.

Итак, можно представить составляющие внешний вид «лиры» – это позвоночный столб с двумя расположенными по разные стороны от него ребрами²⁷. Если принять во внимание, что еще в Древней Греции струны изготовляли из жил животных, то все естественные материалы, необходимые для изготовления «лиры», присутствовали. При этом нужно отметить, что вид первых «лир» мог быть таким, каким мы его находим у африканского инструмента *вайя*, не с продольным натяжением струн, как у греческой кифары, а с поперечным, которое не требует дополнительной планки сверху [106]. Подобное строение обнаруживается и у древнеегипетских арф.

Наша реконструкция древней «лиры» не противоречит традиционному убеждению, что прообразом современных струнных инструментов мог быть деревянный лук, изобретенный в эпоху мезолита. Мы считаем, что он, в свою очередь, тоже имел прототип – ребро, которое по своей естественной форме представляет идеальную основу для лука. Простой лук представлял собой деревянную палку, согнутую в дугу, концы которой стягивались тетивой. Интересно, что дальнейшие усовершенствования лука шли по композиционному пути. Его стали делать из двух кусков дерева, соединенных в середине под некоторым небольшим углом и усиленных в определенных местах накладками из различных материалов. Что послужило осно-

²⁷ Еще одним распространенным видом арфы является «угловая арфа», мы не исключаем, что ее форма также была обусловлена расположением позвоночных отростков.

ванием для именно такой модернизации лука, была ли она следствием музыкального предназначения или исключительно охотничьего, можно только догадываться, но очевидно, что подобная структурная организация лука сильно напоминает соответствующие части скелета, а следовательно, как и «лира», может восходить к тому же источнику – костям животного или человека.

В пользу того, что музыкальные инструменты изначально были костяными, свидетельствует теория орудий труда Р. Дарта, согласно которой древнейшие орудия были не каменные, а из рогов, зубов и костей животных. Австралопитеки убивали животных и себе подобных теми орудиями, которыми естественным образом были снабжены сами животные (клыки, челюсти, рога и т.п.). Собирая и используя эти орудия, человек становится «сверхживотным» [109].

Исходя из вышесказанного относительно музыкальных инструментов типа «лиры», необходимо учитывать одну немаловажную деталь: для того чтобы костный прототип «лиры» стал звуковым инструментом, должно было, по всей видимости, пройти достаточное количество времени, в течение которого у первобытного человека мог сформироваться ее образ (кости с натянутой жиллой). Поскольку изначальная природная форма «лиры» не имеет в отличие от «барабана» и «флейты» естественной «музыкальности», т.к. в ней нет резонаторных полостей, то, вероятно, это и стало причиной ее более позднего использования в качестве музыкального инструмента. Однако этот факт отнюдь не исключает того, что «протоформа» лиры действительно существовала.

Вместе с тем естественный костный материал сам по себе не мог сразу превратиться в «звучащий» инструментарий. Подобной метаморфозе необходимым образом должна предшествовать хотя бы одна «переходная» фаза, определившая «музыкальное» назначение и использование кости. Такой фазой, на наш взгляд, был процесс формирования анимистических представлений у древнего человека, которые стали возможными только благодаря наличию у него ярко выраженной способности к воображению, о возникновении которой мы говорили выше.

Интересны в этом отношении этнографические исследования, свидетельствующие о том, что древний человек обращался с костями весьма почтительно. Например, кости пойманной дичи не ломали, а собирали и хоронили, складывали на специальных помостах или деревьях, бросали в море и т.п. [151, с. 125]. Свидетельства существования табу, запрещающего разбивать кости животных и человека, и по сей день можно обнаружить в сказках евреев, древних

германцев, на Кавказе, в Трансильвании, Австрии и других альпийских странах, во Франции, в Бельгии, Англии и Швеции и мн. др. Наличие подобного табу было тесно связано с тем, что практически во всех культурах кость ассоциировалась с первоисточником жизни, с началом, из которого возрождается все живое, и, по сути, являлась символом непрерывной жизни в круговороте ее беспрестанного обновления и воспроизводства. Веру в возрождение из костей можно встретить у народов Сибири, Южной Америки, у африканских племен [151, с. 126, 128]. В древнеегипетской «Книге Мертвых» говорится о необходимости сохранения костей для предстоящего воскресения умерших. В ацтекской легенде указывается на происхождение человечества от костей, принесенных из подземной страны. Наиболее известным ветхозаветным сюжетом является сотворение Богом жены из ребра Адама. Вместе с тем есть непосредственные свидетельства связи костей с возрождением и продолжением жизни. Так, родовые генеалогические корни обозначаются словом «кость» в значении «предок»: говорится «от кости такой-то» [151, с. 126]. В канадском французском рождение ребенка «*chier un enfant*» иногда заманяется «*chier des os*» – родить кости²⁸ [55, с. 266.]

Р. Онианс, изучая анимистические представления древних греков на основе текстов Гомера, отмечает, что сохранение и поклонение костям связано с представлением о нахождении в них бессмертной души (псюхе, анима, гений, даймон). Считалось, что эта душа обладает порождающей силой и поэтому укоренена в костном мозге и внутричерепной жидкости, которые являются источником жизни и семени. Так, Платон в «Тимее» говорит о том, что... голова – главная божественная часть тела, в ней обитает псюхе, т.е. даймон, который переживет смерть... псюхе заключена в семени, которое находится в черепае и позвоночнике и, несомненно, отождествляется с костным мозгом, который Платон однажды именует «порождающим

²⁸ Примечательно, что в Древнем Египте дуговая арфа (в нашей работе – обобщенное понятие «лира»), известная с 3-го тысячелетия до н.э., и угловая арфа – с эпохи Нового царства (1589-1085 до н.э.), звучала в храмах во время церемонии «рождения богов» (например, рождения Исидой бога Хора). Ее звучание также использовалось в качестве помощи при реальных человеческих родах. Это еще раз указывает на то, что «лира» в своем генезисе имеет самые непосредственные связи с «костным архетипом» и культом мертвых. Приведем еще один пример. Дж. Фрэзер, анализируя миф о семитском царе Кинире, который подобно царю Давиду был арфистом, связывает имя Кинир с греческим названием «синира», которое происходит от семитского слова *Kinnog*, обозначающего струнный инструмент, на котором Давид играл перед Саулом [140, с. 373-374]. Слова с корнями «кин-» или «син-» можно обнаружить в некоторых современных языках: *kin* (англ.) – род, семья, родня, родственники, близкое родство, родственник, подобный, похожий; *synnyttää* (финск.) – родить; *synty*, *synymä* – рождение.

мозгом». Демокрит подтверждает суждение платоновского «Тимея»: псюхе укоренена в костном мозге и связана с ним. Латинское название бедренной кости – femur (femoris) или femen (femenis) – означает «то, что порождает» (легенда о Дионисе, рожденном из бедра Зевса). На этом же основывалось и убеждение, что позвоночник содержит вещество жизни (псюхе), а внутренний канал позвоночного столба именовался «священной трубкой». Например, и у иудеев, и у магометан позвоночник считался источником обновления жизни [104, с. 116].

Подобные представления неизбежным образом приводили к сохранению головы и полых костей после смерти человека или животного и почитанию их в качестве сосудов, содержащих нетленную часть души. Кости именовали также подземными богами, духами, манами и т.д. Например, арабы называли души умерших «черепами»; Клеомен, царь Спарты, хранил голову своего друга Архонида в сосуде с медом и совещался с ней, принимая важные решения; тело Орфея было разорвано на куски, но голову похоронили в гробнице или святилище на Лесбосе, и она долго еще изрекала пророчества. Известный символ смерти состоит из черепа и скрещенных бедренных костей [104, с. 117, 211, 261].

Если мы обратимся к трем «архетипам» музыкальных инструментов, то они также поразительным образом совпадают с теми частями скелета (черепом, полыми костями и позвоночником), которые были вместилищем жизненной силы и бессмертной души.

В этом отношении особый интерес вызывают «медвежьи комплексы» в мустьерских пещерах в Альпах, Северном Причерноморье и на Кавказе, состоящие из медвежьих черепов и длинных костей лап, часть которых была раздроблена при добывании мозга. По мнению некоторых исследователей, они свидетельствуют о своей ритуальной природе [115, с. 100-101]. При этом часть неповрежденных черепов размещалась либо в естественных нишах, либо обкладывалась по контуру камнями [126, с. 118-164]. Мы предполагаем, что подобные сооружения могли использоваться в качестве «протобарбанов», однако свидетельствами, подтверждающими это, пока не располагаем. Но в нашем распоряжении есть описание комплекса костных останков мамонта, найденных С. Бибиковым на Мезинской стоянке на Черниговщине [15]. На лопатке мамонта, челюсти и костях таза, бедренной кости и черепе имеются следы сосредоточенных ударов и остатки менадрового (ромбовидного) рисунка, что говорит о ритуальной принадлежности находок. К.А. Еременко считает, что эти полые (бедренные) кости и череп могли использоваться в

качестве резонаторов как естественные природные полости [53, с. 38-41].

Согласно мнению некоторых ученых, дополнительно к трактовке мамонтового комплекса как «оркестра» следует обратить внимание на то, что в него отобраны только кости мамонта. Это наводит на мысль, что эти части скелета мамонта могли быть реквизитом церемонии «оживления зверя» (подобно этнографическим «оживлениям медведя»), когда устраивались шествия со скелетом, ритуальные пляски, сопровождавшиеся ударами в кости [115, с. 117].

Вместе с тем особое внимание к черепу, позвоночнику и бедренным костям, т.е. таким частям скелета, в которых содержится мозг, наводит на мысль, не является ли столь небеспристрастное отношение человека к этим частям тела отголоском тех далеких времен, когда «любимой» пищей наших предков (прямоходящих гоминид) был костный мозг, добываемый из умерших или убитых хищниками трупов животных?

Если эта мысль верна, то появление звуковоспроизводящего инструментария представляется естественным следствием наличия многочисленного костного материала вокруг древнего человека в результате перехода последнего к плотоядному образу существования. Вследствие разбивания костей камнями, костями (ударные), выдувания и высасывания мозга из костных полостей (флейты, свистки), древний человек получает прекрасный «звуковой» и формовой инструментальный материал, который ценится и в силу своей пищевой принадлежности, и как естественная природная форма для извлечения звука.

В представлении древнего человека жизнь была связана с движением и звуком. Все, что не звучит и не движется, – мертво. И абсолютно мертвого в понимании нашего предка не существовало. Все было живым, только это живое либо проявляло себя, либо нет, поэтому кости не могли выпадать из этого ряда представлений и восприниматься как мертвые предметы. Как первооснова и конец жизни они были подобны косточкам плодов или семенам растений, которые после смерти владельца продолжали нести в себе его жизненную силу. Эта сила находилась в костях как бы в «законсервированном» виде и требовала внешнего воздействия для своего пробуждения и проявления, подобно тому, как зерно требует влаги, земли и тепла, для того чтобы вновь стать растением. По всей видимости, существовало несколько способов пробуждения этой силы.

Один хорошо известный в мировой мифологии способ – «оживление» посредством вдувания души. В основе последнего лежит

связь акта дыхания и признака жизни. Согласно Гомеру, наряду с бессмертной душой (псюхе, анима) у человека есть душа-дыхание (сознание) – *θυμός* («тюмос»), находящаяся в легких. Она парообразна и может «вдыхаться» и «выдыхаться». Вместе с «тюмос» человек лишается не только дыхания, но порой и сознания. Таким образом, вдувание воздуха в сухие кости означало «наделение» их жизнью. В этой связи становится понятен смысл старинной песенки, в которой говорится: «Боги не дают разума флейтисту потому, что, когда он дует, разум улетает» [104, с. 85].

У китайцев существует также поверье, что играющий на тростниковом органе, состоящем из семнадцати трубок и производящем звуки при вдохе и выдохе, настолько «влюбляется» в его сладкие звуки, что играет почти постоянно и умирает еще до наступления сорока лет [152, с. 355]. «По представлению древних вавилонян, игра на флейте способствовала воскрешению мертвых» [38, с. 59], а музыкант отдавал для этого свое дыхание, т.е. приносил в жертву духам мертвых самое дорогое, что у него есть, – душу, получая в ответ «голос» духа (звучание), свидетельствовавший о его «пробуждении».

Другой способ заключался в «увлажнении» костей «жизненной» влагой – водой, кровью, вином, маслом и пр. с целью пробуждения в них бессмертной души (анима) [104, с. 267, 286]. Например, индейцы Южной Америки верили, что, после того как поместить «священную флейту» в воду, она оживает, превращается в анаконду и уплывает к краю Вселенной [93]. Возможно, что после «оживления» костей по ним ударяли, для того чтобы удостовериться в их «пробуждении». Именно поэтому на «оркестре» В. Бибикова так много следов от ударов. Подобная практика сохранилась до наших дней, ее отголоски мы можем наблюдать у сибирских и других народов в шаманских обрядах, например, в обряде оживления бубна, колотушки [6, 7]. Примечательно, что древние греки песни и речи (как нечто звучащее) приравнивали к жидкости или росе. По выражению Плавта, уши «пьют росу речи» [104, с. 55]. Изменение настроения и разума было следствием наполнения души («тюмос») «звучащей» влагой. Считалось, что жидкость, переполнявшая «тюмос», овладевала присутствующим в легких разумом и вытесняла его.

В переводе с греческого языка музыка (*μουσική*) – это искусство муз. Музы – вдохновительницы поэтов, по греческим и римским поверьям считались водными нимфами. Отсюда поверье, что человек, увидевший нимфу, речной дух, сходит с ума или становится одержимым. По этой же причине поэты пили из их источников на Гели-

коне или Парнасе, из Кастальского ключа и т.д.; и «кому на язык проливают сладкую росу, у того изо рта течет медовая речь» [104, с. 55, 86-87]. Вместе с тем, по свидетельствам Е. Доддса, в древности было распространено убеждение, что встреча с музами чревата смертельной опасностью. Опасность общения с ними основывалась на связи слова «муза» с горами и на том, что музы первоначально воспринимались как горные нимфы [48, с.107].

Если мы обратимся к легендам и мифам разных народов, то найдем там интересную аналогию, которая говорит о непосредственном тождестве гор, камней и костей человека. Так, греческая мифология повествует о Девкалионе и Пирре, бросающих *камни–кости Матери-Земли*, из которых происходит новое поколение людей. В «Голубиной книге», в древнерусском апокрифе «Сказание, како сотвори Бог Адама», человек творится из мира: от земли восходит тело, *от камня – крепкие кости*, от моря – кровь, от солнца – очи, от облака – мысли и т.д. Древнескандинавский миф дает обратную версию и рассказывает о великане первопредке Имире («Видение Гюльви»), из тела которого возникает мир: из плоти – земля, *из костей – горы, из зубов и осколков костей – камни*. Древнекитайский первопредок Пань-гу также претерпевает ряд чудесных метаморфоз: последний вздох становится ветром, голос – громом, кровь – реками, жилы – дорогами, плоть – почвою, зубы, кости, костный мозг – металлами, камнями и минералами.

На основании представленного тождества можно заключить, что первоначальное значение муз совпадало со значением «костяных духов» или духов мертвых, а наличие у муз двух ипостасей – водной (порождающая жидкость – мозг) и горной (костной) – лишь подтверждает эту мысль и делает исходный тезис о существовании костного «архетипа» музыкальных инструментов еще более достоверным.

Приведем еще один факт, который подчеркивает не только изначальное отношение музыкального инструментария к костям, но и их предназначение. В одном из обрядов оживления души умершего шаман, призывая духа умершего, обращается к нему: «Слушай, о ты, блуждающий среди иллюзий иного мира! Прибуди на это место... Этот зонтик будет твоим местом, укрытием, священным алтарем. Этот рисунок – символом твоего тела, эта кость – символом твоей речи...» [151, с. 324]. Согласно этому примеру, кость обладает коммуникативным свойством и является своеобразным посредником между миром живых и мертвых. В этом отношении «игра» на первобытных костяных «протоинструментах», по всей видимости, выпол-

няла функцию ритуального общения с потусторонней реальностью, а «звук», исходивший от них, был специфическим языком – «языком духов».

Наличие натянутой жилы на первых струнных – луке и «лире», по всей видимости, было следствием такого разделения и в более поздних представлениях стало отображением связи между двумя реальностями: обыденной и сакральной. Элиаде, например, пишет, что символ каната, веревки, лианы, цепи из стрел и т.п. обязательно предполагает связь между земной и небесной сферой. С помощью этих предметов «боги нисходят на Землю, а люди восходят на Небо». Таким образом, жильная струна могла быть наиболее ранним аналогом «моста души, отправляющейся в царство богов» [151, с. 320]. В греческих мифах символика натянутой жилы, струны, веревки олицетворяла жизненную силу, судьбу, порвав которую можно лишить человека жизни и прервать естественный ход событий [104].

Небезынтересно также то, что лук и струнные инструменты наряду с бубном широко использовались в шаманской практике и служили связующим звеном между людьми и духами умерших. Примечательно также, что Орфей, Кинир, Давид, Аполлон и др. были арфистами [140, с. 373], а Артемида как одна из ипостасей Персефоны была лучницей. Вспомним также, что Гермес (у римлян Меркурий), сделавший первую лиру, являлся проводником душ умерших в царство Аида [72, с. 31], а для того чтобы добыть арфу, Томас Лермонт спускается в подземную страну эльфов [92, с. 109].

Е.В. Васильченко, описывая игру на литофонах в регионах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, отмечает, что музыкальные инструменты были важной частью магических ритуалов «общения с духами» и символически отражали момент непосредственного «ответа» духов на обращение к ним. При этом звуки, извлекаемые при ударе по камню, воспринимались как голоса духов²⁹ [22, с. 123].

Таким образом, звучание музыкального инструмента («голос духа») воспринималось древним человеком как нечто отличное и не присущее живым людям, как проявление «иной» сущности – духа умершего. Вся совокупность форм музыкальных инструментов («барабаны», «лиры», «флейты») при этом представляет собой в проекции самого человека (или животное) только в «костном» облике (голова – череп, тело – позвоночник с ребрами и конечности – полые кости). Следовательно, осознание звучания и зарождение музыкаль-

²⁹ Отождествление камня и кости было свойственно архаичному человеку, более того, камень, как и кость, почитался как олицетворение обиталища духа (в данном случае духа Земли) и расценивался как символ плодородия.

ного мышления произошло в тот момент, когда человек отличил звучание голоса живого человека – «Я» от звучания человека умершего, точнее от звучания его костей как «не-Я». Другими словами, ситуация звукового табу, о котором мы упоминали выше, возникла одновременно с осознанием человеком разницы между звучанием живого и умершего, т.е. когда была положена граница между живым и мертвым.

Несколько приоткрывает тайну этой границы Р. Грейвс. В своей работе «Белая богиня» он задается вопросом о происхождении муз и их влиянии на творчество поэта или музыканта. Грейвс выдвигает гипотезу об их изначальной тождественности Великой Белой Богине, Луне в трех ипостасях – девушки, женщины, старухи. Источник Иппокрена на горе Геликон, из которого черпают вдохновение многие творцы, по мнению исследователя, происходит от луноподобного копыта этой богини, являющейся в облике Белой Лошади (Пегаза). Примечательно, что название этого источника он переводит, как источник «кобылы, убивающей из сострадания» [34, с. 146-204]. Подобная трактовка наталкивает на мысль о первоначальной связи муз, а, следовательно, и музыки (как искусства муз), с ритуальным убийством или жертвоприношением, тем более что у многих народов Луна считалась местом реинкарнации душ умерших³⁰.

Таким образом, логика нашего исследования подвела нас к необходимости рассмотрения генетической взаимосвязи музыкальной практики древнего человека с его ритуальной деятельностью. В качестве исходного основания данного рассмотрения выступает очевидное для многих полагание изначальной синкретичной «встроенности» первобытного искусства, в частности музыкального, в архаичный ритуально-обрядовый комплекс. Поиск ритуальных оснований музыки, на наш взгляд, должен еще более четко обозначить причину распространения табу на звучание музыкальных инструментов и на них самих.

³⁰ Например, по представлениям древних чилийцев, она бродит между миром мертвых и живых, появляясь преимущественно ночью для того, чтобы способствовать возрождению душ предков среди живых [54, с. 205].

Г л а в а в т о р а я

РИТУАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Ничто не напоминает так прошлого, как музыка; она не только напоминает его, но вызывает его, и, подобно теням тех, кто дорог нам, оно появляется, окутанное таинственной и меланхолической дымкой.

Анна Сталь

В поисках генетических оснований музыки как феномена культуры автор исходит также из очевидной включенности музыкальной практики в архаический ритуально-синкретический комплекс³¹ и

³¹ Признание бытования музыкального искусства в эпоху первобытности в ритуально-синкретическом комплексе наряду с другими видами художественного творчества привело в музыковедческой науке к удивительному парадоксу – разделению музыки на два основных типа: «прикладную» музыку и музыку «самостоятельную». Основное предназначение «прикладной» музыки видится в том, что она выполняет обслуживающую ритуал функцию и является способом достижения ритуальной цели. Ей противопоставляется музыка «самостоятельная», центрообразующим ядром которой является композиторский способ создания музыкальных произведений. Предполагается, что именно данный тип свободен от ритуально-религиозного груза и представляет собой некий «автономный» вид искусства, цель которого не подчинена ритуальной практике и состоит в индивидуальном творчестве, направленном на создание авторских художественных произведений, а также на их воспроизведение и восприятие. Таким образом, на статус «истинной» музыки может претендовать только «самостоятельная» музыка, или музыка так называемого «высокого стиля», зарождение и развитие которой стало возможным только благодаря эпохе Возрождения. Считается, что именно она способна во всей полноте и всесторонности выразить эмоциональные переживания человека, а также дать осмысление, а отчасти даже и рационализацию этих переживаний. Подобная позиция, на наш взгляд, является ярким примером европейской рефлексии, для которой классификации и всякого рода упорядочивания научно необходимы, а способ расчленения предмета исследования на части воспринимается как способ познания предметной сути. Вместе с тем все более очевидным становится тот факт, что для познания оснований музыки как общечеловеческого культурного феномена подобный классификационный способ не приемлем. Он не только расчленяет музыку на две части, но и исключает из «автономной» музыки ее основной сущностный «стержень» – ритуальную составляющую, которая, на наш взгляд, не может быть утрачена ни при каких обстоятельствах. Стоит признать, что «самостоятельная» (или

предполагает их глубинную сущностную связь. Основанием для полагания такой связи становится тождество ритуальных и музыкальных функций, главной из которых является сохранение целостности человека как существа духовного и телесного. Понятие ритуала (лат. – обрядовый³²) при этом берется в контексте современной философии культуры³³ и рассматривается как специфическое человеческое поведение, близкое по семантике к значению «священнодействия» и «порядка», основная функция которого заключается в поддержании стабильности человеческих коллективов (Малиновский, Дюркгейм) путем снятия психологического напряжения и гармонизации чело-

автономная) музыка оказала огромное влияние на развитие всего музыкального искусства в целом и определила его направленность. Однако не будем забывать, что «автономная» музыка – это исключительно европейская модель музыкального искусства, которая обрела свою специфику и выделилась в самостоятельное явление лишь в течение последних трех-четырех столетий. Она молода, а период ее существования в сравнении со всем историческим периодом существования музыки как феномена культуры достаточно короток. Именно в силу этого она не может претендовать на универсальность занятых позиций. Для прояснения приведем ее метафорическое сравнение с одной из песчинок бархана, которая, находясь на его вершине, может свидетельствовать лишь о высоте своего положения, но отнюдь не об основаниях образованной песчаным множеством дюны. Таким образом, подход к решению задачи по определению генетических оснований музыки как универсального и общечеловеческого феномена с этих позиций нам представляется не вполне оправданным. Музыка, на наш взгляд, должна рассматриваться, подобно некоему живому организму, который уже на «внутриутробной» стадии своего развития определяется фундаментальными принципами, которые не перестают работать на протяжении всей его жизни. Другими словами, необходимо подходить к музыке как к феномену, становление и развитие которого происходило и происходит непрерывно и последовательно, при этом не утрачивается первоначальная логика этого становления. Сформировавшаяся в условиях первобытного ритуального синкретизма, эта логика лишь трансформирует свой внешний облик и преобразуется в зависимости от степени проявленности ее внутренних глубинных механизмов в том или ином типе культуры (архаическом, традиционном или современном). Сами же эти механизмы сохраняются в культурной памяти в форме «архетипов» и «археактов» и предопределяют существование музыки как общечеловеческого универсума. Подобная позиция, на наш взгляд, позволяет избежать распространенной исследовательской ошибки, когда о корнях дерева пытаются судить по его листьям.

³² Ритуал в своем исходном значении восходит к латинскому слову «ritualis». В энциклопедических изданиях также можно обнаружить следующее его определение: «Ритуал – это исторически сложившаяся форма сложного символического поведения, упорядоченная система действий (в т. ч. речевых); выражает определенные социальные и культурные взаимоотношения, ценности» [103, с. 614]. В толковом словаре Ожегова ритуал дается в значении «порядка обрядовых действий», «установленного порядка действий при совершении церковного таинства», «церемониала» [цит по 119, с. 15].

³³ «Традиционной философией культуры ритуал трактовался как несущественное для достижения практического результата «обрамление» здравого технологического рецепта, порожденное дефицитом позитивных знаний и заменой подлинных причин вымышленными. Однако современное историко-культурное исследование, реконструирующее специфические типы человеческого поведения исходя из ценностных оснований самих изучаемых культур, меняет местами привычное соотношение ритуального и прагматического: в «далеких» культурах ритуал оказывается лежащим в основе повседневной трудовой деятельности человека» [102, с. 575].

веческой личности (Юнг) [102, с. 575]. Ритуал в этом контексте полагается как наиболее ранняя онтогенетическая форма музыки, которая рассматривается как универсальное связующее и основоопределяющее звено в диаде: Музыка – Культура³⁴. При этом обращается внимание не только на изначальную обусловленность музыки ритуалом, но и на *глубинную зависимость самого ритуала от музыкальной составляющей*, когда последняя играет значительную роль в деле формирования и выражения религиозных эмоций и детерминирует структуру веры, по «отношению к которой она (музыка. – Н.Н.), на первый взгляд, кажется всего лишь служанкой» [140, с. 480]. Это позволяет по-новому взглянуть на музыку и все ее проявления, проследить основные коннотации, определяющие общечеловеческое смысловое поле музыкальной культуры.

2.1. Жертвоприношение как концептуальная основа ритуала

Централизующим моментом большинства ритуалов, древнейших в особенности, является акт жертвоприношения, который выступает в роли основного смыслообразующего ядра и кульминации сакрального действия. Этот акт запечатлен в мифах, сюжеты которых по праву могут быть отнесены к разряду общекультурных. Одним из таких мифов, непосредственно связанных с музыкой, является миф об Орфее, повествующий о путешествии главного действующего лица в страну мертвых и возвращении из нее. Этот сюжет является одним из вариантов универсальнейшей мифологической конструкции, воспроизводящей событийный ряд по принципу «смерти-воскресения (возрождения)». Е. Торчинов полагает, что подобные мифы в целом в своей основе причастны к некоему первичному «образцовому» событию («археакту». – Н.Н.), которое кодируется культурной памятью в виде мифа и проживается каждый раз заново в таинствах и

³⁴ Выбор именно ритуала в качестве культурной и философской универсалии обусловлен следующими обстоятельствами. Часто понятия «обряд», «ритуал» и даже «культ» отождествляются и используются как синонимы. Однако у подобных синонимов обнаруживаются существенные акцентуальные различия. Например, основной доминантой «культу» становится религиозный аспект, характеризующийся «направленностью служения, чувств, действий на божество». В «обряде» – бытовая сторона, этнический аспект. В «ритуале» – «книжная», т.е. «теоретическая, абстрактная... .. трансцендентальная, метафизическая сторона, общефилософский системный аспект (об особом философском аспекте свидетельствует то, что в философских энциклопедических изданиях присутствует развернутая дефиниция «ритуала», но нет определений «обряд» и «культ»)» [119, с. 16].

обрядов. «Парадигматические образцы ритуала» – так называет мифы исследователь³⁵ [130, с. 189]. Миф и ритуал, таким образом, в своей основе конституируются согласно матрице некоего первоначального (архетипического) события, породившего базовые (архетипические) переживания, запечатленные в них и ими сохраняемые³⁶.

В связи с этим возникает необходимость хотя бы в первом приближении рассмотреть это «первоначальное событие», которое запечатлелось в мифах и ритуалах и оставило столь неизгладимый след в коллективной памяти человечества, заставляя его перманентно воспроизводить себя во всякого рода магических и религиозных действиях. Подобная проблема в силу своей фундаментальности претендует на отдельное научное исследование, поэтому автор считает возможным лишь обозначить некоторые моменты, которые проясняют его позиции в отношении сущностных истоков музыкальной культуры, и предлагает некое общее ее решение, не исключающее альтернативного видения.

Направление решения проблемы подсказано блестящей интуицией З. Фрейда, запечатленной в его работе «Тотем и табу». З. Фрейд считает, что в основе культурной и социальной организации человеческого общества лежит акт отцеубийства, обусловленный реализацией первичных человеческих влечений. В качестве «архетипического события»³⁷ акт отцеубийства обуславливает существование различных культурных форм взаимодействия между людьми: религии, морали, права и т.п., направленных на подавление и ограничение этих влечений [137]. По словам В.С. Соловьева, первобытное человечество «жило убийством и чужой кровью», а религия как культурная форма «началась с пролития собственной крови, с самоубийства полного или частного, настоящего или символического» [124, с. 167].

Реконструктивно модель реального «архетипического события» представлена в работе Ю. Бородая «Эротика – Смерть – Табу». Ю.

³⁵ Е. Торчинов считает, что для мифологического мышления в целом характерна причастность к образцовому, парадигматическому событию (архетипу) «смерти-воскресения» бога, которое постоянно воспроизводится в таинствах, воспроизводящих некий предустановленный космический порядок: появление зерна, колоса (в сельскохозяйственных культурах), лунный цикл, фазы солнечного года и т.п. [130, с. 119].

³⁶ «Истоки мифологического мышления, – писал В. Вунд, – имеют свое начало не в каком-либо механизме представлений, а в человеческих аффектах и стремлениях» [цит. по 2, с.13-14].

³⁷ Термин «архетипическое событие» в данном случае тождествен термину «археакт», введенному французским мифологом П. Брюнелем. «Археакт», в отличие от «архетипа», является *проборазом действий*, в то время как «архетип» есть своеобразный *пробораз предметов* [цит. по 119, с. 58].

Бородай считает, что в качестве основной модели этого события запечатлелось реальное убийство Отца, которое на стадии раннего антропогенеза выглядело как акт коллективного насилия над вожаком сообщества (в стаде предгоминид это доминирующий самец. – *Н.Н.*), свершенного молодыми разъяренными (т.е. «вышедшими из себя»). – *Н.Н.*) сородичами.

Ю. И. Семенов, исследуя проблемы раннего социогенеза в работе «На заре человеческой истории», усматривает в качестве одной из побуждающих причин подобного насилия в дородовом человеческом обществе специфику иерархических связей внутри сообществ ранних гоминид. Согласно ей, особи-доминанты (преимущественно мужского пола) занимали лидирующие позиции в группе, благодаря чему имели максимальный доступ к пище, в то время как другие члены сообщества испытывали постоянный недостаток в ней. Семенов пишет, что члены объединений «нападали на доминирующих самцов из-за распределения мяса» и иногда даже убивали их [118, с. 137].

Добавим, что драки между членами сообщества, в особенности между молодым самцами, в условиях жесточайшей конкуренции, порожденной переходом к бипедии, происходили не только из-за пищевых, но и из-за репродуктивных ресурсов (половозрелых самок), к которым доминанты также имели наибольший доступ. Сексуальный инстинкт, достигший предельной неудовлетворенности, выступает в качестве одной из важнейших причин порождения «миражного воображения» (в котором, как нам удалось выяснить, присутствует повышенная имитативность, обеспечивающая массовость однотипных проявлений) и позволяет преодолеть природный инстинкт самосохранения и страх смерти³⁸. Все это предопределяет сам акт коллективного насилия над доминирующей особью (Отцом), которая в силу своего статусного положения не допускает к спариванию других самцов и является монополистом на половые отношения.

В контексте вышесказанного модель архетипического события предстает в следующем виде. Особи мужского пола, достигшие предела инстинктивной половой и пищевой неудовлетворенности, «выпадают» из природной детерминации и приобретают сверхприродную способность к воображению, в которой гипертрофирована

³⁸ «Весь исход творческой энергии, – полагает В. Антонов, – знаменует возникновение напряженности между двумя полюсами, одним из которых является субъективный страх со знанием смерти, другим – индивидуализирующая сексуальность со знанием пола» [1, с. 41].

ны имитативные функции. Эта гипертрофированность обеспечивает коллективный характер действий. В условиях неудовлетворенности базовых потребностей в пище и продолжении рода коллективные действия обретают направленный характер и обращаются на объект, обладающий необходимыми благами, т.е. на доминантного самца, с целью их получения. Коллективность и «миражное состояние» помогают «блокировать» инстинкт самосохранения и преодолеть страх перед смертью, это позволяет уничтожить (попросту убить) особь, ставшую причиной инстинктивного дискомфорта, а чувство голода – растерзать ее и употребить в пищу.

Согласно эволюционным и антропологическим данным, гоминиды действительно прошли через стадию адельфофагии [109, 46, 49]. Канибализм при этом становится исключительно атрибутивным признаком человека, ибо животные (особенно высшие) в своем подавляющем большинстве обладают естественным запретом на уничтожение собственного вида. Так, К. Лоренц приводит данные о том, что в сообществах животных в природных условиях работает инстинкт, блокирующий внутривидовую агрессию, а поведение при столкновении у особей одного вида регулируется на основе строгих врожденных форм поведения. Повергнутый наземь волк подставляет более сильному собрату-победителю свое горло, но тот не вонзает в него зубы. Однако человек – не животное, и подобный инстинкт, сдерживающий агрессию, у него весьма слаб. К. Лоренц объясняет слабость этого инстинкта слабостью поражающих способностей человеческого тела и считает, что использование разнообразных искусственных поражающих средств сделало человека страшным хищником, поставив его тем самым на грань антропологической катастрофы. Человек приобрел ярко выраженную способность истреблять себе подобных и проявлять по отношению к ним насилие³⁹ [83].

Что же заставило человека прибегать к столь жестоким актам против собственного вида и что послужило поводом к подобного рода действиям? Вопрос не совсем музыкальный, но сам по себе важный в силу его непосредственной причастности к основам музыкальной практики. Чтобы дать концептуальное объяснение поставленному вопросу, предлагаем следующую реконструкцию.

Блокировка инстинкта, ограничивающего проявление внутрипопуляционной агрессивности, по всей видимости, совпала с первым

³⁹ По сути, человек в своей «человеческой» ипостаси постоянно находится в состоянии слабой мотивации сдерживания агрессивных побуждений. История дает нам ряд убедительных примеров, актуальных и для современного состояния человечества, – это канибализм, человеческие жертвоприношения, казни, убийства, войны, и т.п. [76].

«прорывом» природной детерминационной цепи, когда произошел «сбой» естественных программ и возникли новые сверх-природные рефлекторные связи. Однако не исключено, что этот «сбой» должен был быть спровоцирован или, в крайнем случае, чем-то поддержан. Помимо обозначенных ранее факторов (например, «рефлекторный голод») назовем еще один, который, по всей вероятности, явился одним из катализаторов «блокировочного» процесса. Это – употребление наркотических веществ.

В природе насчитывается более 800 видов наркосодержащих растений, при этом они распространены практически повсеместно. Вероятность обнаружения этих растений человеком достаточно велика. Некоторые исследователи даже полагают, что становление человека как вида *Homo sapiens* во многом стало успешным благодаря тому, что под влиянием биологически активных соединений, содержащихся в наркотических растениях, происходили структурные изменения человеческого организма, трансформация содержащейся в нем информации⁴⁰ [64]. Исходя из этого, гипотетическая версия совершения «архетипического» насильственного акта в состоянии наркотического опьянения не может быть полностью исключена.

В пользу верности данной гипотезы свидетельствуют и эксперименты в области этиологии, показывающие резкое увеличение случаев внутривидового насилия под воздействием психотропных веществ. При введении некоторых из них у животных наблюдалось ярко выраженное агрессивное поведение по отношению к особям собственного вида, доводившее до смертельных исходов. «Ворон ворону глаз не выклюет», – гласит пословица, однако птицы-наркоманы в стенах лабораторий пренебрегают законами природы и безжалостно калечат зрение друг другу [64, с. 154-155].

Не вызывает также сомнения и тот факт, что в древней ритуальной практике человек использовал психоактивные (психотропные) вещества, а сам ритуал часто соотносился со сбором и потреблением наркотических растений. Изучение погребений различных народов показывает широкое использование таких веществ: спорыньи, коки, конопли, табака, хмеля, псилоцибиновых грибов, кактусов типа Сан-Педро, бобов мескаля и т.п.

Вместе с тем обнаруживается их тесная связь с костным материалом. В частности, во время археологических раскопок в местечке

⁴⁰ Современные исследования в области генетики дали некоторые основания утверждать, что возникновение человека могло стать результатом некоей макромутации (внезапного изменения гено типа), которая носила импульсный и спонтанный характер [119, с. 32].

Нон Нак Та в Таиланде в могилах, датированных 15000 годом до н. э., были обнаружены останки костей животных, полая сердцевина которых выглядела так, будто сквозь них многократно курили какой-то растительный материал [64, с. 565].

В этом отношении связь употребления в пищу естественных наркотиков с первым коллективным убийством Отца кажется не столь уж невероятной, тем более что под их воздействием происходит не только торможение основных инстинктов самосохранения, но и высвобождение агрессии, одной из провоцирующих причин которой является сексуальная неудовлетворенность и голод.

Вместе с тем имеются экспериментальные свидетельства того, что под воздействием разнообразных наркотических веществ у человека многократно усиливается половое влечение, резко снижается порог критического восприятия и возникает эффект суггестивного состояния сознания, когда человек становится подвержен любому типу внушения или программирования [64].

Не исключено, что первоначальный акт коллективного насилия над вожаком стаи (Отцом) мог «записаться» в бессознательном – «нижнем этаже» человеческой психики – как «архетипическое (матричное) событие» и в последующем стал воспроизводиться по типу запрограммированного действия, принявшего форму культурной необходимости. Нельзя отрицать и галлюциногенное воздействие наркотических веществ, обеспечивающее выход в новый фантазийный мир воображения (мир духов, богов, демонов и т.п.), где, согласно данным психоанализа, могут принять явный вид скрытые влечения (неудовлетворенная сексуальность, подавленная агрессия и т.п.). Это создает благоприятные условия для многократного воспроизведения модели «археакта» отцеубийства и восприятия ее как сакральной данности⁴¹.

⁴¹ «Священными в традиционных культурах становятся силы, приписываемые камням, рекам и небу. ... Их почитают за то, что они помогают человеку прикоснуться к божественному. ... Это не только естественные силы, но и растения, открывающие дверь в мир сверхъестественного» [64, с. 102]. В традиционных обществах инструментальная музыка, по всей видимости, явилась прямым следствием ощущения всеобщей одухотворенности окружающего мира. Отметим также, что в состоянии не только наркотического, но и обычного опьянения у человека усиливается тяга к музыке. Он начинает петь песни, испытывать звуковые галлюцинации и т.п. Музыка также присутствует в галлюцинаторных ощущениях, лежащих в основе ритуалов древности, в которых социальное управляет измененным сознанием индивидуума [64, с. 112]. Например, в древней Америке практически все существовавшие ритуалы, основанные на употреблении психотропных веществ, сопровождалась игрой на музыкальных инструментах и пением, при этом музыка выполняла структурирующую и организующую роль в направлении тех видений, которые испытывали участники, находящиеся под воздействием ритуального опьянения [64, с. 116-119]. Вместе с тем у человека при одновременном использовании психоактивных препаратов и

Отметим также, что первоначальный акт убийства Отца (в дальнейшем Тотема) в своем «натуральном» виде, по всей видимости, был одновременно и некой коллективной трапезой, которая позже приняла форму ритуального пира. Намеренно воздержимся от выяснения различий между многочисленными вариантами данной коллективной трапезы, будь то погребальная тризна или грандиозная мистерия причащения плоти растерзанного бога в виде животного или человека. Многообразие ее вариантов – это отдельная тема, не входящая в задачи нашего исследования, поэтому ограничимся лишь констатацией данного факта и подчеркнем, что для нас важны не различия, а то единое, что определило в целом необходимость музыкальной практики как сугубо человеческого явления. В связи с этим сделаем следующий шаг и уточним, что подразумевается под словом «жертва».

Наше понимание отчасти совпадает с естественно-биологической трактовкой «жертвы» как некоего живого существа,

музыкального раздражителя (звук, мелодия и т.п.) вырабатывается условный рефлекс на автоматическое возникновение транса, но уже при наличии только одного условного раздражителя – звука или мелодии. Подобная зависимость легла в основу экстатического состояния, порождаемого определенным музыкальным звучанием. В практике употребления психотропных веществ суггестивный порог психики человека снижается, а аналогичная функция музыки усиливается и может вызывать переживания, сходные с теми, которые древний человек в состоянии первоначального наркотического опьянения испытывал одновременно с какими-либо реальными звуками или звуковыми галлюцинациями. Возможно, что подобный синтез стал эффективным средством передачи опыта не только от одного индивида к другому, но и от поколения к поколению. Например, данный метод широко использовался в обряде «раскрытия» нового шамана, когда старый шаман передавал ему свой музыкальный опыт. Исследования, проводимые специалистами в области психодинамики, показали, что с помощью музыки, монотонного пения, свиста и ударов в бубен можно вызывать характерные видения, имеющие специфический культурный смысл в контексте ритуальных ощущений. Из них также следует, что музыка с ее неясной структурой замещает психическую структуру личности в периоды ее распада (транса) и может устроить встречу с «особыми сверхестественными сущностями», шаманы при этом выступают в роли режиссеров, которые посредством музыкальных «шлагбаумов» помогают участнику выбрать направление его видений и довести их до катарсического итога [64, с. 7]. Интересен в качестве подтверждения и еще один пример. Согласно некоторым данным, человек, действительно, в состоянии гипноза при повторении одного и того же звучащего мотива начинает повторять одни и те же движения. М. Волошин, например, объясняет это наличием у человеческого тела исторически закрепленной памяти о собственном творении, причем процесс творения тела он предлагает рассматривать как процесс становления его (тела) как музыкального инструмента, когда «на каждый звук, как его резонанс, рождается жест» [25, с. 395-399]. Вероятней всего, соответствие определенных звуков и определенных жестов именно в состоянии гипноза не случайно. Память о творении, о которой говорит М. Волошин, по всей видимости, есть не что иное, как закрепленный в бессознательных структурах опыт, который сформировался на ранних стадиях антропогенеза (в состоянии «первичной шизофрении»), а в дальнейшем стал воспроизводиться и закрепляться в измененных состояниях сознания, одним из вариантов которого и по сей день является наркотическое опьянение.

подвергающегося нападению со стороны другого живого существа и служащего средством (пища) поддержания его жизни, вследствие чего само лишается жизни. Таким образом, «жертва» всегда предполагает «хищника», который за счет нее обеспечивает свое существование. В биологии система «хищник – жертва» используется для определения и выстраивания пищевых цепочек. Однако эта система, рассмотренная в свете человеческого общества, утрачивает некоторые характеристики естественной пищевой цепи и приобретает существенно человеческую специфику. Механизм «хищник – жертва» в человеческом обществе реализует некий способ насильственного взаимоотношения в силу не только того, что свершается в рамках одного биологического вида, но и того, что выходит далеко за пределы естественной потребности утоления голода и других инстинктивных программ. Наиболее вероятно, что этот механизм, в отличие от животного мира, принял на себя дополнительную функцию регулирования поведения особей в человеческой популяции, обусловив тем самым путь всего культурного развития человечества. Однако «жертва», включенная в культурный контекст, начинает эволюционировать и приобретает новое содержание. Знаменитые исторические примеры альтруизма, самый яркий из которых – крестная смерть Иисуса Христа во спасение человечества, говорят нам о том, что «жертва» начинает наполняться высоким духовным смыслом, и уже не предполагает явной связки с «хищником», а воспроизводит диалектическую связь сторон, а сам жертвенный акт трансформируется в диалогический способ «со-существования» с Другим, реализуемый по принципу причастности и тождественности своей противоположности.

Вместе с тем в основе культуры как упорядоченной системы, по мнению Р. Жирара, лежит исконное первичное насилие, «изобретающее предлоги, чтобы еще сильнее разбушеваться» [56, с. 177]. Р. Жирар полагает, что первоначальный акт убийства Отца породил «порочный» круговорот жадности насилия, который «труднее успокоить, чем развязать, особенно в обычных условиях человеческого общества». Первобытное общество, по его мнению, еще не сформировавшее судебной системы, «было беззащитно перед эскалацией насилия, перед полным и откровенным уничтожением», поэтому всякое нарушение равновесия во взаимоотношениях между индивидами ставило человека и вид в целом на грань выживания [56, с. 8-9, 18]. Ликвидация (убийство) главного конкурента в условиях строгой иерархии действительно приводила предродовое сообщество гоминид к разрушению статусной организации и влекла за собой последую-

щие насильственные действия и борьбу за власть между членами сообщества⁴². Вероятно, только в условиях реальной угрозы внутривидового истребления человеческой популяции могли возникнуть эффективные способы умирения насильственных страстей, изначально присущих человеку. Ими стали жертвенные акты и связанные с ними регулятивные принципы первобытного общества – запреты (табу) на инцестуальные связи и кровнородственное убийство.

Согласно Р. Жирану, жертвоприношение возникло как регулятивный социальный механизм, однако по своей сути оно осталось все тем же актом коллективного насилия, но уже трансформировавшимся и обретшим определенное направление – «заместительную жертву». Механизм действия жертвоприношения, таким образом, реализуется по принципу предотвращения подобного подобным. Убийство жертвы как ритуальная форма убийства Первопредка (Тотема)⁴³ восстанавливает равновесие и гармонию путем предотвращения реальной вражды и насилия или их символических форм – «нечистоты» и «греха» – через пролитие жертвенной крови и очищение с помощью нее.

В этом аспекте основная функция жертвы – очистительная, катарсическая⁴⁴. «Заместительная жертва», или «жертва отпущения», становится своего рода посредником между конфликтующими сторонами. Она «оттягивает» обоюдную агрессию на себя и тем самым нейтрализует и разрывает порочный круг «кровной мести». «Жерт-

⁴² Ю. М. Семенов считает, что в условиях неустойчивых внутривидовых отношений для сохранения вида и избежания полного взаимного истребления требовалась организация сообщества нового типа, основанная на ненасильственных взаимоотношениях – *родовая* организация [118].

⁴³ В современной истории и этнографии распространено мнение, что принесение в жертву человека – достаточно поздняя практика по сравнению с жертвоприношениями животных. Это утверждение не противоречит нашей точке зрения, которая во многом совпадает с высказыванием З. Фрейда о том, что «первоначальная животная жертва была лишь заменой человеческой жертвы, тождественного убийства отца, и когда замена отца снова приобрела свой человеческий образ, то и жертва-животное могла снова превратиться в человеческую» [137, с. 173]. «Признание и одновременное отрицание разумным существом своего родства с предками, находящимися в естественном природном круге, могло породить те действия, которые в тотеме считаются наиболее значимыми: убийство и установление родства, – пишет И.В. Сидоренко. Тем самым вопрос тотемических отношений вырастает в проблему возникновения человека и взаимоотношения его на первых порах со своими первопредками. С. А. Токарев определяет, что «основа всей системы (тотемизма) заключается не в животном», а является «перенесением кровно-родственных отношений на внешний мир. ...Согласно антропологу Л. Леви-Брюлю, тотем «тождествен человеку» [119, с. 32-33].

⁴⁴ Мы полагаем, что термин «катарсис» (от греч. καθάρσις – очищать), использовавшийся в античной философии для обозначения эстетического воздействия искусства, непосредственно берет свое начало в практике жертвоприношений, в частности в очищении кровью жертвы.

ва» объединяет конфликтующие стороны в совместном коллективном акте жертвенного насилия, которое на этот раз приобретает позитивный статус – статус сакрального действия, размыкающего порочный насильственный круг и предотвращающего массовое убийство, ибо насилие над жертвой не требует отмщения. «Жертва отпущения «символизирует» переход от разрушительного и взаимного насилия к учредительному единодушию, именно она этот переход обеспечивает, именно она его и составляет», – пишет Р. Жирар [56, с.109].

Однако какая связь между столь вдохновенным и возвышенным искусством – музыкой – и жертвоприношениями? На первый взгляд, сам вопрос может показаться несколько шокирующим. Вместе с тем не следует испытывать скепсис относительно подобной связи. По убеждению французского антрополога, цитируемого нами, порой даже в тех явлениях, где жертвенное убийство окончательно исчезло, и мы не догадываемся о нем, можно найти прямую или косвенную причастность к «коллективному и учредительному насилию, к спасительному самосуду» [56, с. 152]. В случае с музыкой она самая непосредственная.

2.2. Функциональное единство музыкального и жертвенного

Музыкальная практика не только первоначально входила в ритуальный синкретичный комплекс, но и совпадала по смыслу с основным ядром обрядового действия – актом жертвоприношения, а первые музыкальные инструменты в их собственно музыкальной ипостаси, понимаемой в данном случае как тождество духам мертвых, духам предков, изначально были костями людей и животных. Более того, если первоначально основным инструментальным (музыкальным) материалом могли служить просто кости человека (или животных), представлявшие для наших прямоходящих предков только лишь питательную ценность, то в результате «архетипического события» они получили статус жертвы. В силу коллективного «причащения» и насыщения ее плотью жертва воспринималась как «своя» (благостная), в силу насильственного действия над ней она была «чужой» (опасной). Другими словами, кости жертвы одновременно были и «священной» и «нечистой» субстанцией, косвенно или непосредственно связанной с насилием, именно поэтому на них налагался строжайший запрет (табу). Как следствие, табу налагалось и на музыкальные инструменты и их звучание, поскольку они представ-

ляли собой не что иное, как кости жертвы. Таким образом, *жертвоприношение и связанные с ним табу*⁴⁵ *определяют генетические основания возникновения музыкальной инструментальной практики с позиций ритуала.*

Запрет на звучание музыкальных инструментов отразился в практическом использовании, применении их в качестве «запрещающих зло» предметов. Перуанцы, например, при затмении Луны, чтобы отогнать злого духа в образе чудовища, пожиравшего Луну, поднимали оглушительный шум, стреляли, играли на музыкальных инструментах и били собак, чтобы их вой присоединился к этому ужасному концерту. Существует поверье, что затмение происходит от действия Солнца и Луны друг на друга, и, сообразно с этим, народ с помощью своих музыкальных инструментов поднимал страшный шум, чтобы предотвратить насилие, пожирание одного другим. Азиатские народы, например монголы, также отгоняли чудовище Арахо от Солнца и Луны громкой дикой музыкой. Китайцы встречали зловещее чудовище гонгами, колокольчиками и предназначенными для этого случая молитвами. Римляне бросали в воздух зажженные факелы, трубили в трубы и ударяли в медные горшки и кастрюли, чтобы помочь находящейся в затруднительном положении Луне [128, с. 97, 99-100].

Эти примеры не только говорят о психологическом действии запретительного (интердиктивного) механизма инструментального звука, но отражают стремление людей избежать насильственного акта в целом (в данной интерпретации – «пожирания» одного «существа» другим) как «нечистого» события, вызванного негативным аффектом⁴⁶.

Если все же «насильственный» акт свершается и явственно поступает «впадение во зло», то выход из сложившейся ситуации достигается аналогичным «музыкальным» путем. Патагонцы, например, приносят к постели больного барабан и изгоняют из тела злого духа, причиняющего болезнь [128, с. 322]. В племенах острова Уса с по-

⁴⁵ «Установление табу, - пишет П. Гайденок, - есть первая символическая акция в естественном мире, не знающем символов, - и если в ходе развития человеческой культуры символические формы выступают впоследствии в виде таких сложных образований, как миф, искусство, религия и т.д., то табу есть простейшая, но и важнейшая форма символизации, которая содержит в себе возможность остальных» [27, с.127].

⁴⁶ Л. С. Выготский говорит, что искусство «первоначально возникает как сильнейшее орудие в борьбе за существование, и нельзя, конечно, допустить и мысли, чтобы его роль сводилась только к коммуникации чувства и чтобы оно не заключало в себе никакой власти над чувством» [26, с. 312].

мощью игры на музыкальных инструментах возвращают похищенную душу ее владельцу⁴⁷ [140, с. 212].

Жертвенная причастность в дальнейшем становится той основой, которая объединяет между собой два разнокачественных пласта музыкального бытия человека: вокальный и инструментальный, и обуславливает их функционирование именно в *музыкальном* качестве. Музыкальная ипостась вокальности при этом обнаруживает себя не как опосредованная инструментальной практикой составляющая. Иными словами, *инструментальная музыка как собственно искусство муз (искусство духов мертвых, а позднее искусство духов, богов) в своем исходном (ритуальном) смысле является определяющей и первичной в отношениях с музыкой вокальной, которая, в свою очередь, в смысловой канве ритуала предстает как производная инструментального звучания. Поющий человек, его тело воспринимается как музыкальный инструмент, а его голос - звучание этого инструмента*⁴⁸.

Традиционный взгляд на процесс зарождения музыкального искусства состоит в том, что возникновение музыкальных инструментов считается результатом развития голосовых возможностей человека (эволюции его вокальной практики). В современных учебниках по мировой художественной культуре можно обнаружить тексты следующего содержания: «Музыка инструментальная появилась позднее голосовой (вокальной) в момент активного освоения человеком орудий труда. Первоначально инструменты собственно музыкальными и не были. На тетиве лука можно было звенеть, в пустой глиняный горшок стучать, в пустую птичью кость или полую тростинку свистеть. И сами звуки при этом считались принадлежностью лука, горшка, животного или растения, а не человека: человек лишь помогал им «родиться» [60, с. 113]. С нашей точки зрения, подобная модель возникновения музыкальной инструментальной практики

⁴⁷ Знахари некоторых племен для этого используют инструменты, изготовленные из полых костей (флейты). Они ловят в них отлетающие души и возвращают их своим владельцам [140, с. 207]. В шаманской традиции для этой цели используется бубен.

⁴⁸ Одним из подтверждений «производности» пения от музыкальной инструментальности может стать цитата из статьи Ш. Масыпова, посвященной антропософской проблеме голоса и речи в мистерияльной традиции Древней Греции. Он пишет: «Сам человек представлялся грекам говорящей, поющей лирой, посредством которой выражал себя бог Аполлон». Наряду с этим в орфических мистерияльных школах человек также отождествлялся с космическим музыкальным инструментом, при этом греки даже классифицировали согласные по трем категориям, как и свой музыкальный инструментарий: духовые (х, ч, ж, с, ф, в), ударные (д, т, б, г, к, м, н) и струнные (р, л) [95, с. 188]. В Древней Руси существовало даже два разных понятия для обозначения инструментальной и вокальной музыки, которые противопоставлялись друг другу, – *музыка* (музыка) и *пение*. *Музыка* называлась только инструментальная музыка [21, с. 206].

выявляет несколько упрощенное понимание первичных, сущностных основ музыкальной культуры, в частности недооценку ее ритуально-жертвенного механизма.

Одним из главных доводов в пользу нашего суждения служит богатейший этнографический и антропологический материал, дающий многочисленные свидетельства относительно основной *функции и роли музыканта* в архаическом обществе. Они, как оказалось, самым непосредственным образом *совпадают с функцией и ролью жертвы*. При анализе источников прежде всего обращает на себя внимание распространенный в культуре многих народов мотив «смерть-музыка».

Так, пласт древнегреческой мифологии повествует о растерзанном Орфее, умерщвленном Марсии, погибшей Сиринге и т.д. Южноамериканские мифы говорят о жертвенной судьбе индейских детей, тела которых спасают род от голодной смерти, а кости превращаются в музыкальные инструменты [93], а элементы китайской мифологии указывают на незавидную участь Чжуполуна (крокодила) и Куя (придворного музыканта), кожу которых натягивают на барабаны [155].

Более того, связь жертвенного и музыкального прослеживается в реальной действительности. Существуют свидетельства того, что в Древней Мексике рабы во время похорон короля играли на скребках (скребли кость оленя или человека) перед тем как их самих убивали [112]. Индейцы племени камаюра (Бразилия) изготавливали флейты из человеческих костей [22, с. 127]. Ламские священники до сих пор используют в обрядовых действиях трубы, исходным материалом для которых служили бедренные кости погибших насильственной смертью людей [152, с. 354-355].

Без музыки не обходится ни один ритуал, особенно похоронный. Считалось, что игра на музыкальных инструментах и причитания указывают душе умершего путь в загробный мир, одновременно предупреждая «предков» о ее скором приближении, а шаманский бубен служит ездовым животным для перевозки душ и совершения экстагических путешествий. Например, в Древнем Риме похоронные процессии возглавлялись музыкантами, потом шли плакальщицы и актеры, исполнявшие комические сцены из жизни покойного. В некоторых областях Украины с древних времен вплоть до нашего времени возле умершего устраивали похоронные игрища, во время которых играли на музыкальных инструментах, пели, веселились и разыгрывали драматические сценки. Считалось, что все это проти-

водействует губительному влиянию смертоносной силы [76, с. 460-462].

На необходимость присутствия музыки и музыкантов в похоронных процессиях указывают многочисленные находки археологов. Более того, они свидетельствуют о том, что музыканты и музыкальные инструменты часто становились непосредственными объектами похорон. Так, в захоронениях Паракаса (Южная Америка) были обнаружены одни из самых древних музыкальных инструментов Анд – свирели и «флейты Пана», которые назывались *антара* и изготовлялись из трубчатых костей птиц, соединенных до шести штук [54, с. 239]. В аризонских захоронениях IX-X веков вместе с домашним скarbом были найдены четыре флейты [54, с. 132]. А в гробнице царицы I-й династии Ура Шуб-Ат (около 2600 г. до н. э.) лежал музыкант-арфист, в соседних же склепах были найдены останки молодых женщины с музыкальными инструментами в руках [76, с. 127]. Не менее интересный пример дает нам культура Викос (V в. до н.э.): у северного побережья Анд были найдены образцы керамики с изображениями музыкантов. На них были запечатлены музыканты, у одного были закрыты глаза, он играл на «флейте Пана», другой находился в домике под двускатной крышей [54, с. 250]. Закрытые глаза и нахождение в доме с крышей (домовине – обиталище душ усопших) свидетельствуют о причастности обоих музыкантов миру мертвых⁴⁹. Одним из наиболее явных доказательств этой причастности можно считать также древнерусский обряд, сохранившийся практически до наших дней, – «Похороны Дударя»⁵⁰.

⁴⁹ «Музыкальное пространство удивительным образом опосредовано темой смерти и погребения. *«Аскольдова могила»*, *«Песни и пляски смерти»*, *«Остров мертвых»* в русской музыке; жанры музыкального *Реквиема* и *Мессы*, бесконечная вереница смертей, венчающая западноевропейскую оперу, «поющие» смерть и погребение немецкие *Lieder* - лишь небольшие примеры бытия этой темы в музыке. Идея кладбища неумолимо ставит здесь последнюю точку. Эволюция отношения к смерти в мировой музыкальной культуре неотделима от общекультурной тенденции, а в чем-то, возможно, и определяет ее. ...Музыка, смерть и погребение в пространстве культуры предельно взаимосвязаны, переплетены, порой неотличимы. Мендельсон - свадьба, Шопен – похороны. ...Музыка экспонирует тектонические сдвиги общественных устоев, этических установок, представлений о смерти, типов отношения к ней. Музыка сыграла немалую роль в сакрализации и ритуализации смерти, в ее эстетизации. ...Всякая по-настоящему великая музыка в своем идеале если и не побеждает смерть, то, во всяком случае, вводит музыкальный субъект в территорию, подразумевающую возможность такой победы» [131].

⁵⁰ В главных своих аспектах этот обряд напоминает масленичные гулянья с жертвоприношением чучела Костромы, однако в большинстве случаев он проводился на святочной неделе (от Рождества до Крещения), при этом чучело Дударя не сжигается, а выносятся за деревню и втыкается в снег. Песни Дударя исполнялись девушками и только в строго определенное время, в другое петъ их запрещалось, чтобы не навлечь беду. Самым распространенным развлечением деревенских парней в этот период было валяние и зака-

Существуют также свидетельства, говорящие о том, что музыкант и музыкальный инструмент, на котором он играет, выступают как единое целое, а иногда и сам музыкант со своим голосом заменяет собой музыкальный инструмент. Библейский текст, например, повествует о праправнуке Адама музыканте Иувале, считавшемся «отцом всех играющих на гусях и свирелях» (Ветх. Зав. 4; 21). Иувал в переводе означает «протяжный звук трубы» [157, с. 98]. Это дает нам основания считать, что он был причастен и к духу мертвых, и сам представлял собой музыкальный инструмент – трубу. Наряду с этим китайский сюжет рассказывает о мудром сановнике Куе, заведующем музыкой при правительстве Яо [155, с. 126-127]. Словом «куй» китайцы обозначали не живых людей, а души умерших. Любопытен и тот факт, что в состав иероглифа «куй» входят компоненты, обозначающие такие части тела, как «голова», «руки» или «лапа зверя», а музыкант Куй отождествлялся с одноногим быком, жившим на Горе волн – Люпошань – в Восточном море, из шкуры которого первопредок китайцев Хуан Ди изготовил барабан и ударял в него костями Куя так, что грохот приводил в трепет всю Поднебесную [43, с.12, 42]

Для музыканта в его жертвенной ипостаси нет существенной разницы в том, какими средствами он пользуется: голосовыми или инструментальными, поскольку он сам расценивается как инструмент бога или духа. В этом отношении вокальная и инструментальная практика объединяются и по функциональным характеристикам предстают как единый музыкальный культурный феномен, фундаментальным смысловым центром которого становится жертвенность. Именно из регулятивных особенностей жертвоприношений вытекает мирозозидающая и гармонизирующая роль музыки, которая осуществляется в виде посредничества между конфликтующими сторонами и восстановления определенного всемирного порядка и равновесия. Музыкант и музыкальный инструмент как целое наделяются способностью связывать Небо и Землю, священное и профанное, божественное и человеческое и возвращать «райскую» целостность всеобщего единства.

Тема утерянного «рая», «золотого века», «времени первого шамана» универсальна и актуальна для любой традиционной культуры. Многочисленные варианты повествуют о первоначальном единстве человека и мира, о равенстве человека и бога, о жизни в Эдем-

пывание девушек в снегу, при этом раздавались шуточные крики «Хороним Дударя!». Данная традиция была зафиксирована в 1982 году в Новгородской области, в русских деревнях бывшего уезда Латвии и некоторых др. областях [24, с. 61-71].

ском саду, о свободном перемещении человека между Землей и Небом. Известнейшей иллюстрацией данной темы является поэма Гесиода «Труды и дни»:

В прежнее время людей племена на земле обитали,
Горестей тяжких не зная, не зная ни трудной работы,
Ни вредоносных болезней, погибель несущих для смертных.
(Труды и дни. 90-92)

«Райское» блаженство и единство между человеком и богом (с естественно-научной точки зрения – человеком и природой) было прервано неким сокровенным событием, которое уничтожило узы «единоприродности» и стало «первородным» грехом человеческого самоволения. Музыкант в лице ритуальной жертвы восстанавливал утраченную гармонию или, по крайней мере, приближал человечество к утраченному, но столь желанному сакральному единству. Он воссоздавал тот культурный мировой порядок, который был утрачен в связи с впадением в насильственный хаос, освобождал человеческое общество от насильственной «нечистоты» и нес плодородие и благо сообразно функции «отпустительной» жертвы.

Согласно неоплатоническим воззрениям, стремление к жертвоприношениям характерно для всех уровней организации бытия (боги, люди, демоны), поскольку через жертвенность воссоздается целостность и единство мира [98, с. 276]. Первобытный человек стремился существовать в организованном, структурированном сакральном мире, в созданном богами Космосе. Хаос для него представлялся опасным и ужасным состоянием, состоянием небытия и неопределенности, которое разрушало все предустановленные природные порядки и угрожало тем самым его жизни и благоденствию. Хаос олицетворял собой то состояние, когда стираются различия между священным и нечистым, Отцом и Сыном, богом и человеком, одно сливается с другим. В этом хаотическом единстве неразличности утрачивается онтологическая упорядоченность и целостность составляющих его элементов. Бытие становится негармоничным, поскольку присутствует доминанта, которая подчиняет все себе и вбирает все в себя. Воссоздание гармоничного сосуществования элементов требует переноса акцента на нечто «иное», выходящее за пределы хаотического единства, и на то, что по своему онтологическому статусу совпадает со статусом жертвы. Это «иное», с одной стороны, разделяет, структурирует и организует бытие, а с другой – объединяет его и связывает. Эта связь становится, в отличие от хаотического слияния, гармоничным, дополняющим друг друга сосуществованием частей, образующих качественно новую целостность –

Космос. Жертва в этом отношении космична и определяет основания любого творческого бытия как перманентного стремления к повторению момента Первосотворения – разделению единого и соединению разного в определенной гармоничной структурности.

В своей священной жертвенной ипостаси именно музыкантам, а особенно их музыкальным инструментам, отводилась роль посредников, способных воспроизвести первоначальное единство человека и Мироздания и восстановить иерархический порядок внутри родовой общины. Это выражалось в отождествлении музыкального инструмента с Отцом-первопредком, благодаря которому выстраивается определенный социальный порядок и иерархия. Например, у африканской народности лемба встречается священный музыкальный инструмент – *санза*, который символизирует прародителя племени – Питона. Изготавливается этот инструмент из полусферы калебаса (тыквы⁵¹. – Н.Н.), которая вместе с двадцатью двумя пластинками ассоциируется со всем существующим на земле. Звук этого инструмента отождествляется с криком родившегося ребенка, а сам корпус, т.е. калебас, – с чревом женщины. Согласно поверью, в его чреве находилось все существующее на земле, пока однажды, изрыгнув все это, он не дал начало земной жизни и людям. Игра на таком инструменте призвана восстанавливать мир и благоденствие в племени. Пластиночки – это люди, находящиеся внутри Питона; восемь пластинок, издающих высокие звуки, – мужчины, семь пластинок, издающих низкие звуки, – пожилые женщины, кожаными пластинками обозначаются семь молодых женщин [135, с. 102-103].

⁵¹ Выдолбленная тыква представляет собой прекрасный резонатор, благодаря этому она завоевала репутацию отличного материала для изготовления музыкальных инструментов. Однако ассоциативный ряд, связанный с тыквой и воспроизводимый во многих традиционных культурах, более чем красноречив. Тыква символизировала собой голову человека. Яркий пример такой символизации можно наблюдать и в наши дни – это знаменитый американский Хеллоуин с его знаменитыми желтыми тыквами, на которых вырезаны лица, освещаемые изнутри горячей свечой или лампой. Корни этой традиции уходят в глубокую древность, когда она существовала у многих северных народов, в том числе и у славян. О. Диксон описывает это так: «В ночь с 31 октября на 1 ноября празднуется прилив Тьмы. Тотемический знак праздника – одинокий медведь. Считалось, что в ночь Медведя открывается брешь между Средним и Нижними мирами, через которую люди и духи могут попасть на другую сторону. Старинные предания многих народов повествуют, что души мертвых весь год ждут этой ночи, чтобы обрести покой в загробной стране. Дабы переход был легким, живые должны были принести дары и зажечь на многих могилах сигнальные костры, дым от которых укажет нужное направление. Главными атрибутами праздника были человеческие черепа и кости. Внутрь черепов вставлялась горящая лучина. Ее пламя рассматривалось как искра Великого Духа, символ вечности и возрождения. Лица жрецов, шаманов и всех собравшихся на момент священнодействия обязательно закрывали маски. Это делалось, чтобы духи предков не узнали своих родственников и не взяли их с собой в обитель мертвых» [47, с. 228].

Данный пример связи музыкального инструмента с Первоотцом, первоначальным порядком, позволяет еще раз убедиться в том, что музыкальные инструменты в своей музыкальной ипостаси первоначально действительно были ничем иным, как костями убитого и съеденного Отца (или символического Отца (Тотема)). Благодаря этому они приобрели способность предотвращать внутривидовую агрессию, поскольку «брали» насилие на себя (человек, играющий на музыкальном инструменте, есть человек, «терзающий» бога) и служили непосредственным напоминанием о «великом грехе» человечества, преступившего законы Природы. Игра на инструментах по своему смыслу не только предвосхищала акт убийства и пожирания мяса священных животных, но и воспроизводила сам этот акт (см. ранее – высасывание мозга из полых костей), предваряла мучительное раскаяние (принесение себя в жертву) и плачь (песнь) по погибшему и предопределяла возвращение в мир обновленного бога и предустановленного порядка, которое, прежде всего, выражалось в восстановлении утраченного душевного равновесия участниками жертвенных ритуалов и снятии их агрессивных и аффективных побуждений.

Позднее эта жертвенная функция музыкального инструмента нашла свое отражение в идее всеобщего мироорганизующего и космозидательного значения музыки, восстанавливающей мировую гармонию и согласие, в частности в пифагорейской трактовке музыкальных звуков как системы упорядоченных отношений, где число олицетворяло первоначальную сущность всех вещей и организующий принцип Вселенной⁵².

Уже в пифагорейских и орфических гимнах Гелиосу (Солнцу) Аполлону, мы находим упоминания о музыкальных инструментах (лира, кифара, свирель), с помощью которых божества поддерживают гармонию мира⁵³:

О, златолирник, твой бег водворяет гармонию в мире,
Дел указатель благих, о, юноша, Ор воспитатель,
Миродержитель, свирельник... (Гимн 8, 9-11)

О всецветущий, ведь ты кифарой своей полнозвучной
Ладишь вселенскую ось, то до верхней струны поднимаясь,
То опускаясь до нижней струны... (Гимн 34;16-23) [57, с. 18-19].

⁵² «Метафора музыкальной струны, - пишет Р. Жирар, - описывает порядок как структуру, т.е. систему дифференцированных интервалов и промежутков, которые сразу разлаживаются, как только в общине возникает взаимное насилие» [56, с. 66].

⁵³ Мир в своем идеальном упорядоченном состоянии – гармонической космичности – воспринимается в большинстве культур как настроенный музыкальный инструмент.

Организирующее и структурирующее значение игры на музыкальных инструментах, а также ее жертвенная подоснова запечатлены и в библейских текстах. «И сказал Господь Моисею, говоря: 2 сделай себе две серебряные трубы, чеканные сделай их, чтобы они служили тебе для созывания общества и для снятия станов; 3 когда затрубят ими, соберется к тебе все общество ко входу скинии собрания; 4 когда одною трубою затрубят, соберутся к тебе князья и тысяченачальники Израилевы; 5 когда затрубите тревогу, поднимутся станы, становящиеся к востоку; 6 когда во второй раз затрубите тревогу, поднимутся станы, становящиеся к югу; [когда затрубите в третий раз тревогу, поднимутся станы, становящиеся к морю; когда в четвертый раз затрубите тревогу, поднимутся станы, становящиеся к северу;] тревогу пусть трубят при отправлении их в путь; 7 а когда надобно собрать собрание, трубите, но не тревогу; 8 сыны Аароновы, священники, должны трубить трубами: это будет вам постановлением вечным в роды ваши; 9 и когда пойдете на войну в землю вашей против врага, наступающего на вас, трубите тревогу трубами, – и будете воспомянуты пред Господом, Богом вашим, и спасены будете от врагов ваших; 10 и в день веселия вашего, и в праздники ваши, и в новомесячия ваши трубите трубами при всесождениях ваших, и при мирных жертвах ваших, – и это будет напоминанием о вас пред Богом вашим. Я Господь, Бог ваш» (Ветх. Завет. Чис. 10.1).

В китайской культуре мирозидательности музыки также отводилось особое значение. Монументальный труд «Юэ цзин» («Каноническая книга о музыке», IV-III вв. до н.э.) представляет собой уникальное синкретическое сочетание мифологических, натурфилософских, эстетических и многих других знаний о музыке и входит в качестве самостоятельного раздела в главнейшие Книги китайской учености. Более того, в «Книге обрядов» содержится важное указание на то, что ритуальные жертвоприношения и музыка имеют одну и ту же цель – объединять сердца и устанавливать порядок⁵⁴ [159, с.158].

⁵⁴ Музыка и ритуал в китайской культуре проявляют себя как части мироустройства в их бесконечном взаимодействии подобно Инь и Ян, ибо «музыка нужна, чтобы чувства людей сделались одинаковыми, а ритуал для того, чтобы люди как-то различались» (Юэ Лунь 1.15). Музыка воспринимается как «отражение гармонии (согласия) с Небом и Землей, составляющее с ними одно целое», а ритуал – как «естественное взаимоподчинение» в природе. «Если есть гармония, тогда все вещи и явления могут пребывать в совершенной безопасности; если есть подчинение, тогда нужно «почитать небо и приносить жертвы земле». Если в мире людей есть ритуал и музыка, а в загробном мире есть демоны и духи, тогда среди четырех морей все люди будут почитать и любить друг друга» (1.19). Вместе с тем ритуал и музыка синкретичны. Их сущность – жертва, ибо она и объединяет, и разделяет одновременно. Объединяет эмоционально и духовно, разделяя по статусу и подчи-

Необходимо отметить, что онтологический смысл музыкальной гармонии может пониматься по-разному. В одном случае она может представлять как неразделимое единство первоначальной «райской» целостности, царства Первородного Адама Кадмона, в другом же, подобно алхимическому Гермафродиту, как согласие разного. Подобная двойственность, может быть объяснена в психоаналитическом контексте как проявление разнонаправленных первичных влечений человека, нацеленных, согласно Э. Фромму, с одной стороны, на инцестуальный симбиоз с матерью, с другой – на его преодоление и самостоятельное индивидуальное становление [138, 139]. С этих позиций захват власти у отца или «отцеубийство» (первичный акт насилия) является важнейшим условием «выхода» человечества в фундаментальную бездну «самостояния», реализующегося как исторически необратимый акт осознания человеком самого себя. Эта необратимость ввергает человека как сознательное существо в топи экзистенциальной греховности, переполняет его страданием и вечной непреодолимой тоской по утраченному «райскому» единству⁵⁵.

Музыка (в первоначальном своем культурном облике как музыка инструментальная) есть *жертвенная гармония, которая связывает «разбитые» в результате «отцеубийства» части целого и способствует их воссоединению*. Она являет собой гармонию, которая, по словам В. Д. Батушева, есть «возвышение над крайностями, преодоление односторонности и принятие целого в его взаимопроникающих противоположностях» [9, с. 19]. Музыка как гармония обладает всеобъемлющей катарсичностью, ибо «сама идея катарсиса с присутствующим ему эффектом завершенности переживания содержит потенциальное стремление к бесконечности, к вечному размыканию напряжения в покой и, таким образом, воссоединения разорванных

нению, объединяет внутренне, разделяя внешне. Жертвенная сущность музыки и ритуала и связанная с ней их мирозидательная способность отражена в следующем отрывке: «Если ритуал и музыка посредством *бяньчжуна* (набор бронзовых колоколов) и *бяньцина* (набор каменных пластин), выражая их в звуках песен и всех музыкальных инструментов, используют в дворцовом храме предков и алтаре, принося жертвы демонам и духам родной земли, то это одинаково по отношению к Сыну Неба и к простому народу» (1.24) [154, с. 220]. Примечательно также, что древнейший китайский письменный закон «Ли цзи» говорит о том, что создатели еретической музыки и странных инструментов, а также люди, неправильно использующие духов *куй* и *шэнь* (см. выше: музыкант Куй, музыка как искусство духов. – *Н.Н.*), караются смертной казнью, поскольку нарушают изначально установленный порядок Вселенной и вызывают бедствия и невзгоды [43, с.12, 42, 263].

⁵⁵ Амбивалентность гармонии прослеживается и на лингвистическом уровне, что также свидетельствует о генетическом происхождении самого понятия. Так корень *harm-* входит одновременно в состав слов, означающих «вредить», «причинять зло, ущерб, обиду» (например англ. «harm») и «быть в согласии, гармонии», «ладить» (англ. – «harmony»).

частей бытия в гармоническом целом» [11]. Однако такое воссоединение никогда не примет завершенной формы и не пребудет в Первоначальной Целостности, ибо как только эта целостность достигается, она мгновенно разрушается в силу своей двойственности и противоречивости. В этом-то и заключается вся трагичность человеческого существования, его жизни, трагичность сотворенной им музыки⁵⁶.

Наивысшее ощущение и выражение этой трагичности было достигнуто в эпоху античности в драматичном театральном жанре – греческой трагедии, которая и по сей день считается высшим порождением человеческого духа. Именно в ней катарсис обрел свой эстетический статус очищения при помощи «страха и сострадания» (Аристотель), став ее главной и последней целью. Однако в своем эстетическом одеянии он сохранил все характерные черты жертвенного очищения, указывая тем самым на глубинную тайную причину возникновения человеческой духовности и морали⁵⁷.

Трагедия (от греч. – τραγῳδία, буквально – «козлиная песнь») тесно переплетена с музыкой и жертвоприношением. Ее главным действующим лицом выступает траγος – «хор козлов», участники которого олицетворяют собой сатиров. В мифологическом варианте сатиры были козлоногими похотливыми демонами плодородия, бродившими по лесам, водившими хороводы и распевавшими дифирамбы в честь бога Диониса («бога вина», а в более раннем варианте «бога крови»). Примечательно, что болезненно повышенное половое влечение мужчин с постоянным чувством половой неудовлетворенности называется «сатириазис» (от греч. σάτιρ – сатир), что указывает на одну из причин трагического.

Трагедия в своем исконном значении – «хор козлов» – указывает на генетическое тождество музыкального и жертвенного, где выражение «козел отпущения» несет в себе вполне определенный смысл,

⁵⁶ «Суть трагедии, - пишет Ю. Бородай, - в том, что результат любого живого творчества – даже божьего! – неизбежно отчасти оказывается «калтурой», требующей крестного искупления, примирения и просветления через крест и новых усилий в поисках совершенства. Вечно живые боги и человечьи души, если они бессмертны, обречены на творчество, неизбежно оборачивающееся трагедией» [17, с. 215].

⁵⁷ «Катарсис или очищение, о котором учит античная эстетика, не есть нечто только эстетическое, оно относится и к морали, и к интеллекту, и к психологии, то есть ко всему человеку в целом», – полагает А.Ф. Лосев [цит. по 40, с 36]. «По убеждению К. Ясперса, трагедия действительно дает очищение, но не в результате зрительского переживания, а в результате *сопричастности* происходящему ... когда открывается бытие. Ясперс признает, что трагедия находится на грани религиозного культа и произведения искусства. ...Различие между Аристотелем и Ясперсом – только в акцентах: Ясперс подчеркивает религиозное происхождение трагедии, а Аристотель – ее эстетическую природу» [27, с. 324].

означающий потенциальную жертву, которая в любой момент посредством судьбоносного жребия может попасть в руки неистовой толпы или оказаться на жертвенном алтаре. Хор античной трагедии рассматривался некоторыми мыслителями (например, А. Шлегелем) как экстракт «идеальной» толпы зрителей. Однако трагический хор, по сути, не просто зритель, но и полноправное действующее лицо трагедии, поскольку его участники все еще остаются сообществом спутников Вакха. «В своей исходной религиозной форме, - пишет Бородай, - трагическая мистерия Диониса – это отнюдь не театральное «представление», которое можно было бы «сопереживать» в качестве «постороннего» зрителя. Здесь нет зрителей; каждый – действующее лицо, ибо цель оргиастического действия в том и состоит, чтобы каждого сделать сопричастным родовой сущности, здесь каждый обязан непосредственно воспроизвести родовую судьбу. Участники ритуальной оргии – это не «зрители», это «актеры». Все они исступленные богоубийцы, терзают кровавое мясо «бога» и преступают экзогамное табу, раскаиваются, оплакивают жертву и, наконец, очистившись от содеянного «греха», находят просветление сердца» [17, с.136]. По словам Э.Кассирера, «актер в мифологической драме вовсе не играл бога, а был им, становился богом», а культовая мистерия представляла собой «не просто подражание событию, а само событие в первоизданном виде»⁵⁸.

Дух трагедии насыщен музыкальностью, той музыкальностью, которая идет от определения музыки как искусства муз (духов мертвых, богов), искусства, в своей основе предполагающего некую изначальную двойственность и конфликтность и необходимым образом подразумевающего состояние вдохновенности. Трагедия, по словам В. Иванова, «возникает из оргий бога, растерзываемого исступленными», исступление которых уходит своими истоками в

⁵⁸ Архетипическое событие, таким образом, становится Arche – не только самим событием, но и «постоянной причиной его воспроизведения. ...В старинных мистериях разыгрывался акт кровавой оргиастической драмы. Люди превращались в исступленных богоубийц, в жестоких сладострастников. Они терзали тело бога, превращенное в пищу, вступали в мерзкое соитие с животными, с родными по крови. Вершились дела, о которых в нормальное время никто и не помышлял. Эрос обнажал свою природную стихию. Темные, слепые страсти приводили к злодеянию. И вместе с тем несли в себе символический смысл. Этим достигался эффект катарсиса, целебного психологического взрыва. Ужаснувшись разрезающейся бездне, участники мистерии завершали драму глубочайшим раскаянием. Они оплакивали жертву, рвали на себе одежды, покрывали собственное тело ранами, посыпали пеплом головы. Эрос не только увлекал в «недр души помраченье» (М.Цветаева), он просветлял душу, пробуждал совесть. Не позволяйте себе превратить этот ужас в повседневность – таков урок древних мистерий... Оказавшись действующими лицами драмы, опомнитесь, остановитесь, прокляните разрушительные страсти... Однако архетипическое время совпадало здесь с актуальным» [41].

анимизм и в первобытные тризны – жертвенные служения мертвым, сопровождаемые половой разнужданностью [59, с. 30].

На изначальную музыкальность трагедийного указывал Ф. Ницше, говоря о рождении трагедии из духа музыки [101]. Дух музыки в данном случае предстает пред нами в темной связи с жертвенным ритуалом. Музыкальный дух становится духом страдающего и воскресающего бога, духом очистительной жертвы, идущей на заклание, и в этом аспекте он действительно предшествует трагедии. Вместе с тем первоначальность музыки по отношению к трагедии заключена еще и в том, что центрообразующая фигура древнегреческих мистерий (в частности Дионис) музыкальна.

Культово-мистическое имя Диониса-Загряя – Вакх (или Иакх) в переводе с древнегреческого означает «крик, вопль, оплакивание, причитание (по умершему)». «Иакх под именем Эмбулей или Эвклей считается правителем царства мертвых, которое не может быть дано в чувственных ощущениях, души живых и умерших при этом могут общаться с Иакхом, имеющим только проявленную природу [105, с. 326]. Поскольку проявленность Иакха, исходя из его имени, заключается в звуке, в песне, плаче, то не исключено, что он (подобно китайскому музыканту Кую) одновременно является музыкой, а также музыкальным инструментом – жертвой, соединяющей миры живых и мертвых и обеспечивающей смысл ритуальных празднеств.

Таким образом, в мистериях Диониса, ставших одной из определяющих основ древнегреческой трагедии, музыка становилась не только средством, но *целью* коллективной устремленности. В таких мистериях каждый способен творить музыку. Сама мистерия выступает здесь как *коллективное музыкальное творчество*, где каждый с помощью игры на музыкальных инструментах достигает исступления и становится причастником божественной плоти, а затем через плачи и причитания раскаяния восстанавливает утраченную психологическую устойчивость и «очищается» от свершенного насилия.

«Насильственное противоречие» и «жертвенное искупление» и по сей день остаются структурирующим ядром многих явлений музыкальной культуры. В наиболее явном виде их можно проследить в общественных музыкальных состязаниях, восходящих корнями к незапамятной древности и сохранивших свою актуальность до сей поры. Их сущность можно проиллюстрировать все теми же древнегреческими мифами о состязаниях Аполлона с Марсием или Паном, где побежденный становится в первом случае прямой, во втором – косвенной «жертвой отпущения»; средневековой шотландской легендой о Томасе Лермонте, спустившемся за золотой арфой в страну

мертвых и состязавшемся с подземными менестрелями [92, с. 109 – 123]; шаманскими состязаниями с духами и между собой за душу больного или умершего человека, где музыкальные инструменты (бубен, колотушка, лук и т.п.) становятся оружием для борьбы, а душа – «даром» побежденному. Современные конкурсы проходят по этому же типу, однако жертвенный принцип здесь практически сводится к минимуму и замещается институтом судейства, оставаясь в рамках награждения победителей и последующих за ним пиршественных торжеств.

Наряду с этим в культуре существует еще один феномен, дошедший до наших дней и тесно связанный с жертвенной функцией музыканта. Это практика использования певцов-кастратов⁵⁹. Кастрат самим фактом своей осклопленности предполагает включенность в жертвенный ритуал, ибо он весь как жертва заменяется на частицу своей плоти и обрекается на вечное служение музе. Это явление в наиболее ярком виде представлено в культах умирающих-воскресающих богов (Аттиса, Адониса, Осириса), связанных с Великой Матерью (Кибелой, Астартой) и предполагающих ритуальное осклопление жрецов, впадающих в экстаз под звуки барабана и флейт. Вместе с тем в дохристианской греческой традиции считалось, что только жрецы Деметры могут петь необычно высоким «бесполом» голосом. Своим величием «краснопевцы» обязаны Эвмолпу («хорошо поющий»), сыну Мусея и внуку Орфея, родоначальнику Элевсинских мистерий и жреческого рода, посвященного в таинства Деметры. Примечательно, что Геракл, после того как перебил кентавров, получил очищение от греха кровопролития именно от Эвмолпа, что указывает на его жертвенную суть [105, с. 416]. Если вспомнить в этой связи Аполлона на пастбищах Адмеда, очищающегося от греха кровопролития игрой на флейте и кифа-

⁵⁹ «...По приблизительным оценкам, в одной лишь Италии в XVII – XVIII веках (для нужд церкви. – *Н.Н.*) каждый год кастрировали около 5000 мальчиков, более шестидесяти процентов из которых умирали. Выживших же отдавали в певческие школы. Им предстояло семь лет жестокой муштры. Зато потом поредевшие ряды кастратов могли славить Господа своим пением. ...Со временем «ангельские голоса» кастратов начинают звучать вне церковных стен (во Флоренции зарождается новый музыкальный жанр – опера). ...История «папских кастратов» закончилась уже в нашем веке. ...В Индии и сейчас проживает около миллиона человек, причисленных к хиджрам (кастратам. – *Н.Н.*). Они танцуют и поют на свадьбах, сулят женщинам приплод, благословляют детей. Индусы по сей день верят в чудесные способности хиджр» [100, с. 74]. Судьба кастратов-певцов удивительным образом переплела в себе компоненты древних жертвенных обрядов, к числу которых мы относим и обряды инициации, совпадающие с жертвенными ритуалами по смысловому принципу и связанные с переходом в новую социальную группу и посвящением в таинства. Семь лет обучения кастратов в специальных школах могут быть сравнены с семью ступеням посвящения, характерными для многих мистериальных культов.

ре [72, с. 22], то певец-кастрат становится сопоставим в своем жертвенном статусе с музыкальным инструментом и выполняет его функции⁶⁰.

Приведенные выше примеры дают все основания полагать, что музыкант с его голосовыми возможностями исполнял в древности ту же функцию, что и музыкальный инструмент. Это еще раз подтверждает наше заключение о том, что человеческий голос как компонент музыкальной практики не первичен по отношению к музыкальному инструменту, а произведен от него. А человеческий голос приобретает свой собственно музыкальный статус только в результате ритуально-жертвенной опосредованности.

Мы приходим также к выводу о том, что музыкант в своем онтологическом и социальном статусе и по роду своей посреднической деятельности действительно был олицетворением одновременно и жертвы, и бога, которому приносится эта жертва. Следы жертвенности и связи ее с музыкальной практикой обнаруживаются не только в мифологических источниках, но и в реальных археологических фактах. Прослеживается также связь жертвенного, музыкального и энтузиастического с первоначальным «архетипическим событием» отцеубийства, возможными причинами которого могли быть неудовлетворенность инстинкта продолжения рода и видовая склонность к агрессии. Жертвенный принцип определил во многом культурное предназначение музыкального: эстетическое функционирование как Красоты (Порядка) и Гармонии (Равновесия)⁶¹, а также этическое функционирование как ненасильственное взаимоотношение между людьми, – воплотив уже в факте своего возникновения и ритуального существования то, что древние греки называли *калокатией* – единством Добра и Красоты. Таким образом, можно заключить, что одним из фундаментальных принципов музыки и му-

⁶⁰ Отметим, что оскпление символично, поскольку воспроизводит весь смысл и структуру первоначального «архетипического события» отцеубийства, которое не только закрепило свои реалии в мифе об оскплении Урана Кроном как описание способа свержения Отца Сыном, но и означало ряд событий, значимых для древних. Это и смена царских и жреческих династий, и начало творения космического порядка (оскпление здесь в онтологическом смысле означает начало нового типа организации, перехода от континуальности к дискретности), и иносказательное описание колдовского приема пресечения и изгнания зла (фиксации проявлений в мире садистского (кронического) типа психической энергии), и способ усмирения самцов диких животных (быков, коней, баранов, кабанов), а также способ превращения военнопленных мужчин в покорных рабов-евнухов, которых в былые времена неминуемо ждала жертвенная гибель [105, с. 357].

⁶¹ Гармонию мы понимаем как способ бытия – сосуществования взаимоисключающих сторон, каждая из которых в гармоничном единстве сохраняет свою первоначальную целостность и не разрушает другую.

зыкального творчества в целом как феноменов культуры и человеческого бытия является *принцип жертвенности*.

Отметим, что жертвенность не свойственна природе. Она явилась следствием «надприродной» самовольности человека, вовлекшей его в непрерывный круговорот «преступлений» в обоих смыслах этого слова, понимаемого, с одной стороны, как преодоление границ («пре-ступление»), с другой – как свершенное насилие («пре-ступление»). Жертвенность – это самолюбивое дерзновение и болезненная «творческая», которые позволяют человеку проявлять глубины собственного духа в блаженном и неистовом порыве энтузиазма – *вдохновении*.

2.3. Музыкальная вдохновенность: преобладание божественного или человеческого?

Способность музыки наполнять души людей энтузиазмом и приводить их в движение довольно часто упоминается в трудах древнегреческих мыслителей. Аристотель этичность и катарсичность музыки усматривал именно в том, что она «возбуждает в нас энергию» [86, с. 571]. Если обратиться к словарю Даля, то перед нами предстанет ряд синонимов – «энтузиазм», «воодушевление», «вдохновение». Общий смысл этих слов – «придание жизненной, духовной силы», «воспламенение духа», «возникновение способности к высшим проявлениям», «духовное внушение» или «высшее духовное состояние и настроение». Состояние энтузиазма (вдохновения, воодушевления) определяется как особое психофизическое состояние человека. Если обратиться к текстам Гомера, то можно обнаружить, что энтузиазм, или вдохновение, проявляется в виде сильного аффекта, будь то гнев, радость или безмерная скорбь.

В основании любого энтузиастического порыва и вдохновенности К. Лоренц видит трансформированный облик спутницы человека – внутривидовой агрессии. «Древняя китайская мудрость гласит, - пишет он, - что не все люди есть в зверях, но все звери есть в людях. Существует одна человеческая реакция, в которой лучше всего проявляется, насколько необходимо может быть безусловно «животное» поведение, унаследованное от антропоидных предков, причем именно для поступков, которые не только считаются сугубо человеческими и высокоморальными, но и на самом деле являются таковыми. Эта реакция – так называемое воодушевление. ...Греческое слово «энтузиазм» означает даже, что человеком владеет бог. Однако в

действительности воодушевленным человеком овладевает наш давний друг и недавний враг – внутривидовая агрессия» [83].

Агрессия, таким образом, полагается в качестве одного из оснований собственно человеческих моральных и эстетических усилий, направленных на созидание и творчество, одновременно оставаясь при этом одной из главных побудительных интенций человеческого насилия. Ф. Ницше писал: «Лучшее и высшее, чего может достигнуть человечество, оно вымогает путем преступления и затем принуждено принять на себя и его последствия» [101]. Интересна в этом контексте тесная связь вдохновения с упоминаемым нами ранее гомеровским *θυμός*, вдувание которого в кости представлялось непосредственным актом их оживления, ибо в дословном переводе с греческого языка «тюмос» означает «гнев», «ярость» и находится в коренной связи со словом «жертва» (*θύμα*) и «память» (*θυμητικόν*). Согласно же древнегреческим мифам, матерью муз являлась именно богиня памяти – Мнемозина. Подобное совпадение, сохраненное структурами греческого языка до наших дней, вряд ли можно отнести к разряду малозначимых случайностей.

Интересна также классификация божественного воодушевления, приведенная Платоном в «Федре»:

- пророческое, под покровительством Аполлона;
- мистериальное, или ритуальное, – Дионис;
- поэтическое, творческое, вдохновляемое музами;
- эротическое, любовное, насылаемое Афродитой и Эротом.

Все четыре типа воодушевления оказываются прямо или косвенно связаны с ритуалом и музыкой. Четырехуровневая платоновская структура вдохновений удивительным образом обеспечивает нам целостное представление об «архетипическом» событии, которое, по сути, совпадает с «первичным» творческим актом, жертвенным ритуальным действием. Если мы рассмотрим ее снизу вверх, то она выстраивается в следующую последовательность: *Эрос* (эротическое желание, неопределенное стремление, воля) – *музы* (выход-из-себя, воображение) – *Дионис* (убийство-очищение, смерть-возрождение) – *Аполлон* (катарсическое единство и порядок). Подобная реконструкция может послужить нам моделью для воссоздания культурного облика музыкального творчества, к ней мы обратимся позже.

Если энтузиастические типы Платона верны и отражают действительно когда-либо существовавшие виды вдохновенности, то это открывает перед нами определенные перспективы и дает надежду на понимание глубинной ментальной структурности человека и основных принципов ее организации. Возможность такого понимания

опирается также на представления древних греков о двойственности феномена воодушевленности.

Вдохновение имело две ипостаси: «неистовство», или умопомешательство, и созидательное состояние человеческой души – «божественное вдохновение». Оба эти состояния были практически идентичны, но главное их отличие друг от друга состояло в степени их причастности к ритуальной практике. Воодушевление считалось позитивным лишь в рамках ритуала, оно поощрялось и считалось созидательным и полезным, в то время как обыденное его проявление было разрушительным и воспринималось негативно. Причину такого двойственного разделения воодушевленных состояний мы видим в изначально присущей человеку двойственности его природы, она же в контексте ритуального воодушевления становится причиной ощущения человеком в себе двух противоречивых интенций, наличия двух воль: человеческой и божественной, нашедших свое воплощение в инструментальной⁶² и вокальной ипостасях.

Два вида воодушевления в этом отношении подобны рассмотренным выше двум видам насилия (осуществляемого вне и в рамках жертвенного ритуала). Первый предстает как «нечистота» и «грех», второй же воспринимается как «священное» и «благодатное» действие. Сходство воодушевления и насилия становится еще более близким, если принять во внимание высказывание Р. Жирара, который говорит о том, что одержимость любого типа являет себя как «крайняя форма подчинения чужому желанию» [56, с. 202]. Таким образом, воодушевление (вдохновение) можно представить себе в виде своеобразного акта насилия либо человека над богом, либо бога над человеком.

Коснемся в этой связи некоторых аспектов ритуального функционирования вдохновения и установим связи этого явления с жертвоприношением и музыкальной практикой.

Наиболее известными ритуальными жертвоприношениями являются древние мистерии (от греч. μυστήριον — таинственный). Знаменитые мистерии Древнего Египта, Вавилонии, Элевсинские, Орфические и Самофракийские мистерии Древней Греции, дионисийские оргии Древнего Рима, а также колумбийские и марокканские обряды, в которых неистовство достигает своего апогея в кульминационный момент, заключающийся в разрывании какого-нибудь животного на куски и поедания его в сыром виде (σφαραγμός и

⁶² Античными философами инструментальная музыка воспринималась как нечто низкое и даже более примитивное, нежели музыка вокальная (человеческая) и мировая [33, с.121, 303].

ὄμοφαγία). Мистерии, по сути, являются актами жертвоприношения бога и освящения его плотью и кровью каждого участника. Группе и Доддс полагали, что омофагия и спарагмос есть не что иное, как таинство, в котором бог, разрываемый на части и поедаемый толпой, есть трансформированная более ужасная форма первоосновы этого таинства – разрывания и поедания бога в человеческом облике [48, с. 227].

Мистерия как любой жертвенный ритуал состоит из двух частей. Для удобства их можно обозначить как «свершение насилия» и «искупление насилия». В соответствии с этими частями можно проследить указанные выше два типа «вдохновенности»⁶³.

Первая часть ритуала – это вхождение в «неистовство» и убийство бога в лице животного или человека. Ритуальная одержимость здесь невозможна без музыкальных инструментов. Они используются как средство достижения измененных состояний сознания, т.е. «неистовства». Особое место среди них отводится духовым и ударным инструментам, которые даже во времена позднего эллинизма не утратили статус оргиастических. Игра на них, по всей вероятности, была подобна современному методу холотропного дыхания («флейты») и монотонного повторения звука или какого-либо движения («барабаны») и осуществлялась как техника введения человека в экстаз. Например, типичными инструментами мистерий Диониса были «барабаны» (кимвалы, тамтамы) и «флейты» (трубы, дудки), которые сопровождали дикие пляски менад. Необходимо сказать о том, что словом «менада» обозначались и спутницы Диониса, и флейты, и тимпаны или литавры, сопровождающие оргиастические пляски, изображенные на многих греческих вазах [48, с. 281]. Эти инструменты действительно были способны вызвать одержимость, но при этом они и исцеляли ее⁶⁴. Данная способность музыкальных инструментов преобразовывать психические состояния человека может быть объяснена не только физическими характеристиками извлекаемого из них звука, но и в большей степени восприятием самого музыкального инструмента как священной ипостаси бога, как средства отождествления и связи с ним. Другими словами, с помощью музыкальных инструментов, которые, по сути, являются реаль-

⁶³ З. Фрейд говорит о том, что в сцене жертвоприношения богу племени отец присутствует дважды – как бог и как тотемическое животное. Двойственное присутствие отца соответствует двум, сменяющим друг друга по времени, сценам [137, с. 171].

⁶⁴ Например, М. Монтень в «Опытах» пишет: «Доблесть македонян нуждалась в обуздывании и нежном и сладостном звучании флейт, укрощавших ее во время сражения, поскольку существовала опасность, как бы она не превратилась в безрассудство и бешенство» [96, с. 363].

ными или символическими костюмами «бога», человек преступает табу на родовое убийство и вновь совершает убийство тотема, причащается его кровавой божественной плоти и таким образом сам поднимается до «божественного статуса». На древних фресках можно найти изображения музыкальных инструментов красного цвета и музыкантов, играющих на них, с окрашенными красно-коричневой охрой пальцами рук [116, с. 50-56]. Очевидно, что подобное совпадение не может быть случайным⁶⁵.

В своем произведении «Крейцера соната» Л. Н. Толстой интуитивно уловил глубинный архетипический смысл инструментальной музыки. При этом он не нарушил ни одного правила «ритуального жанра». Главный герой – Позднышев – «вращивает» ревность на «благодатной» почве инструментальной музыки и совершает убийство своей жены, которая в контексте нашей реконструкции по своему положению соответствует «потенциальной жертве». Инструментальная музыка в Позднышеве вызывает «анти-катарсис», она раздражает душу и заставляет забывать себя, пробуждает темные силы, которые скрываются в глубинных основаниях человеческого бытия и которые, по выражению В. Бачинина, «через посредство половой страсти и музыки овладевают человеком, превращая его в подобие марионетки»⁶⁶ [10, с. 64].

Вторая часть жертвенного ритуала начинается именно с момента убийства и растерзания бога, с последующим за ним покаянием в содеянном грехе, оплакиванием растерзанного бога и оканчивается его возрождением в новом качестве: в теле и крови участников убийства, их освящением и очищением (катарсис). Вдохновение

⁶⁵ Интересны в этой связи смысловые коннотации, вытекающие из этимологических рядов названий древних лироподобных инструментов – «арфа», «кифара», «киннор» или «киннира». Некоторые исследователи полагают, что название музыкального инструмента «арфа» (нем. – «*Harfe*», фран. – «*harpe*», итал. – «*arpa*», англ. – «*harp*») имеет тесную связь с греческим глаголом «*ἀρτίζω*», который в переводе означает «хватать с силой, крепко схватывать». В английском языке однокоренными словами (*harp*) являются слова «гарпия» или «хищник», «гарпун» или «бить гарпуном». Смысл слова «киннор» или «киннира» еще более удивителен. В словаре Даля: «кинуть» – бить, бросать, гнуть; «киноварь» – краска ярко-красного цвета. Таким образом, прослеживается связь данного инструмента с насилием. Примечательно, что в слове «арфа» содержится корень -*ar-*, который И. В. Сидоренко в своей работе «Событийный ряд культовых действий» выделяет в качестве этимологического основания «ритуала», «обряда» и «жертвоприношения». «В Вебстерском словаре, - пишет она, - «ритуал» восходит к лат. *ritus*, родственному греч. *ῥίθμοϛ*, *ῥίθμοϛ*» [119, с. 22].

⁶⁶ «Музыка, - пишет известный мусульманский мистик, богослов и философ Мухаммед аль-Газали, - сама по себе ничего не несет в сердце такого, чего бы не было в нем, а только то, что бывает в сердце, движет его. ...если в сердце ложь ...то и в музыке он найдет за это возмездие» [цит. по 73, с. 48 - 50].

этой части мистерии противоположно тому, которое мы наблюдали в первой. Нарушение границы между человеческим и божественным здесь протекает по обратному принципу. Теперь уже человек находится в страдательном положении: в зависимости от воли бога (духа). Он принужден «глаголить истину», быть «божественными устами». Примечательно, что в этой части мистерий доминирующим способом музыки становится вокальное исполнение. Это не означает, что инструментальная музыка здесь исчезает. Например, во второй части Элевсинских мистерий вокальное исполнение «новопосвященных» сопровождалось игрой на лирах, однако этот тип музыки отличен от оргиастического, когда человек стремится к богу, он спокоен и упорядочен, космичен и созидателен. Бог «глаголет» свою благодать через человека. Человек здесь выступает как «уста» бога, как способ божественного самовыражения, а «неистовство», озаренное искрой божества, преобразуется в созидательное «божественное вдохновение»⁶⁷. Не потому ли вокальная музыка преобладает в христианстве, а инструментальная музыка отсутствует или сведена к минимуму?⁶⁸

⁶⁷ Согласно Плотину, «музыкант носит лиру, пока она ему не перестанет быть нужна. Тогда музыкант меняет лиру; или даже он перестает пользоваться лирой, он бросает играть на ней, у него теперь другое дело, для которого лира не нужна; он теперь бросает лиру на землю, он смотрит на нее с презрением и поет без помощи инструмента» [84, с. 540].

⁶⁸ «Христианская церковь родилась в песне», – пишет Е. Герцман [32, с. 12]. Характерной чертой восточно-христианской церкви становится принцип а capella – пение без инструментального сопровождения. Эта же черта присуща и древней католической монодии – григорианскому хоралу. Вместе с тем в ветхозаветной древнееврейской церкви игра на различных музыкальных инструментах имела место, о чем свидетельствуют псалмы Давида. Псалом 150-й гласит: «Хвалите Его (Бога) во гласе трубнем, хвалите Его во псалтири и гусле. Хвалите Его в тимпане и лице, хвалите Его на струнах и органе, хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных». Однако этот призыв не был принят восточно-христианской церковью и, более того, претерпел интерпретационную переработку. Например, один из наиболее образованных раннехристианских писателей Климент Александрийский (ок. 150 – ок. 215 г.) отвергает музыкальные инструменты и признает единственным совершенным и допустимым в христианском богослужении инструментом человеческий голос. Согласно ему, только лишь голосом можно воплотить слово в музыкальных звуках и создать осмысленную мелодию. Таким образом, воплощается в жизнь основная библейская догма – «в начале было Слово». «У нас в употреблении один инструмент, – пишет Климент Александрийский, – слово мира; при помощи его воздаем мы почет Богу, а не при помощи древнего псалтерия или трубы, или тимпана, или флейты – инструментов, которые обычно в ходу у людей военных, да еще у позабывших страх Божий плясунов на игрищах, когда они возбуждают свои вялые души такой музыкой». Таким образом, раннехристианская эпоха усматривает в чисто вокальной музыке более возвышенный род, соответствующий чистому созерцанию. Музыкальные инструменты получают аллегорическое осмысление. Так, Климент трактует вышеприведенные строки 150-го псалма следующими словами: «Хвалите Его во гласе трубнем» – ведь от гласа воскреснут мертвые. «Хвалите Его во псалтерии» – ибо человеческий язык есть

Божественная инспирация в древности была необходимым состоянием любого музыканта. В олицетворенной жертвенной ипостаси музыкант-творец своим энтузиазмом «заражал» других, вовлекая тем самым их в очистительный круговорот ритуала. Музыкант как жертва олицетворял собой Бога, Тотема, Отца, был его воплощением. Именно на нем лежала печать божественного избранничества, которая выражалась в его способностях, в музыкальном и поэтическом даре. Музыкант как олицетворение двух начал выполнял не только посредническую миссию соединения миров: человеческого и божественного, но и осуществлял их функционирование в рамках диалектической целостности. Эту целостность можно представить схематично в виде рисунка (см. рис. 2.1).

Данные типы вдохновенности, по сути, образуют систему, которая сопоставима с «магическим» и «религиозным» типами взаимодействия человека и бога, реализующимися по принципу «манипуляции – умиловствления», «господства (овладения) – поклонения», «естественного – сверхестественного», «рационального – иррационального». Магический мир в этой системе как мир действия «косноязычен и нем», он не умеет «описывать себя и *рассказывать*

псалтерий господеи; «и на кифаре хвалите Его» – под кифарой должно разуметь человеческие уста, которые звучат, когда плектр – Дух Святой – ударит в них; органом он именуется наше тело, а струнами – его жилы, которые Дух Святой гармонически настраивает и, трогая тело, извлекает из него звуки человеческого голоса». Это понимание человека как совершеннейшего инструмента, созданного самим Богом, сформировано представлением о церковной музыке как об исключительно хоровом пении без инструментального сопровождения [21, с. 181-182]. «В России музыкальные инструменты были объявлены «языческими» и «богопротивными». Например, во времена царствования Алексея Михайловича в 1648 году был издан указ, согласно которому предписывается «домры и сурни, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды вынимать и, изломав те бесовские игры, жечь». Известен случай, когда в Москве в это время при домашних обысках было набрано пять возов различных музыкальных инструментов и свезено в Болото, где их и сожгли. В Ирландии дело обстояло еще хуже. В XVI – XVII вв., когда национальное движение охватило всю страну, власти приказали хватать и вешать каждого музыканта-арфиста» [116, с. 75]. Протоиерей Анатолий Правдолюбов в одной из своих бесед о музыке, отвечая на вопрос о том, почему в храмах не практикуется употребление рядом с хором оркестра или каких-либо инструментов, говорил: «Потому что инструменты, хотя и по Божию попущению и на основании Божественных законов гармонии, акустики и прочего устроены, но устроили-то их потомки *нечестивого Каина* (курсив мой. – *Н.Н.*), «показавшие цевницу и гусли» и, конечно, не замедлили употребить, те орудия музыкальные красотой своего звучания прельщали сынов Божиих обратиться сердцами к ним, а вместе – к тем ложным богам, для воспевания коих те орудия были язычниками устроены» [111, с. 60-61]. Инструментальность европейской авторской музыки возникла, по всей видимости, как компенсация доминирующего в христианстве вокального музыкального производства. Т. Чередниченко говорит, что «то, что мы называем «музыкой классической», авторской культурой нотированных произведений представляет собой западный продукт, связанный с пассионарностью созданного христианством идеализма» [145, с. 2].

(курсив мой. – Н.Н.) о себе», но «его «немота» лишь невербальна⁶⁹. Мы полагаем, что магический мир представлен в большей степени именно *инструментальной* музыкой, в то время как религиозный выражает себя через *вокальную* музыку или слово. Инструментальная музыка, рассмотренная как магическая, в онтологическом плане представляется как исходная по отношению к музыке вокальной⁷⁰.

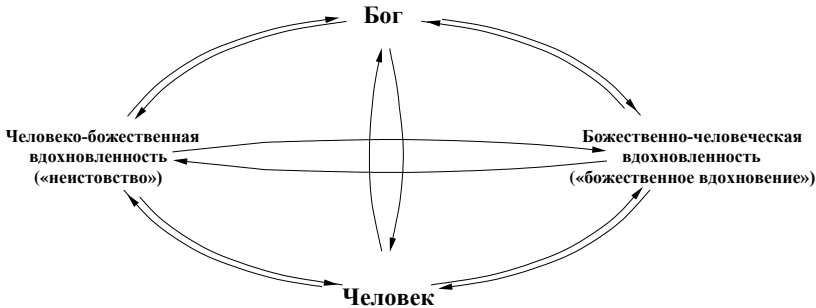


Рис. 2.1

В соответствии с концепцией М. Мосса эти два типа взаимодействия человеческой и божественной области могут быть определены как операциональный и речевой. Первый представляет собой невербализованное действие, а другой – вербальное заклинание, молитву⁷¹.

⁶⁹ См. Никитаев В. В. Магия и власть // Полигнозис. 2002. № 3. С. 118-136.

⁷⁰ В. Никитаев обозначает магию как исходную онтологию («онтологию действия»), выступающую в качестве «предельного основания генезиса человеческой культуры в целом». Однако разделение на магический и религиозный миры достаточно условно, ибо «всякое искусство, которое пытается выразить Божественную Тайну, может быть определено как религиозное» [91, с. 233].

⁷¹ Наша позиция при этом некоторым образом расходится с позицией М. Мосса, который смотрит на специфику операционального обряда исходя из предпосылок изначального бытия Слова. М. Мосс исключает невербальность в чистом виде, что создает затруднения, поскольку не позволяет говорить о чистой музыкальности как таковой. Операциональный ритуал (молчание, жесты, голос, дыхание и т.п., т.е. все невербальные средства выразительности) рассматривается им как модифицированный вид заклинания. «Мы утверждаем, - пишет Мосс, - что не существует совершенно бессловесных обрядов, а кажущееся молчание не мешает этому подразумеваемому заклинанию, которое является осознанием желания. С этой точки зрения, операциональный магический обряд представляет собой не что иное, как перевод этого заклинания, произносимого про себя, где жест является знаком и языком. Слова и действия абсолютно эквивалентны друг другу, и именно поэтому мы видим, что содержание, к которому отсылают магические жесты, предстает пред нами как заклинание. ... Уже тот факт, что всякое заклинание представляет собой словесную формулу, и всякий операциональный обряд эту формулу подразумевает, свидетельствует о формалистическом характере всей магии» [97, с. 148-149].

Согласно М. Моссу, язык заклинаний представляет собой «особый язык духов, язык богов, духов и колдунов» [97, с. 148-149], что отчасти напоминает данную нами в первой части исследования интерпретацию звука, извлекаемого при игре на музыкальных инструментах как «голоса» и «речи» духов. Подобное совпадение не случайно, и это отнюдь не логическая ошибка. Это явление диалектической связи двух типов ритуально-жертвенного вдохновения, в которой инструментальный звук воспринимается как непосредственный «голос» духа, вызываемого человеком, а вокальный звук выступает в качестве опосредованного человеческим телом «голоса» духа (бога), овладевшего человеком.

В этой связи уместно вспомнить Дж. Фрэзера, который также различал два типа человекобога – магический и религиозный. Первый, магический, способ взаимодействия между богом и человеком он обозначал как попытку человека «взять штурмом царствие небесное» [140, с. 23]. В нашей реконструкции эта попытка в архетипической форме предстает как «первородное» насилие, закономерным следствием которого стало появление музыкальной инструментальности и производной от нее вокальной практики⁷².

Таким образом, целостность музыкального творческого процесса как культурного феномена в контексте жертвенного ритуала предстает как единство инструментального и вокального начал, конституирующихся в соответствии с магическим и религиозным типом взаимоотношений человека с окружающим его миром.

Логичными и непротиворечивыми в этой связи становятся определения музыки как воли, данные А. Шопенгауэром и Ф. Ницше [101, 148]. Рассмотренная с позиций двух типов «вдохновения», музыка предстает одновременно и как непосредственная чистая *воля* и как опосредованное *явление воли*. По сути, мы имеем дело с двумя видами одной воли, которые есть не что иное, как производные от

⁷²В различных традиционных культурах наличествуют эти два компонента – инструментальный и вокальный, магический и религиозный. Тесно переплетаясь друг с другом, они образуют общую канву ритуального действия, при этом первичная последовательность может не сохраняться. Например, в медвежьем празднике нивхов прослеживаются две части, в которых актуализируются эти два различных жанрово-стилевых вида. «Первая часть - сугубо традиционная, с сакральными, кодовыми, зашифрованными текстами, связанными со стремлением к вечной гармонии, мировому порядку (здесь - стремление к вечному возрождению промысловых животных), с жанрами вокального, речевого, инструментального интонирования, где первостепенная роль отведена тембру, скрывающему истинный человеческий голос за счет тремолирования, глissандирования, вибрато. Вторая часть - своего рода «вакхическая» мистерия, имеющая в своей основе яркое игровое начало, свободная от табуирования, связанная с исполнением песен, посвященных «жизненному пути» тотемного животного, танцев, пантомимы, театрализованных сцен в масках, инструментальным музицированием» [125, с. 17].

первородного акта человеческого «самоволения». Это одновременно и «воление» человека, стремящегося овладеть богом, и ритуальное «воление» бога, владеющего человеком, т.е. о-граничивающим волю человека. Отметим, что «божественная вдохновенность» здесь может быть проинтерпретирована как опосредованное человеческое «воление»⁷³, когда человек «поступает с сильным напряжением воли так, что вкладывает в этот момент всю универсальность самого себя и мира» и «побеждает время, становясь Богом» (О. Вейнингер. Афоризмы) [цит. по 61].

В современной философской мысли можно найти определения *воли* и как самой низкой онтологии – «самой проявленной формы субъективности... интенции которой расходуется на подчинение духовного начала в человеке началу телесному... на всеохватное овладение мирозданием, превращение свободы в познанную необходимость» (см. «неистовство»). В то же время ей противопоставляется *творческая интенция*, которая «позволяет преодолевать порядок необходимости» и позволяет творить человеку «из пустоты своего духа», при этом волящее начало человеческой телесности растворяется в свободной самотрансценденции Духа» (см. «божественная вдохновенность») [134, с. 120]. Воля и творческая интенция – это части одного целого, где творческая интенция выступает в качестве *явления воли*⁷⁴.

⁷³ Интересен один из ответов, данный А. Шнитке на вопрос о роли воли в творческом процессе композитора, в котором, по сути, он говорит о двух типах личностного воления. «Есть люди, которые ставят себе цель, выполняют ее и проявляют при этом волю. Есть люди, которые не в состоянии поставить для себя цель, достичь ее и проявить при этом «инструментальную волю», но вот именно они часто оказываются более цельными и в итоге, как гибкая лиана, прорываются сквозь ветви деревьев, становясь более сильными, чем те, которые поставили себе задачу и своим инструментом – волей – эту задачу выполнили. Я бы отнес к этому типу, казалось бы, слабovolного по внешним признакам композитора – Шостаковича, который был таким по натуре, что как бы он на себя ни воздействовал, а он делал много попыток выдать то, что от него требовали, он все равно оставался самим собой. Шостакович не мог себя разрушить, не хотел и, когда это делалось под давлением, оно не получалось. У него, видимо, был недостаток первой воли – он не мог заставить себя сломаться, не мог себя перебороть, но он был носителем какого-то более сильного импульса, который жил не его волей, а был вложен в него изначально. И вот эта вторая его воля, не персональная, а предназначения, – она оказалась гораздо важнее, чем осознанная воля самовоспитания. Если бы Шостакович был более волевым в первом смысле человеком и внял бы всей окружающей его критике и всем терзаниям, то он этой бы волей себя истребил, принимая во внимание его исключительную многогранную деятельность и в кино, и в театре и так далее. Но у него, слава Богу, не было ее. Вот это заложенное свойство, может, оно и генетическое, и рационального происхождения, может, наконец, и божественного, может, оно и необъяснимого порядка, но оно важнее всего» [149, с. 85-86].

⁷⁴ «Воля и сознание по сути своей – одно и то же. Это два выражения одной вещи, и это делает их различными; но эта двойственность исходит из единства. Это самое Суще-

Таким образом, существование музыкального творческого феномена обуславливается единством *воли* и ее *явления*, выраженных в виде двух культурных форм божественного и антропного «вдохновения», которые определяют степень завершенности и совершенства музыкального жертвенного ритуала. Момент перехода «неистового» типа вдохновенности в «божественный» по времени и месту совпадает с кульминационным моментом культурного действия – заклинанием и причащением жертвы – и обеспечивает разделение музыкальной ритуальной ткани на две части.

Согласно Р. Жирару, ритуал может быть представлен в виде следующей схемы: 1) субъект теряет статус, который имел; 2) приобретает новый статус [56, с. 341]. Подобная схема типична для многих обрядов, у истоков которых стоит жертва отпущения. Эта модель характерна практически для всех обрядов перехода, в том числе и для музыкальных шаманских инициаций (они будут рассмотрены нами ниже), и всегда подразумевает приобретение нового статуса теми, кто в них участвует. Наличие *нового качества* по окончании подобных ритуалов указывает на то, что жертвоприношение креативно, а новизна присутствует в нем как сущностный признак.

Возникновение новой качественности во многом обеспечивается тем, что в критическом переходе от «неистовства» к «божественной вдохновенности» стираются различия между человеческим и божественным субъектом, ибо «жрец, бог и жертва – одно и то же существо» [97, с.90]. Следствием этого становится разрушение прежних связей и трансформация Космоса в Хаос-неразличенность, где человек становится тождествен богу, который должен быть принесен в жертву. Вместе с тем именно это разрушение и впадение в Хаос является началом творения как такового, поскольку Хаос воспринимается как нарушение традиционного порядка и привычного уклада. Креативность хаотического состояния заключается в самом факте неразличенности человека и бога, того бога, который, согласно теологической традиции, создает мир, жертвуя собой⁷⁵. Таким образом, жертвенная ипостась человека становится, подобно жертвенной ипо-

ство Бога, которое в выражении является волей, а в отклике – сознанием; другими словами, в действии – это воля, в покое – это сознание; точно так же, как свет и звук в своей основе являются одной и той же вещью. В одних условиях трение вибраций производит свет; в других – те же вибрации слышимы. Вот почему природа и характер света и звука являются одними и теми же, как и природа и характер сознания и воли, потому что в своей основе обе эти вещи принадлежат самому Существованию Бога» [141].

⁷⁵ «Отделение стихий от хаоса, – пишет М. Мосс, – считалось жертвоприношением или самоубийством демиурга. В Индии, например, непрерывное сотворение вещей посредством обряда в конце концов становится сотворением абсолютным (ex nihilo)» [97, с. 97].

стаси самого бога, началом нового порядка, нового Космоса, новой традиции, а зарождение нового качества – результатом взаимодействия двух типов «вдохновения»: «неистовства» и «божественной вдохновенности» – и преобразования первого во второй.

Все сказанное позволяет рассматривать вдохновенность (энтузиазм) в целом как медиумическую способность, диалектичную в своей взаимосвязанности (см. рис 2.1). С одной стороны, человек выходит за границы своей человечности, обретая божественный дух, с другой – Бог обретает человеческую форму и тело. Вместе с тем это состояние само по себе неустойчиво и сверхэнергетично и всегда стремится к разделению обоих полюсов. Неустойчивость эта просматривается и с позиции понимания данной целостности как изначальной напряженности («тоносности» – от греч. τόνος – натяжение, напряжение) разностатусных элементов (божественного и человеческого), и с позиции изначальной конфликтности в данном соединении как модели, воспроизводящей насилие одного над другим. *В этом отношении вдохновение являет собой двуединый феномен «противоречивого единства» и становится не только движущей силой любого творческого акта, но и самим творческим действием, когда рождение нового качества обеспечивается трансформацией конфликтных элементов по пути их обобщения и согласования.*

Такое понимание соответствует современной синергетической трактовке творческого процесса, когда образование нового качества рассматривается как «устранение противоречий путем перехода от дизъюнкции к конъюнкции и организации метасистем» [66, с. 310]. Системное описание творческого акта здесь включает в себя две фазы: 1) возникновение противоречия, постановка проблемы; 2) устранение противоречия, решение проблемы. Противоречие, таким образом, ставится во главу «творческого» угла и несет на себе основную креативную функцию «затравки» или «инициации творчества» [66, с. 315]. Поскольку само существование человека изначально противоречиво по своей природе, а в его основании скрывается «архетипический» насильственный конфликт человеческого самовольства и индетерминированной свободы, то противоречие становится всеобщим онтологическим противостоянием Природы и Рода, Рода и Социума, Социума и Человека, Человека Духа и Человека Тела. Этот конфликт порождает опыт «отчужденности» (по М. Буберу, «Я-Оно») и преодолевается путем взаимных отношений («Я-Ты»).

М. Бубер выделяет три сферы этих отношений. Это жизнь с природой, жизнь с людьми и жизнь с духовными сущностями. Первый тип отношения соответствует в нашей антропогенетической рекон-

струкции звукоимитационной ступени формирования музыкальной способности у древнего человека, «сумеречному» состоянию его сознания, когда отношение «колеблется во мраке, не достигая уровня речи (курсив мой. – Н.Н.)». Этот реликтовый тип взаимодействия человека и природы продолжает оказывать свое влияние на наше восприятие окружающего мира, когда «творения движутся перед нами, но не могут подойти, и наше Ты, обращенное к ним, *застывает на пороге речи* (курсив мой. – Н.Н.)». Второй тип отношений – человеческий. Он «открыт и *оформлен в речи* (курсив мой. – Н.Н.)», в нем «мы можем давать и принимать Ты». Третий тип отношений, связанный с духовными сущностями, собственно музыкальной и творческий. Это отношение «окутано облаком, но, открывая себя, оно *не обладает речью, однако порождает ее* (курсив мой. – Н.Н.)». «Мы не слышим Ты, - пишет Бубер, - и все же чувствуем, что нас окликнули, мы отвечаем, создавая, думая, действуя; всем своим существом мы говорим основное слово, не умея молвить Ты устами» [19]. Третье отношение соединяет и облагораживает первое и второе, оно погружает их в необъятные просторы таинственной бесконечности, которая рождается из онтологического противостояния природного и человеческого естества и существует в виде абсолютного надындивидуального родового Духа⁷⁶.

Музыка сопричастна всем трем видам отношений, но истинная ее суть рождается и скрывается в третьей, высшей, сфере отношений, проявляющейся в виде вдохновения, играющей роль медиатора, соединяющего отчужденные и разорванные половинки нашего мироощущения. Способность к вдохновению как музыкальному состоянию закрепляется в человеке на уровне филогенетической сорезонантности человеческого организма и мира, а также в многовековых толщах социокультурной памяти, благодаря которой человек ощущает свою сопричастность человеческому роду, через сочувствие и со-переживание Другому как сущему, через растворение границ собственного «Эго» в Другом, в создании новой онтологической событийной реальности надындивидуального идеала (Абсолюта, Бога), где «Я» и «Ты» сливаются в медиальное «Мы», образующее новое качественное единство, обладающее креативной способностью и заключающееся в «сообщении Я и Ты некоего нового понимания и себя, и мира»⁷⁷ [89, с. 18]. Именно поэтому, на наш

⁷⁶ «Когда Бог создавал человека, Он творил его как мужчину и как женщину. С самых истоков нет Я без Ты. Связанность с другим есть самая суть человеческого рода» [41].

⁷⁷ «Божественная сущность музыки, – пишет Н. Герасимова-Персидская, - в том, что из мирового созвучия рождается гимн непостижимой славе Божией: этот гимн – согласо-

взгляд, Ф. Ницше называет музыкой то, что «никоим образом не передашь в слове», что связано «с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению» [101, с. 83].

Скорбь, о которой говорит Ф. Ницше, рождается из постоянной обремененности человека своим сознанием и языком, порождающей всеобщую «ностальгию» человечества по его природным основам и носящей характер фундаментальности. Она движет попытками каждого человека «вырваться» за рамки рефлексивных актов и разрушить онтологию языка, которая является важнейшим условием человеческого существования. Непосредственная реализация этой «ностальгии», не опосредованная культурой и социумом, приводит к немотивированному убийству человека человеком или суициду, т.е. к разрушению человеческой онтологии как таковой.

Музыкальное творчество гармонизирует и снимает это исходное фундаментальное противоречие человеческого существования как «языкового» (сознательного) и «до-языкового» (бессознательного), сохраняя при этом специфику всех его основных элементов. Оно становится «вторичной моделирующей системой», функционирующей на двух культурных уровнях: вневербальном («сверх-вербальном») уровне Ритуала (экстатические, наркотические практики) и вербальном уровне Мифа⁷⁸ [3].

Первоначально музыкальное творчество, в рамках жертвенного ритуала, по всей видимости, было *коллективным*. Его коллективность была обусловлена родовым стремлением человечества к минимизации перманентной внутривидовой агрессии и глубинной онтологической ее трансформацией, обусловленной потребностью в

ванность мироздания с самим собой» [30, с. 159]. Мы же добавим, что согласованность мироздания предполагает снятие (точнее, примирение) противоречивых сил в самом человеке как микрокосме, творящем макрокосм по своему подобию. Лишь человек знает противоречие, и это «побуждает его искать примирения, стремиться к гармонии противоположных моментов», «...природа не знает противоречия; поэтому она не знает ни страдания, ни наслаждения» [27, с. 109].

⁷⁸ Согласно А. А. Потебне, миф – это начало эволюции человеческой культуры в виде языка: это акт «объяснения неизвестного посредством совокупности прежде данных признаков, объединенных и доведенных до сознания словом или образом» [102, с. 538]. «В стремлении ослабить напряженность диссонанса, - пишет М. Аркадьев, - миф совершает некие специфические языковые операции над самим языком (в частности фундаментальную операцию повтора; пользуясь музыкальным термином, назовем подобные операции *ostinato*-операциями) с целью зациклить, ограничить, в пределе полностью нейтрализовать необратимость и свободу речевого темпорального потока. Ритуал же стремится вообще к тотальной девербализации, т.е. к уничтожению фундаментального сознания, языка как такового» [3].

упорядоченной, структурированной, а следовательно, предсказуемой и безопасной окружающей действительности. Таким образом, следующим утверждается универсальность потребности в музыкальном творчестве, что позволяет сделать еще один шаг и ответить на вопрос, является ли универсальным родовым свойством человека способность к музыкальному творчеству? Известные нам факты дают основания считать, что ответ на данный вопрос будет положительным.

В греческой культуре, например, данная универсальность уже была заложена в основе воспитательного процесса. Наряду с телесным воспитанием – гимнастикой, музыке, как «воспитательнице душ», придавалось первостепенное значение. Если же мы обратимся к первобытным и отчасти традиционным культурам, то увидим, что каждый член племени, участвуя в ритуалах, исполняя песни и играя на музыкальных инструментах, не сомневается в своих музыкальных способностях. Примеры показывают, что в таких обществах вообще нет проблемы «талантливых детей», поскольку в них каждый ребенок с рождения (и задолго до него) живет в племенном ритуально-звуко-ритмическом пространстве.

Вместе с тем вывод об универсальности музыкальной способности как таковой, перенесенный на современное состояние человечества, может показаться весьма смелым и скоропалительным, что в целом не исключает его верности. Дело в том, что человек техногенной культуры во многом утратил способности, присущие человеку первобытной культуры, отчасти они редуцировались вследствие своей невостребованности. Очевидно, что первобытный охотник нуждался в более остром слухе и зрении и должен был имитировать большее число звуков, нежели, например, человек аграрного типа и т.д. Более того, замена жертвенного общественного регулирования судебной системой и государственным устройством сняла острую необходимость в постоянном воспроизведении и поддержании ритуальной, жертвенной, музыкальной и др. практик.

В связи с этим можно констатировать кризис творческой музыкальной способности. В частности на него указывает вопрос К. Леви-Строса: «что отличает «многочисленных людей, способных производить музыку», от «бесчисленного множества слушателей, с которыми этого не происходит, хотя они вполне могут ее воспринимать», которым он задается в «Мифологиях» [81]. Само присутствие этого вопроса в трудах великого французского исследователя свидетельствует о том, что с развитием цивилизационного процесса способность к производству музыки утрачивается у большей

части человечества. Именно эта утрата, по всей вероятности, и является одной из важнейших причин постановки проблемы музыкального творчества в разряд актуальнейших проблем современности и заставляет исследователя обращаться к истокам его формирования.

Согласно К. Леви-Стросу, чтобы понять сущность музыкального творчества в целом, необходимо знать, в чем отличие двух вышеуказанных категорий людей. При этом полагается, что эти отличия настолько очевидны и проявляются в столь раннем возрасте, что их нельзя не заметить, они скрыты в «глубинной и сакральной природе музыки», которая «делает творца музыки существом, подобным богам» [81, с. 26]. Мы всей логикой нашего исследования уже подошли к такому выводу и выявили, что жертвоприношение становится тем движущим началом, которое возводит человека к *Homo musicus* и поднимает его до статуса «Бога» творящего. Попробуем теперь ответить на вопрос Леви-Строса, в чем собственно состоит отличие творцов музыки от ее почитателей, который он оставил без ответа.

Подобный ответ предполагает понимание глубинных оснований музыкального творческого процесса как собственно духовного процесса – творения музыки *ex nihilo* (из «ничего»), тождественного творению «из себя», когда музыкальное бытие полагается как глубинный процесс бытия самого человека, его психики, во всем многообразии его онтологических статусов. А также построение возможной модели музыкального творческого процесса в целом.

Г л а в а т р е т ь я

ЭКСТАТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Прежде чем перейти к построению модели музыкального творчества, необходимо сделать ряд шагов, позволяющих ощутить важный конструктивный момент – возникновение такого качества, которое характеризует музыкальное явление как творческое. Мы уже отмечали этот момент в жертвенном ритуале. Он предстал перед нами как момент перехода от состояния «одержимости» (внутренней психологической невнятности, эмоциональной хаотичности) к состоянию «божественного вдохновения» (просветления), как момент жертвенного заклания, когда жрец и жертва становятся одним целым, границы индивидуальных различий утрачиваются и «все становится всем», а индивид выходит за свои телесные границы и становится тождествен божу.

Чтобы зафиксировать указанный момент, мы необходимым образом должны найти такие музыкальные практики, в которых не только сохранялась бы ритуальная основа, но и достаточно подробно прослеживался второй этап жертвенного ритуала – «божественное вдохновение», когда актуализируется и воплощается внутреннее переживание и «дух нисходит в материю» [25, с. 265]. Наиболее известной и яркой музыкально-ритуальной практикой является практика шаманства.

3.1. Шаманизм: специфика возникновения музыкальных способностей

Мы уже затрагивали тему шаманизма в качестве иллюстративного материала. Однако это явление в контексте исследования оснований музыкального творчества заслуживает особого внимания. Во-первых, существуют неопровержимые доказательства близости, а точнее, тождества музыкального и шаманского искусств. У многих народов музыканты, поэты и сказители эпоса обозначаются тем же словом, что и шаман: баксы (бакши), ашуги, баяны (*баять* – воспевать, рассказывать), кудесники (*кудеса* – бубны), кощунники (рас-

сказчик священных сказаний, сказок), греческие аэды (певцы, заклинатели, поэты). Все они относятся в той или иной степени к шаманской иерархии и различаются только степенью своей посвященности [70, с. 283-287]. Наряду с этим слово «шаманить» означает «петь», а также играть в бубен или другой музыкальный инструмент.

Во-вторых, шаманизм представляет собой одну из «древнейших систем человеческих знаний о себе и мире» [47, с. 110]. Его происхождение теряется в глубине веков, и некоторые исследователи полагают, что возраст шаманизма достигает тридцати-сорока тысяч лет. Вместе с тем шаманизм универсален: его следы можно обнаружить в Северной и Южной Америке, Европе, Африке, Азии, Австралии, Микронезии и Полинезии [36, с. 231]. Древность и универсальность шаманизма, а также этимологическое сходство слов, означающих музыкантов и шаманов, позволяют нам сопоставить музыкальную и шаманскую практику и выявить их общие творческие принципы.

Обращение к фигуре шамана обусловлено вопросом, заданным К. Леви-Стросом, но оставленным им без ответа, вопросом об особенностях, отличающих творцов музыки от многочисленной массы слушателей, ибо в шаманизме эти отличия столь же явственны, как и в музыкальном творчестве. Шаманы в своем большинстве составляют творческую элиту своих народов, «их интеллектуальный уровень и волевые качества в целом значительно выше, чем у среднего соплеменника», они выступают также как «хранители национальной культуры и традиций, фольклора и эпоса» [130, с. 91].

Многие исследователи отмечают, что отличия у детей, имеющих предрасположенность к шаманскому служению, возникают достаточно рано и проявляются в особом их поведении. Они видят необычные сны, спят иногда по несколько суток подряд, поют во сне и т.п. [6, 7, 8, 121, 133]. Считается, что подобные особенности преимущественно передаются по наследству. Наиболее распространенным вариантом наследования шаманских способностей является передача их через поколение, от деда или бабки к внуку или внучке, что может быть следствием генетического механизма передачи некоторых физиологических и психических особенностей. Однако встречается наследование и по прямой линии – от родителей к детям и даже к дальним родственникам – племянникам и т.п. Известны даже целые шаманские фамилии. Наряду с межпоколенной трансляцией с ранних лет ребенок находится в культурной среде, которая сама по себе является социально-психологической почвой для устойчивого воспроизведения шаманства, где вместе с онтогенетиче-

ской предрасположенностью возникает потребность и востребованность социальная⁷⁹.

Если мы обратимся к биографиям великих композиторов, то практически в каждой из них обнаружим схожие друг с другом описания: «родился в музыкальной семье», «с ранних лет проявлял любовь к музыке», «был чрезвычайно чувствительным ребенком» и т.п. Необходимо заметить, что музыкальные способности проявляются более отчетливо и раньше других. Вспомним известные примеры четырехлетнего Моцарта или пятилетнего Бетховена. И.И. Лапшин, считает, что *ingenium graesox* (лат. – ранний гений), или специфическая одаренность, проявляет себя в виде стойкого интереса, который обнаруживается у ребенка раньше других [78, с. 36]. При этом если окружающая среда является по преимуществу музыкальной, то это также обуславливает частоту возникновения музыкальных способностей.

Удивительно и еще одно сходство. Потребность к музыкальному продуцированию проявляется подобно наблюдаемой у шаманов «шаманской болезни», которая часто принимает форму реального физического или психического недуга, исчезающего после инициации (посвящения), но возвращающегося при прекращении шаманской практики.

Д. Шостакович пишет, что музыкальное творчество, и в частности писание музыки, является «родом недуга, болезни». Композитор «не может не находиться в постоянном творческом акте, он чувствует постоянный зуд, внутри него постоянно что-то звучит и требует выхода наружу, реализации, он чувствует себя дискомфортно, не находясь в творческой работе. Эта работа для него – и работа, и отдых одновременно». У него «просто нет выбора, он вынужден так работать, этого требует физиология» [120, с. 45]. А. Шнитке говорит, что если не пишет музыки, то ведет «ненормальный образ жизни», и воспринимает свою тягу к созданию музыки такой же сильной, как и «чисто биологическая потребность»⁸⁰ [149, с. 85]. На подобное

⁷⁹ «Надо сказать, что в старину, по преданиям, встречалось довольно много людей с необычными способностями. Про особо чувствительных к психологическим воздействиям типа шаманского камлания говорили, что у них «открытое тело». Способных видеть невидимое называли «людьми с открытыми глазами». Ясновидящие звались просто «видящими», а яснослышашие – «с открытыми ушами» [133, с. 136]. Возможно, музыканты по своему психическому строению относятся в большей степени именно к последней категории.

⁸⁰ «...Мне, то есть необходимым для меня также является садиться и время от времени сочинять, причем не заказное, не удовлетворяющее чьи-то внемузыкальные задачи, а что-то самому себе необходимое. Иначе портится настроение, если что-то накапливается и

сходство указывает и С.М. Широкогоров. «Мне кажется, - пишет он, - что шаману столь же необходимо впадать в экстаз, как личности истерической время от времени переживать припадок, а людям творческим – поэтам, музыкантам – иметь вдохновение» [147, с. 343, 365].

Таким образом, автор данной работы считает необходимым рассматривать музыкальный дар как в определенной степени тождественный дару шаманскому. Подобная позиция может вызывать определенные возражения, поскольку сегодня явно выраженной шаманской специфики у большинства музыкантов не наблюдается. Действительно, не каждый музыкант способен раскрыть ее в условиях современного индустриального общества, утратившего основополагающие принципы не только родоплеменных отношений, но всего традиционного уклада в целом. *Поэтому неочевидность этих способностей сегодня вовсе не означает, что изначально это тождество отсутствовало.* Приведенные выше доводы позволяют нам выделить шаманство в разряд особых музыкальных явлений, где музыкальные способности выступают в качестве необходимого шаманского атрибута⁸¹. Это, с одной стороны, дает возможность сузить границы поиска отличительных особенностей музыкального творчества, а с другой – углубиться в специфику самого творческого состояния как такового.

Музыкант, как и шаман, изначально воспринимается как служитель муз (духов) или гений (т.е. ярко выражающий духовное начало) и является *избранником* духов. Именно «избранничество» определя-

не находит выхода. И очевидно в большинстве из нас существует эта объективная накапливающаяся необходимость что-то сделать, создать», – говорит А. Шнитке [149, с. 87].

⁸¹ В шаманизме музыка играла основополагающую роль. О. Диксон указывает на то, что в отдельных случаях ритуал позволялось проводить без специальной одежды, но без музыки ни один шаманский сеанс не был возможен. Жители Севера причисляют бубен к жизненно важным вещам, таким как огонь и олень. Они говорят: «Не будет оленей – не будет пищи; не будет огня – не будет тепла; не будет бубна – уйдет душа» [47, с. 115]. Музыка в шаманизме является главным экстатическим средством. Без нее ни одно путешествие по многочисленным мирам Вселенной не только не осуществимо, но даже не может начаться. Пение и игра на музыкальном инструменте выступают здесь и как способ преобразования сознания, и как организующий механизм всего экстаза, и как живая ткань общения людей и духов. Например, шаман Чоло Дятала утверждал, что без бубна во время камлания никуда не полетишь. А так определял роль бубна шаман А. Коткин (1962): «Я на бубне играю – все мои духи собираются, и я их вижу. Играю на бубне – мой язык развязывается, все знаю, что нужно говорить, слова сами быстро бегут. Когда не камлаю – говорю мало, медленно и плохо». Это последнее замечание подтверждали и другие ульчские шаманы. Так, одна шаманка дополнила: «Бубен придает шаману силу в погоне за злыми духами, он же служит щитом во время борьбы с ними (у некоторых бубен напоминает щит, зауженный книзу. – *Н.Н.*), звуки бубна воодушевляют духов, они летят быстрее за злыми духами» [47, с. 236].

ет, на наш взгляд, основное искомое нами отличие и шамана, и творца музыки от их множественного окружения. Специфика *избранничества* заключается в том, что шаман *находится в страдательном положении* по отношению к духам (богам), согласно поверьям он не выбирает свой путь сам, ибо тот изначально «предопределен». Подобная *страдательность* по преимуществу представляет собой второй этап (первый – непросветленный, темный) «вдохновения» – «божественную вдохновенность», которая была рассмотрена нами выше. Характерной чертой этого этапа является структурная организация мировоззренческих принципов на основе внутреннего переживания, возникающего в результате «выхода из-себя» и воссоединения с «божественной» или иной «духовной» сущностью, которая посредством тела и голоса шамана выражает свою волю⁸².

Это состояние и соответствующее ему характерное поведение специалисты связывают с активизацией *архетипического уровня бессознательного*, благодаря которому человек возвращается к филогенетически более ранним *синкретичным формам сенсорного восприятия*, которые в «чистом» виде сегодня мы можем наблюдать лишь в некоторых формах психопатии (см. выше, например, гипертрофированная звукоимитация – эхолалия). В периоды подобных состояний в правом полушарии мозга продуцируется избыточная энергетическая активность, которая свойственна для больных эпилепсией. Однако шаманский экстаз и сопровождающее его творение музыки отличается от деструктивных расстройств психики тем, что активация правого полушария «дозирована» и носит временный характер, при этом состояние аффекта может искусственно регулироваться самим шаманом [35, с. 182]. При этом шаман чувствует и воспринимает две реальности, «переходя в транс одной частью сознания, а другой оставаясь в обычном состоянии» [132, с. 203-206]. Исходя из этого можно предположить, что *измененные состояния сознания изначально играют немаловажную роль в наличии музыкальной творческой доминанты*.

Действительно, большинство шаманов раскрывают музыкальные способности не путем непосредственного сознательного обучения у музыкантов-мастеров (подобное расценивалось бы как обучение колдовству), как это принято в современной образовательной системе, а через посредство специфической инициации («шаманской болезни»), представляющей собой обряд посвящения («раскры-

⁸² «Чем больше человек становится человеком, тем сильнее он попадает во власть потребности поклоняться, все более явной, утонченной и богатой» [129, с. 133].

тия») [8, с. 309]. Известно, что во время таких инициаций шаман находится в бессознательном трансовом состоянии и испытывает всевозможные галлюцинации, связанные с архетипическими переживаниями типа «*смерти-возрождения*», с созерцанием пожирания духами собственной плоти до скелетного основания (по типу жертвенного принципа) и воссозданием ими нового, более совершенного тела. Таким образом, здесь прослеживается четкая структура жертвенного ритуала, где в качестве жертвы выступает сам шаман.

Во время подобных «инициаций» (по большей своей части являющихся бессознательными – снами, галлюцинациями и т.п.) они приобретают великолепные музыкальные способности, слышат музыку, получают визионерские откровения. Примечательно, что многие откровения связаны с изобретением и изготовлением музыкальных инструментов (что подтверждает нашу гипотезу о наличии в бессознательном их «архетипической формы». – *Н.Н.*), с обучением навыкам игре на них. Это позволяет шаманам достичь таких высот музыкального мастерства, что им не находится равных [6].

Шаманы постоянно указывают также на некую «иную» силу, которая вдохновляет их, обучает музыкальному искусству. Например, у нанайцев духи в образе старых женщин руководили *инициационными путешествиями*, водили будущего шамана по разным дорогам, обучали его пению и игре на инструментах, а также особым мелодиям, каждая из которых предназначалась только одному из духов. Именно поэтому арсенал шаманов содержал столько мелодий, сколько было духов-помощников⁸³ [121, с. 141]. Интересно в этом отношении проследить взаимосвязь разнообразных музыкальных систем (пентатоника, семиступенные лады и т.п.) с формами проявления шаманизма в тех культурах, которые представляют данные системы. На наш взгляд, не случайны количественные совпадения числа муз, космических сфер, струн на музыкальных инструментах (в частности на лире), музыкальных ладов с основными числами шаманских миров, представленными в большинстве случаев семеркой или девяткой. Обозначив проблему, мы оставляем ее решение лишь в качестве гипотезы. Однако если она когда-либо найдет фак-

⁸³ Шаман М. Оиника из с. Дада рассказывает что происходило с ним в 1940-х годах. «Тяжело заболел ...мучился от нашествия духов, которые заставляли его шаманить... каждую ночь они ко мне собирались, помогали мне петь, я пел, кричал по-шамански во сне... среди них была какая-то хорошая женщина. ...некоторые называли ее «жена» или «сонная баба» [121, с. 37, 46]. В других источниках мы находим упоминание о «духе – покровителе» в виде старика или животного, который приходит к находящемуся в трансе шаману и указывает ему форму и материал для изготовления музыкального инструмента, обучает игре на нем и дарует шаманские песни [6, 7].

тическое подтверждение, то можно будет с уверенностью говорить о том, что сила, явленная в образе женщины как «духа-покровителя», являлась олицетворением бессознательной стороны человеческой психики, «архетипическим образом» души (anima), бессмертным «гением» или музый.

С этих позиций реализация сущностных сил музыкального субъекта как чистый креативный процесс может быть объяснена, как порождение Мироздания (Космоса) человеком из самого себя, когда он «видит мир исключительно изнутри», при этом мир «утрачивает свое объективное значение и превращается в символ ...собственного, чисто индивидуального опыта» [139, с. 442]. Опыта, в котором мир внутренний становится целью, а мир внешний – средством осуществления и проявления человеческих творческих интенций – интенций его души.

Музыкальные откровения, получаемые шаманами в измененных состояниях сознания, указывают на взаимодействие между богом и человеком – «божественную вдохновенность», когда в ответ на жертву со стороны человеческого «Эго» бог овладевает человеком и с помощью его тела актуализирует сакральные песни, молитвы и музыкальные инструменты. Однако как только они примут законченный и совершенный вид, то они (песни, музыкальные инструменты), по сути, становятся *даром бога* человеку, средством для овладения человеком божественной сущностью. Таким образом, шаманские ритуалы по своей структуре выстраиваются на подобии инициационного акта шамана в виде посвящения или «шаманской болезни», которая представляет собой путешествие в мир духов, обретение «нового» тела и музыкальных способностей и возвращение обратно.

Первой фазой любого шаманского ритуала является настройка на контакт с миром духов и нахождение канала взаимодействия с ними. На первый план здесь выдвигается музыкальный инструмент. Второй фазой является непосредственная связь мира духов и мира людей, Неба и Земли, и здесь большая роль отводится голосовому продуцированию звуков. Е. Васильченко объясняет использование «звукового агрегата» (т.е. инструмента) в первой фазе ритуала тем, что конструкция обеспечивает большую по сравнению с человеческим голосом стабильность звуковых характеристик, необходимых для достижения трансового состояния. Вместе с тем, достигнув этого состояния, шаман становится способен «манипулировать звучанием в реальном и «нереальном» (ментальном) пространствах, при этом «нереальное» пространство по преимуществу представлено

голосовым звучанием, иногда приобретающим вид звучания «про себя» (песни, молитвы и т.п.) [22, с.121-122].

Отмеченный момент весьма важен для понимания основного механизма возникновения и реализации звукового образа, централизующим моментом которого становится формирование образа на *бессознательном и ирреальном уровне*, т.е. непосредственный момент «божественного вдохновения».

Наиболее отчетливо этот момент нашел свое отражение в некоторых более поздних музыкально-религиозных практиках, сохранивших некоторые черты шаманизма и принявших форму мистико-эзотерических учений. Это пифагореизм и орфизм.

Пифагор стал одним из основополагающих столпов европейского музыкознания. Он считается родоначальником первых экспериментальных исследований и научных теоретических обоснований музыки, которые оказали огромное, если не сказать решающее, влияние на формирование теоретической базы европейского музыкознания в целом. Но малоизвестно, что корни его теоретических концепций восходят к мировоззренческим интуициям шаманизма. Шаманские корни прослеживаются также в специфике сообщества, которое организовал Пифагор. Его философско-научная школа представляла собой религиозно-мистический союз посвященных, в котором к мистической практике допускались женщины⁸⁴.

Что же касается музыкальных способностей Пифагора, то сведения о них можно обнаружить в «Египетских мистериях» Ямвлиха, который сообщает о поразительном влиянии Пифагора и его музыки на окружающих: «Каждую из них (душевных страстей) он приводил к добродетели с помощью нужных мелодий, как будто с помощью правильно смешанных лекарственных средств. Когда его ученики вечером отходили ко сну, он освобождал их таким образом от дневных волнений и шума и прояснял в смятении волновавшийся ум, так что они спокойно и хорошо спали. Еще он научил их видеть вещи сны. Когда они просыпались, он снимал с них сонное оцепенение, расслабленность и вялость с помощью особых напевов и мелодий, получаемых простым сочетанием звуков лиры, либо сопровождая игру на лире пением». Пифагор также сообщал, что когда он *пребывал вне тела*, то слышал благозвучную гармонию. Ямвлих также пишет, что Пифагор был способен воспринимать не только ту музыку, «которая возникает от игры на струнах или инструментах», но обладал «какой-то невыразимой и трудно постижимой божественной способно-

⁸⁴ Именно факт участия женщин дает основания многим исследователям полагать связь пифагорейской мистической практики с шаманством.

стью». «Он, усиливая свой слух и напрягая ум, улавливал ими высшие созвучия миропорядка, вслушиваясь (как оказалось, этой способностью обладал он один) и воспринимая всеобщую гармонию и согласное пение небесных сфер и движущихся по ним светил, их песню, более полнозвучную и чистую, чем любая из песен, сочиненных людьми, благодаря неодинаковым и отличающимся разнообразием шумам, скоростям, величинам» [85, с. 14, 24, 31].

Генетически родственны пифагореизму таинства орфиков, входящие к мифу об Орфее – первом великом посвященном, владеющем магической силой музыки. Мифологический образ Орфея и его сошествие в Аид за Эвридикой тождественны образу шамана и его путешествию во время камланий в мир ирреальных существ, когда музыка становится не только необходимым условием вхождения в царство мертвых, способом вызывания духов, общения с ними, голосом и волей самих духов. В эзотерических комментариях к орфическим гимнам смерть Эвридики от укуса змеи и путешествие Орфея за ней в царство теней трактуется как иносказание, указывающее на инициационный характер пути мужчины, ищущего женскую половину своей души – музу [105, с. 418].

На основании вышесказанного можно сделать вывод, что существование музыкального феномена (звучания) в действительности предопределяет некая неясная ирреальная сущность. Она выражается в состоянии «выхода из тела», в «восприятии» и выражении «внутренней» музыки. Музыка становится выражением внутреннего опыта, опыта общения с духами, богами, духами-покровителями – с ирреальными существами, получаемого в состоянии овладения этой сущностью человеком (второй тип «вдохновения»), а процесс зарождения музыкального образа и его последующая реализация происходит одновременно как бы в двух онтологических плоскостях – воображаемой и действительной. В целом специфика этого состояния обозначается как пребывание в «экстазе»⁸⁵.

Экстаз как «божественное вдохновение» репрезентирует музыку как исключительно духовное явление. При этом мы полагаем, что *экстатические состояния и переживания в них лежат в основании креативности музыкальной культуры в целом и являются теми*

⁸⁵ М. Элиаде, например, называет шаманизм «архаической техникой экстаза» и считает, что культурное творчество в целом стало возможным благодаря именно экстатическим переживаниям [151]. А. Лосев употребляет термин «экстаз» по отношению к пифагорейцам. Он пишет: «...Орден Пифагора был основан как братство, стремившееся осуществлять чистую жизнь после донисийского оргазма с переводом экстатических состояний в философские концепции» [85, с. 14, 24, 31].

фундаментальными переживаниями, которые возвращают нас каждый раз при своем появлении к началам человечества, к тому моменту, когда человек становился «сверх-природным» и социальным существом. Однако чтобы понять, каким образом происходит сам процесс зарождения музыкальной идеи и актуализация музыкального образа, необходимо обозначить специфику экстатической области.

3.2. Экстаз как универсалия музыкального бытия

Есть внутренняя музыка души...
Она как память о полузабытом,
Она как дальний шум.

Не заглуши
Ее с годами буднями и бытом!
Она таится в глубине, светя
Порой в случайном слове, в слабом жесте,
Ее имеют многие.

Дитя
Лишь обладает ею в совершенстве.

Е. Винокуров

Традиционно философия трактует экстаз (от греч. *εκστάση*) как «нахождение вовне», «смещение», «пребывание вне себя», как «состояние измененного сознания, сопровождающееся потерей человеком ощущения времени, восторгом, предельно позитивным эмоциональным упоением, зрительными и слуховыми галлюцинациями, как род транс». В психологическом контексте экстаз характеризуется как «предельная форма созерцания какого-либо предмета или явления, как абсолютная поглощенность какой-либо единственной идеей, либо как пребывание в «ничто» [102, с. 839].

В современных концепциях экстаз представлен в более широком аспекте – как «пребывание вовне» природы, «выход» человека за рамки естественной физиологической необходимости, т.е. как «прорыв» в сферу духа, в сферу человеческого сознания. Именно к такому выводу пришел Д. Н. Овсяннико-Куликовский в работе «Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности». В его интерпретации экстаз не является болезнью или патологией человека. Экстаз есть естественное человеческое состояние. «Оскудение стихии экстаза нормального, вытекающего из самой сущности пси-

хического взаимодействия, - пишет Овсянико-Куликовский, - вызывает страдание, недовольство, неудовлетворенность, скуку и заставляет прибегать к суррогатам, например к вину...». В.В. Костецкий, развивая положения Д. Н. Овсянико-Куликовского, считает, что экстатические состояния являются неотъемлемым атрибутом существования человека и обязательным условием для формирования его духовности на ранних стадиях развития культуры и общества. «Человек, лишенный возможности быть причастным к экстатической практике, - пишет он, - начинает деградировать. И, напротив, человек, причастный к экстазам, подвигается к творчеству, к творческому вдохновению. Как отмечал Платон, «творения здравомыслящих людей затмятся творениями неистовых» [69]. По мнению Костецкого, экстаз - это «нормальное человеческое состояние» и вне экстатических состояний человека как человека не существует, ибо «человек как животное... «вышел-из-себя», тем самым перестал быть животным и пошел по новому, человеческому, пути» [68, с. 54-58].

Схожую позицию мы находим в исследованиях М. Элиаде. Он полагает, что экстатический опыт есть «первичное явление» комплекса человеческих характеристик и поэтому известное уже архаическому человеку» [151, с. 371]. Действительно, человек в экстатическом состоянии – это рождение качественно новой онтологии – человека в его творческой ипостаси, который оказался «срединным онтологическим универсумом», обладающим «трансфизическими способами присутствия в Бытии» [134, с. 192 – 193].

М. Хайдеггер называет эту первичную экстатику человеческого «экзистенцией»⁸⁶. Она предполагает соприкосновение с некой высшей и истинной трансценденцией, по-хайдеггеровски – «вступление в истину Бытия» и перманентное «стояние в его (Бытия) просвете» [142], которая делает возможным осуществление в человеке некоего иррационального начала, свободы, как прорыва природной необходимости и разумной целесообразности, через который «в мир приходит ничто» и привносится в мир то новое, что обычно именуется творческим.

Итак, одним из глубинных оснований бытия человека в целом как творческого субъекта является экстаз. Философская мысль дает нам две трактовки экстатического состояния. С одной стороны, «экстаз» понимается как «выход» человека за рамки обычного сознания, с другой (в более широком смысле) – под экстазом подразумевается «выход» за пределы природной необходимости и приобре-

⁸⁶ *Экзистенция* в переводе с позднелатинского *ex(s) istentia* означает «существование».

тение собственно человеческого воображения, а также и состояние «нормального» обычного сознания. Таким образом, мы имеем дело с двумя, на первый взгляд, противоположными друг другу трактовками экстаза (обозначим их: традиционная и антропологическая), каждая из которых продуктивна в конкретном исследовательском случае. Поскольку для решения задач исследования необходима некая общая трактовка экстаза, то мы обратились к классификации экстатических состояний В. Костецкого, который обозначил два типа экстаза: острый (экстаз религиозно-мистический, искусство) и обычный, повседневный (бытие в языке). Если соотнести данные экстатические типы с концепцией возникновения речи Б. Поршнева и реконструктивной схемой возникновения человеческого воображения и сознания Ю. Бородая, представленными нами в первой главе, то *экстаз* предстает пред нами как *совокупность последовательных собственно человеческих «выходов из себя»*. *Первый - это «выход» из природы в иллюзорное (аутическое, шизоподобное, гипертрофированно звукоподражательное) состояние. Второй - это «выход» из первого состояния в состояние сознательности (речь)*⁸⁷.

Музыкальное творчество как процесс культурного бытия человека, как, впрочем, и музыка в целом, генетически восходит к первому экстатическому состоянию, но как развитая социокультурная форма обуславливается вторым типом экстаза. Однако «первичный» акт «выхода» из природы (т.е. первый тип экстаза) воспроизводится в них не в непосредственном, а в опосредованном вторым типом экстаза виде, ибо человек, обретя себя как сознательное существо, уже не может избежать бытия в языке, в отличие от реалий «первородной» ситуации своего становления. Другими словами, реконструкция первого типа экстаза, соответствующего в раннем антропогенезе стадии «звукоподражания» и «первобытной шизофрении», с момента возникновения человеческой сознательной онтологии достигается не путем действительного «выхода из природы», а путем снятия вторичных экстатических признаков, возвращением из сознательного состояния в состояние «первичное» до-сознательное, которое функционирует теперь как бессознательное высшего порядка (или сверхсознание⁸⁸). В силу такого положения *музыка является*

⁸⁷ Рассмотренные ранее два типа вдохновенности, по сути, сопоставимы с двумя экстазами: «неистовство» полагается как проявление первого состояния, «божественное вдохновение» - второго.

⁸⁸ В рамках эзотерических и религиозно-философских учений данное сверхсознание можно обрести лишь в последовательном восхождении по «пути», предполагающем отрешение от обыденных забот и аффектов и направленном к достижению истины бытия, раскрывающейся в созерцании Абсолюта, в экстатическом прозрении.

универсальной моделью, в которой запечатлены фундаментальные основания бытия человека как целостности, поскольку она обнаруживает в своем онтогенезе до-вербальный, вербальный и сверх-вербальный уровни.

Как ни парадоксально, но из всех искусств именно в музыке в наиболее явном виде сохранилась рассмотренная выше экстагическая двойственность. Музыка целиком существует как экстаз, как две экстагические стихии, которые воплотились в двух основных типах выражения музыкальной экспрессии – инструментальном и вокальном. Первый представляет чистую музыкальность (вневербальную, до-вербальную), второй – музыкальность вербальную или поэтическую (песня, молитва и т.п.). Чистая музыка в своей невербальности и собственной музыкальности (звучании как таковом) является отражением, а точнее, воспроизведением того эволюционно первоначального периода «сумеречного» состояния сознания человека, когда он уже не был зверем, но еще не стал в полном смысле слова человеком. Таким образом, музыка уже сама по себе, в факте своего двойственного существования является прямым свидетельством того, что человек как существо разумное и сознательное возник не сразу, а претерпел ряд последовательных качественных онтологических «скачков» – экстазов.

Наиболее полно выразил двойственную экстагическую суть музыки Ф. Ницше, обозначив феномен музыки как «интенциональность перехода видения в образ»⁸⁹ [101, с. 59]. Видение в данной дефиниции представляет собой первичный экстаз, «слепок» состояния «миражного воображения», характерного для ранних стадий антропогенеза, когда вид Ното стал прямоходящим, но не обладал полностью сформировавшимся сознанием и речью. Видение – это

⁸⁹ Примечательно, что дефиниция музыкального феномена, данная Ф. Ницше, является глубинной философской рефлексией человека, который непосредственно был погружен в музыкальный творческий процесс, сам сочинял и писал музыку. Известны его музыкальные сочинения «Гимн жизни» для хора с оркестром и «Реквием», написанный в 1887 году [78, с. 46]. Исходя из этого, его интуитивное прозрение, указывающее на «виденческое» основание музыки, можно считать результатом его личного музыкального творческого опыта, и, следовательно, использовать его в качестве наиболее достоверного. А. Белый пишет: «Ницше стал музыкантом и в буквальном и в переносном смысле; в переносном: он был музыкант слога и пророк бога музыки Диониса; в буквальном: как известно, Ницше был прекрасный импровизатор, и даже мы знаем о существовании его композиций; Петер Гаст в разговоре с одним моим другом рассказывал о том, как впервые он видел Ницше уже больного, в лечебнице: после дикого приветствия Ницше сел за рояль и сыграл блестящую и сложную композицию, в которой, по уверению Гаста, не было ни одной-единственной ошибки... Ницше пытается овладеть музыкой в жизни... Для Ницше религия превратилась в музыку, а все религиозные образы и догматы стали как бы ненужной программой – текстом к музыкальной симфонии» [13, с. 127].

модель архетипического переживания (ритуал), которое «рождается в сновидении и культовом опьянении», т.е. через снятие границ сознания. *Образ* в ницшеанской дефиниции может быть проинтерпретирован как репрезентация второго вида экстаза, т.е. как осознанное *видение* или как *видение*, превращенное в *видение* (миф).

Таким образом, *видение* полагается нами в качестве фундаментальной единицы существования музыкального творческого процесса. Заметим, что *видение* в этом контексте имеет мало общего с привычным для нас словом «видеть», предполагающим зрительное восприятие чего-либо. *Видение* понимается нами как *творческая единица (или целостность) музыкального мышления, обеспечивающая возникновение и развитие музыкального образа и являющая собой опыт архаичного переживания*, которое, как показано выше, является опытом жертвенного страдания, опытом «смерти-воскресения», восходящим к «первородной греховности» человечества, превратившейся в фундаментальную культурную манию человечества.⁹⁰

Изначальный опыт страдания и составляет «основу музыки как музыки... в связи с причастностью к видениям». Это и есть «априорное знание», «строй души», «тонос», «интенция» или «интонация» [68, с. 84]. Интонация здесь понимается нами как «непосредственный, необъективированный, внутренний, переживательно-духовный процесс» [39, с. 52]. Этот процесс онтологически дионисиен, хаотичен и без-образен, тождествен первобытному насильственному хаосу, когда статусы божественного и человеческого неопределенны и нераздельны, но уже наделены той мерой противоположности, благодаря которой рождается интенция.

Творческое духовное бытие человека как бытие интонационное всегда музыкально⁹¹. Первоначальное духовное напряжение, воплощаемое в различных формах, и есть являющееся без определённого и ясного предмета *видение*. Элиаде называет подобное состояние

⁹⁰ «Переживания экстатического порядка, - пишет В. Иванов, - суть переживания женственной части Я, когда Психея в нас высвобождается из-под власти и опеки нашего сознательного мужественного начала, как бы погружающегося в самозабвение или умирающего, и блуждает в поисках своего Эроса, наподобие Менады, призывающей Диониса. Ибо эта женственная часть нашего сокровенного существа утверждает свою обособленную жизнь только при угашении внутреннего очага наших мужественных энергий, подобно тому, как Ева возникает во время сна Адамова. Духовный стимул, пробуждающий ее к этому угашению, может иметь такую напряженность, что она самопроизвольно и насильственно нейтрализует влияние мужского я и как бы жертвенно умерщвляет его, внутренне воспроизводя собою пластический тип Менады – жрицы и мужеубийцы. Таковой представляется нам природа того «исступления» или «выхождения из себя», которое в психологическом феномене являет снятие и упразднение граней личного сознания» [59, с. 92].

⁹¹ «Некоторый музыкальный строй души предваряет всё, - пишет Шиллер, - и лишь за ним следует поэтическая идея» [цит. по 101].

«предэкстатической эйфорией»⁹². В этом аспекте универсальные основания творчества как такового, и в особенности художественного, всегда музыкальны⁹³.

На первичной стадии любого творчества наблюдается одно и то же явление, когда «теория, система или образ зарождаются в смутной форме в синкретичном и неразличимом аффектном состоянии, которое постепенно дифференцируется и приобретает стройные оформленные очертания» [78, с. 207]. И это явление есть «музыкальный строй души», или музыка, олицетворяющая собой первый тип экстаза – состояние острого аффективного переживания. По мнению специалистов, он проявляется в виде сильного нервного возбуждения и практически всегда «сопровождается снижением сознательного контроля и генерацией целенаправленных галлюцинаций» [35, с. 181]. В состоянии экстаза человек «выходит-из-себя» и обращается к тому, что не входит в рамки сознательного и черпает оттуда то, что, с точки зрения нормального состояния, намного превышает привычные человеческие возможности. Человек в экстазе

⁹² М. Элиаде считает, что *предэкстатическая эйфория составляла один из универсальных источников лирической поэзии* (курсив мой. – Н.Н.). К ней он относил именно музыку, ибо предэкстатическая эйфория есть не что иное, как подготовка шаманом транса, когда он бьет в бубен, вызывает своих духов-помощников, говорит «на тайном языке» или «языке животных», наследуя крики животных, особенно пение птиц. Это «первое состояние», в конце которого шаман достигает «второго состояния», стимулирующего лирическую поэзию и языковое творчество» [151, с. 378].

⁹³ Примечательно, что именно в музыке смена одного эмоционального состояния на другое осуществляется гораздо быстрее и наименее сложными средствами, нежели в каком-либо ином виде искусства. В отличие от поэзии, живописи, скульптуры, архитектуры, скромный арсенал музыки – это движение, звучание, ритм. Однако именно из-за своей простоты они обладают наиболее могущественной силой воздействия, поскольку являются отражением основных принципов жизни. Звук, движение, ритм – что может быть проще и универсальней? Музыка как вид искусства по простоте своих средств сопоставима только с танцем. Однако уже сам по себе танец представляет усложненный вариант музыки, к звучанию, движению и ритму он добавляет жест и тем самым усложняет и унифицирует свое пространство. Простоту музыкальных средств уловил А. Белый, поставив в своей классификации искусств музыку на первое место, определив ее как «последовательность во времени, ритм». Вторую позицию занимает поэзия, как «данный в слове образ и смена его во времени», третью – живопись как «данный воочию образ, но в краске и притом в двух измерениях пространства», четвертую – скульптура и зодчество как «образ в трех измерениях пространства». Сама музыка не может быть ограничена ни танцем, ни поэзией, ни живописью, ни архитектурой и в то же время присутствует в каждом из них [13, с. 120]. Эта характерная особенность музыки еще раз приводит нас к мысли о том, что музыка, по всей видимости, может считаться наиболее ранним, а возможно, что и первейшим видом художественного творчества, генезис которого во многом определил развитие всех остальных искусств. «В каждом произведении искусства, – пишет В. И. Иванов, – хотя бы пластического, есть скрытая музыка, и это не потому только, что ему необходимо присущ ритм или внутреннее движение; но и сама душа искусства музыкальна» (курсив мой. – Н.Н.) [59, с. 42].

пребывает в особой *иллюзорной реальности*, благодаря которой в дальнейшем рождается образ будущего произведения⁹⁴.

В. Батюшев полагает, что в «чистом» виде позитивные иллюзии («киллюзии воображения») дают возможность субъекту «соприкоснуться с бесконечностью и беспредельностью». «Они, - пишет Батюшев, - «выводят» субъекта из «ничто» в «ничто», но в такое ничто, которое характеризуется неопределенной качественностью... давая ощущение истинной свободы» [19, с.14]. Это в большей степени некое общее целостное ощущение, целостное переживание, не имеющее ни образной оформленности, ни проявленности в каком-либо одном чувстве, а нечто, захватывающее все чувства целиком и потенциально содержащее в себе все возможные способы своего выражения и вместе с тем трудно выразимое.

А. Ахматова обозначала это состояние так:

...тайное бродит вокруг –

Не звук и не цвет, не цвет и не звук,

Гранится, меняется, вьется,

А в руки никак не дается. (Тайны ремесла)

Трудность выражения состояния, названного «музыкальным строем души», заключается в том, что «творение гения говорит нам о чем-то ином, более глубоко, более прекрасном, более трагичном, более божественном», что «остаётся для ума необъяснимым и несказанным для человеческого слова» и включает в себе «непостижимость и неизмеримость своего конечного смысла» [59, с. 42]. Это «неизреченное» и составляет суть музыкального видения, стремящегося воплотиться в образе.

Представить и описать музыкальное видение можно лишь по косвенным свидетельствам людей, пребывавших в измененных состояниях сознания или имевших опыт приема галлюциногенов. Например, описание, данное американским путешественником Бейардом Тейлором в «Атлантик Мансли» за 1854 год дает нам следующее представление о видении: «Ощущение ограничения – заключения наших органов чувств и границы плоти и крови пропало... Воздух сверкал от избытка света, хотя солнца не было видно. Я вдыхал сладостные ароматы, близ меня струились звуки, какие, быть может, слышались в грезах Бетховену, но так никогда и не были им

⁹⁴ «Музыкально-жизненное состояние экстастика, - пишет Костецкий, - связано с ...пафосом и энтузиазмом. ...Для энтузиаста, умозрящего видения, характерно наличие в деятельности маниакальности как «настойчивого неистовства». Манию можно понимать как процесс выражения видений в образах поведения, то есть как деятельную интенцию перехода видения в образ. Как поведенческий аналог музыки... Маниакальный энтузиаст, способный к сотворению образов, называется термином «гений» [68, с. 97].

записаны (курсив мой. – Н.Н.). Сама атмосфера была атмосферой света, аромата, музыки, и все это вместе и в отдельности возносило превыше всего того, что только способны передать трезвые чувства... Я упивался дивным миром блаженства, который был совершенным, поскольку ни одно чувство не осталось неудовлетворенным. И, сверх всего этого, ум мой был исполнен чувством беспредельного триумфа» [64, с. 572]. Отметим, что многие участники экспериментов с использованием ЛСД и других психотропных препаратов, проводимые Ст. Грофом, описывают свое состояние как целостность, в которой в неразделимом единстве соединены все возможные чувственные ощущения и мысли. В сновидении, согласно З. Фрейду, наблюдается то же самое.

Эксплицитным вариантом этого состояния является феномен синестезии (греч. *συναίσθημα* – совместное чувство, одновременное ощущение, эмоция). И. А. Герасимова, утверждает, что синестезия была распространенным явлением в Древнем мире и была предпосылкой возникновения символического мышления в целом [29]. В музыке явление синестезии широко известно и обозначается как «цветной слух». Феноменом «цветного слуха» обладали многие композиторы: А. Н. Скрябин, Н. А. Римский-Корсаков, Б. В. Асафьев, М. К. Чюрленис и другие⁹⁵. Наиболее ярким в этом отношении является пример «Прометейя» А. Н. Скрябина, где видение воплощено в беспредметной звуко-цветовой пластике. Необходимо отметить, что явление синестезийности в музыке не ограничивается только цвето-звуковыми образами. Сабанеев, например, писал, что музыка Скрябина «имеет глубокую жизнь, - жизнь, уходящую далеко вглубь от того физического плана, в котором мы ее внешне воспринимаем; только малая, ничтожная доля этой музыки «слышима» нами – большая часть ее «чувствуется» каким-то особым органом – но не слухом в обычном смысле – ее отроги простираются глубоко в какие-то иные сферы и там возмущают некую общую стихию, в которой соприкасаются все отрасли искусств» [62, с. 260].

⁹⁵ Многие ученые склонны полагать, что феномен цветного слуха есть не что иное, как ассоциативное соощущение, не имеющее ничего общего со специфическими цветовыми «галлюцинациями», возникающими при слышании тех или иных звуков или тоналностей. Однако дело, на наш взгляд, обстоит намного сложнее, чем простое ассоциативное сопоставление цвета и звука, ибо эта способность коренится в глубинной структуре человеческой психики и имеет онтологический характер. Ярким подтверждением этого является рассказ французского композитора Оливье Мессиана, повествующий о его работе с художником Шарлем Блан-Гатти, который страдал действительным нарушением зрительного и звукового восприятия - синопсией, что позволяло ему видеть цвета, когда он слышал звуки и изображать их на своих полотнах [91, с. 234].

Подобное единство ощущений специалисты склонны объяснять особенностями внутренних глубинных структур человеческой психики. Б.М. Галеев, например, считает, что синестезию можно охарактеризовать как «концентрированную и симультантную актуализацию чувственного в широком спектре его проявлений» [28]. Феномен синестезии подтверждает статус музыки как «опыта видений, используемого в качестве априорной формы чувственного созерцания», галлюцинаторный «опыт жизни до самой жизни» [68, с.100]. Музыка здесь является «специфическим выражением бессознательного» (К. Юнг), облечением бессознательных глубин в сознательные формы. Таким образом, музыка «сама по себе становится движением» (Ст. Гроф) или интенцией [51, с.141]. К. Льюис определяет эту интенцию как «неустранимое стремление». «Все, что мало-мальски серьезно владело вашей душой, - пишет он, - было лишь отблеском, невыполненным обещанием, неуловимым эхом. Но если бы эхо окрепло в звук, вы бы сразу узнали и сказали уверенно и твердо: «Для этого я и создан». Мы никому не в состоянии об этом рассказать. Это – сокровенная печать каждой души, о которой рассказать невозможно, хотя мы стремимся и стремились к ней раньше... пока мы есть, есть и это. Если мы это утратим, мы утратим все. ...Каждая душа отдает всем другим свое единственное знание, всегда не полно и так прекрасно, что земная ученость и земные искусства – лишь ненужное подобие ее рассказа... То, о чем говорю, не дается в опыте» [87, с. 122, 124, 126].

Музыка, представленная как бессознательное переживание или ощущение, «создает еще внезвуковой феномен музыки» [68, с. 222]. Она существует не как инструментальная или вокальная. Это музыка «без звука, музыка глухого Бетховена» [68, с. 84]. Это «музыка духа», «музыка души», которая переживается как «жизнь». Ее ощущает тот, кто «выпал-из-себя», т.е. человек с его специфическим состоянием психики, способный на эмоциональные переживания. «Композитор может ее озвучить, передать в образе, образовать, но тот, кто будет слушать исполняемое композитором, сам будет за звуковыми образами воспроизводить видение, видение музыки» [68, с. 96], т.е. воспроизводить то состояние сознания, которое наличествовало у композитора в момент запечатления его в звуках или нотном тексте. *Музыка, таким образом, предстает как интенция духа, как до-образное и без-образное видение, как некое всеохватывающее нерасчлененное единство, лишь обладающее потенцией к воплощению в «образе». Понятая таким образом музыка приобретает статус всечеловеческой универсалии.*

Именно в этом аспекте музыка выражалась во многих древних мистериальных таинствах, центральным моментом которых являлось духовное прозрение, выражаемое с помощью игры на музыкальных инструментах, т.е. момент рождения бога в человеке. В Элевсинских мистериях смыслообразующим моментом было таинство в лабиринте, когда после оглушительного воя участников, переодетых волками, «безмолвие мертвых (т.е. «молчание». – *Н.Н.*) было сущим благодеянием». «Сердца мистов настигала нежная космически-планетарная музыка, способная осчастливить иного Орфея, пробуждая не только «венки Амфитриты» (орган в области гортани), который позднее в Элевсине именовался шестнадцатилепестковым «цветком», но и двенадцатилепестковый цветок под сердцем. Мистагог протягивал лиру одному из них, чтобы тот хоть немного повторил на струнах. ...Кому сердце поверяло это, тот прозревал и слышал «звук, рожденный без прикосновенья», словно сами планеты пели, то отдаляясь в напряжении, то сближаясь; «музыка сфер» – так впоследствии назвал это Пифагор» [12]. Отрешение от суеты и вслушивание в гармонию сфер выступало одной из основных целей искушения молчанием, пятилетний срок которого входил в качестве необходимого элемента в первый этап пифагорейского ученичества (аксмата) [102, с. 146].

В нетрадиционном исламском течении – суфизме – Музыка олицетворяла собой истинную ипостась Духа, Сакрального Единства и Красоты⁹⁶. Она способствовала пробуждению внутреннего голоса (хизр), и сама была этим голосом, который может быть услышан только посредством вслушивания в собственную душу и отрешения от мирских страстей. В этом состоянии человек достигал всеобщего согласия с самим собой и окружающим его миром. Этот мистический опыт воспринимался как опыт единения с Богом и описывался многими суфиями как совершенная неземная Музыка – Всеобщая Гармония, которая в своем истинном свете может быть выражена только молчанием⁹⁷:

⁹⁶ Существуют легенды о том, что каждый основатель орденов в суфизме получил от бога откровение и видение через музыку. «Музыка принадлежит чистому миру, т.е. Божественному. Она есть гармония божественного духа и поэтому в мире низком, т.е. земном, она выступает как средство, помогающее преодолеть разобщенность с Богом. Мир в целом – воплощение божественной гармонии и мелодии. Весь мир является звучанием Бога» [73, с. 48].

⁹⁷ О том, что подлинная красота сообщается человеку, осуществляется и запечатлевается в нем только в тишине, писал И. Г. Гердер. Красота, по его словам, «создана только для тихого наслаждения» [31, с. 152].

Как странно, суфий молчит!
 Как странно, что у тебя нет ушей!

(Джелал ад-Дин Руми)

Согласно экспериментальным данным Ст. Грофа, люди, находившиеся в измененных состояниях сознания и получившие мистическое откровение (переживание Абсолюта), чаще всего выражают его безмолвием, и для них становится вполне очевидным тот факт, «что знающий молчит, а незнающий говорит» [36, с. 34]. Молчание в этом случае есть выражение некой «тайны» как особой экзистенции человеческого духа. Ф. Тютчев в своем знаменитом манифесте «Silentium», в строке «Молчи, скрывайся и таи...», запечатлел принцип такого сокровенного бытия, для которого «мысль изреченная есть ложь» [153, с. 474–476]. А В.М. Найдыш называет такую тайну «принципиально неинтерпретируемой формой духа» [98, с. 522].

Таким образом, музыка как «тишина» (молчание) всегда несет на себе печать таинственности и является эмоционально-аффективной формой переживания главных тайн Мироздания – тайны человеческой экзистенции и тайны Абсолюта⁹⁸. В этом отношении музыка как репрезентация человеческой духовности принадлежит к сфере тотальной сакральности, где знаком Духа становится Символ, а трансцендирование связано не с «нацеленной логизированной говорливостью, а с мудростью умолчания»⁹⁹ [134, с. 140, 143].

В основе всякого символического мышления усматриваются именно музыкальные основания. Считается, что символы определяются музыкальными принципами, а музыка провозглашается одним из «самых высоких способов символического мышления» [153]. Ю. Федоров пишет, что символы есть «язык» эманулирующего Первоначала, Великой Пустоты, Ничто» [134, с. 149]. «Символ – это всегда

⁹⁸ «Можно искать (звук, музыку. – Н.Н.) внутри себя, наблюдая свой собственный внутренний ритм, погружаясь в тишину – странное «минус-бытие» звука – и ощущая собственной кожей пульсирующий ритм Вечности. Этим и занимается каждый композитор за мгновение до того, как первый звук – нотный знак – упадет на чистый лист партитурной бумаги» [12, с. 1].

⁹⁹ Практики молчальничества распространены в самых разных культурных регионах. Широко известны практики восточных единоборств, православный исихазм, культура молчания у Мейстера Экхарта, коаны и медитативная практика дзена, суфийская и буддийская мистика и пр. М. Аркадьев полагает, что подобные практики являются «весьма важной формой борьбы с языковой деятельностью и фундаментальным сознанием как дегармонизирующей структурой. ...Причем как раз в этих предельных формах обнаруживается фундаментальная граница, лежащая в глубинах самого человека. Практика молчания исходит из неявного или явного предположения о глубинной и абсолютной «пустоте сознания», которое, благодаря как раз этой своей «пустоте», в процессе мистической медитации отождествляется, сливается с сущностью Абсолюта...» [3].

молчание, бессловесная обращенность к собственным ментальным глубинам» [134, с. 41]. В этом отношении музыкальный символ – пифагорейское «число» – есть символ всего сущего, в том числе и того, что «не поддается ясному изложению в словах, потому что трудно уразуметь и трудно высказать» [85, с. 25]. Число являет собой также принцип всего сущего: принцип Космоса, творимого из Хаоса, – порядка, соразмерного духовной сущности человека.

Музыка в подобной интерпретации предстает как исключительно психодуховный нематериальный феномен, который отражает существование музыки еще до ее физического звучания. Молчание в движении – вот суть этой музыки! Это «молчание» живое, порождающее и творящее.

Молчание в музыкальном контексте может быть рассмотрено и как реальное отсутствие акустического воздействия на слуховые рецепторы человека. Экспериментальные данные специалистов-психологов, исследовавших состояние человека в полной сенсорной изоляции от сигналов внешнего мира, поступающих в нашу психику через пять органов чувств, показывают, что изоляция является наиболее простым способом вхождения в измененные состояния сознания, а слуховая депривация порождает интереснейшие явления продуцирования так называемого «внутреннего» звучания¹⁰⁰. Изолировав себя от окружающего мира, человек открывает свое внутреннее пространство, обретая в нем новый мир творческих фантазий. Возможно, что обнаруженные археологами в пещерах настенные росписи могут являться свидетельством того, что пещеры избирались

¹⁰⁰ Дж. Лилли, например, провел эксперимент с использованием подводной барокамеры, в результате которого было установлено, что в условиях блокировки внешних раздражителей психика человека сама начинает продуцировать звуковые образы и визуальные галлюцинации [51, с. 100-102]. Как показали исследования, человек, помещенный в свето- и звукоизолированный бассейн с соленой водой, имеющей температуру и плотность человеческого тела, начинает воспринимать образы тонкоматериального мира. Этот принцип был известен в глубокой древности в Индии, на Тибете и в Китае, готовящихся к посвящению будущих монахов помещали в изолированную от мира келью, высеченную в глубине скалы, где они проводили от нескольких месяцев до многих лет [132, с. 138]. При полной или частичной сенсорной депривации – «отключении» обычных каналов поступления информации – начинает работать так называемый шестой «орган чувств» (интуиция) [132, с. 137]. При этом возникает состояние, соответствующее первому типу экстаза, часто его обозначают ИСС (измененным состоянием сознания). Информация, поступающая к человеку в таком состоянии, значительно отличается от информации, полученной в состоянии бодрствования, поскольку не подвергается рациональному анализу. В ИСС мозг «превращается» в параллельно функционирующую систему: он одновременно получает и обрабатывает информацию. Другими словами, орган восприятия и орган анализа совмещаются, а информация воспринимается по принципу резонанса – мгновенного воспроизведения целостного образа.

древними людьми не столько из-за каких-либо бытовых удобств, сколько по причине их повышенной изоляционной способности, устраняющей звуковой и визуальный контакт с внешним миром. Темнота и тишина – главное преимущество таких пещер. В темноте, как известно, «все кошки серы», а абсолютная тишина – «звенияца». Известно, что музыкальные озарения часты именно в таких условиях однообразия или отсутствия ярких внешних впечатлений. Так, например, Е. В. Васильченко пишет, что ландшафты пустынь со свойственной им «природной» тишиной пробуждают звуковое творчество человека на ментальном уровне, а внутренние звуковые фантазии, «возникающие как результат уже имеющегося звукового опыта или как проявление космического «неслышимого» звучания», порой могут определять даже всю музыкальную традицию в целом [22, с.131].

Таким образом, становится очевидным то, что *звучащая музыка является лишь небольшой частью того феномена, который обозначается словом «музыка»*. Она (звучащая музыка) есть лишь вершина бесформенной ледяной глыбы, дрейфующей по бескрайним просторам нашего бессознательного. Вершина, отражающаяся от зеркальной пленки водораздела и не подозревающая о том, что под этой пленкой сознательной напряженности скрывается безмерная толща льда, которая является единственной возможностью ее (вершины) существования. Другими словами музыка в контексте целостного бытия человека должна и может быть незвучащей!

Исходя из этого, можно говорить о том, что цель музыкального творчества в целом изначально была гораздо шире той, которую мы наблюдаем в современном музыкальном мире. Она заключалась не только и не столько в том, чтобы создать новое, ранее не бывшее звуковое и/или ритмическое сочетание, новое произведение или оригинальную музыкальную комбинацию, сколько в том, чтобы пережить глубинное «первородное» трагическое противоречие, связанное с сверх-природными и до-разумными истоками человечества, и путем его преодоления через гармонизацию изменить первоначальный сознательно-когнитивный статус человека, качество его духовной жизни.

Таким образом, *видение*, образующее ядро музыкального творческого процесса (и не только его), есть не что иное, как процесс подобного переживания, рожденного первым типом вдохновенности – «неистовством». Оно (*видение*) может быть представлено как следствие «неистовства» и «поворотный» пункт на пути к «божественному вдохновению» – обретению человеком внутренней гармонии и душевно-духовной целостности. Это своеобразная граница между

хаосом и порядком, бессознательным и осознанным – «нечто», что являет собой целостность, но еще не выражено в образе. Актуализация этого «нечто» в образе, через обретение (усмотрение) или осознание порядка в первичной хаотичности есть не что иное, как «божественное вдохновение», т.е., по сути, сам образ, взывающий к своей воплощенности в материале. Таким образом, музыкант, облакающий видение в образ, а образ – в физическое звучание, становится творцом музыки. Вместе с тем звук (слышимый) есть лишь средство, с помощью которого выражается *видение*, сущностные основания которого коренятся в тайне человека, в тайне его «сотворения» и духовной эволюции¹⁰¹. Звук являет эту тайну, но не дает ее вербального выражения, оставляя после себя лишь чувство, отпечаток фундаментальной загадочности, растворенной в *пред-* и *постзвучании*. Этот отпечаток обуславливает процесс восприятия музыки. Начав звучать, музыка погружает слушателя в «иное» абсолютно звучащее пространство, тем самым возрождая из небытия бессознательное ощущение абсолютной «тишины» (молчания), выводя воспринимающего субъекта из его обыденного «нечто» в «ничто»¹⁰².

Вместе с тем звуковая музыка делает человеческий слух доминирующим чувством по отношению к ощущениям. В предельном своем выражении данное чувство слуха может достичь уровня развития «истинного слуха», который выходит за пределы обыденного слухового человеческого восприятия. К.К. Сараджев определяет «истинный слух» как способность «слышать всем своим существом звук, издаваемый не только предметом колеблющимся, но вообще всякой вещью». «Каждая вещь, каждое живое существо Земли и Космоса звучит и имеет определенный «свой тон», - пишет мастер колокольного звона, сам обладавший таким слухом. Этот слух свойствен людям, которые достигли духовных вершин йоги, музыкантам, воспринимающим Вселенскую гармонию, к числу которых можно причислить и Пифагора [29].

В отличие от музыкальной синестезии, которая первой отражает полисенсорность видения (единичного во многом), «истинный слух» является предельной степенью выражения моносенсорности (много в едином) – восприятия мира через звук. Таким образом, можно полагать, что два слуха – «цветной» и «истинный» – соотно-

¹⁰¹ «Занимаясь музыкальным творчеством, - пишет В. Петрушин, - человек творит ... прежде всего себя» [108, с. 112].

¹⁰² Знаменитый пианист и педагог Генрих Нейгауз сформулировал едва ли не самый главный императив музыкального бытия, сказав, что «звук всегда должен быть окутан тишиной».

сятся между собой как диалектические противоположности и задают рамки функциональной полноты человеческого слухового опыта. Они также олицетворяют крайние проявления трансцендентной духовной сущности (Абсолюта), которая только и может быть выражена либо в виде молчания, либо как всеобъемлющее звучание. Эти два слуховых феномена относятся к первому типу экстаза, поскольку как в первом, так и во втором случае слуховая целостность не предполагает какой-либо дифференциации, представляя собой либо иллюзорное видение, либо его бессознательное воспроизведение. В синестезийном «цветном» слухе – все есть Все (или «Ничто» – молчание), в «истинном» – Все есть все (или «Нечто» – звук). Таким образом, онтологическое пространство музыкального творчества, впрочем, и музыки в целом, определяется этими двумя пределами.

Ф. Ницше предугадал эти две экстатические стихии. Первую он определил как дионисийскую, а вторую – как аполлоническую, задав тем самым горизонт *музыкального творческого экстаза*, который при первом же рассмотрении оказывается поистине *универсальным явлением человеческого духа*. Благодаря Ф. Ницше в европейской философской мысли боги Дионис и Аполлон стали считаться символами духовного бытия человека, его культуры, олицетворяющими собой две ее абсолютные полярности – Хаос и Порядок, Бессознательное и Сознание. Однако корни подобной символизации восходят к Платону, который в своей знаменитой классификации вдохновенности обозначал дионисийское и аполлоническое вдохновения как высшие. В контексте нашей реконструкции «архетипического» события, воспроизводимого жертвенным ритуалом, эти типы вдохновенности предстают также как абсолютные и высшие онтологии, в отличие от низших онтологий: от собственно эротического вдохновения и музыкального (в узком смысле слова). Они представляют собой своеобразную диагональ, разделяющую сферу экстаза как область человеческого существования на два вышеуказанных типа и определяют функционирование двух типов вдохновенности – «неистовства» и «божественного вдохновения» как силы, способной переводить человека из одного экстатического состояния в другое (рис. 3.1).

Начало акта «божественной вдохновенности» по смыслу совпадает с символом Диониса, кульминацией жертвенного ритуала – видением, моментом, когда человеком «овладевает» бог и он наделяется способностью творить реальность «по образу своему и подо-

бию», порождать Космос из темных глубин бессознательного Хаоса¹⁰³.

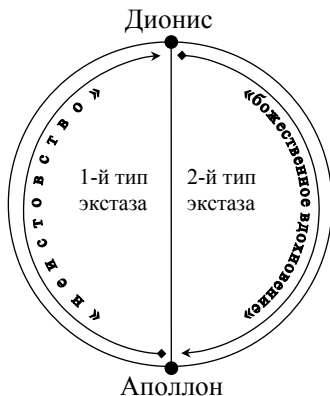


Рис. 3.1

Космос в таком понимании является не только выражением некой объективной данности, существующей вне зависимости от человека и развивающейся по собственным законам, но и эксплицитной формой психодуховной организации самого человека. Если согласиться с Н. Бердяевым, то человек, прежде всего, дан *сам себе* как «факт внеприродный, внемирный», а познание себя как части природного мира – лишь «вторичный фактор человеческого сознания» [14]. Именно эта *самоданность*, на наш взгляд, позволила человеку быть «мерой всех вещей» (Протагор), а в познании мира следовать

¹⁰³ Примечательно то, что в кельтской астрологии летнее солнцестояние, когда Солнце находилось в зените, обозначалось как «точка божественного вдохновения», точка Авена (Овна, т.е. жертвенного барана). Таким образом, музыкальный творческий акт в своем бытии, в своей сути тождествен мировому и ритуальному круговороту в целом. Наиболее полным способом познания такого круговорота служит «круговой» способ, совпадающий с герменевтическим хайдеггеровским кругом познания сущего. Этот круг, согласно М.Хайдеггеру, есть «выражение экзистенциальной *пред-структуры* самого присутствия», где само «сущее, для которого как бытия-в-мире речь идет о самом его бытии, имеет онтологическую структуру круга» [142, с. 153]. В совпадении структуры сущего и структуры знания о нем мы видим одно из условий истинности слов М. Элиаде, который говорит о том, что в экстазах и божественных откровениях человек получает знания о законах, управляющих Космосом и Жизнью. Структура подобного познания этой высшей действительности, несмотря на огромные расстояния, тождественна как в экстазе первобытного шамана, мистика или остальных визионеров Древнего мира, так и в созерцаниях Платона. «Можно даже говорить, - считает Элиаде, - об *архитепте «экзистенциального сознания»*» [151, с. 290].

путем, таинственность которого была закодирована и начертана на вратах дельфийского оракула: «Познай себя, и обретешь весь мир!».

Современная наука находит все больше доказательств данного суждения. Экспериментально подтверждаемые принципы, на которых базируется квантовая физика, провозглашают «включенность» наблюдателя в изучаемую им систему и его влияние на протекающие в ней процессы. Так, немецкий физик-теоретик, один из создателей квантовой механики В. Гейзенберг писал: «Представление об истинно объективном мире как о мире, чьи самые малые части существуют объективно, подобно камням или деревьям, то есть независимо от того, наблюдаем мы их или нет ... является несостоятельным»¹⁰⁴.

Наука XX века, по сути, признала за человеком право влиять на познаваемые им процессы, «конструировать» их «по своему образу и подобию»¹⁰⁵, сформулировав тем самым так называемый «антропный принцип», который давно уже стал очевидным для многих философских размышлений, полагающих взаимодействие Человека и Вселенной как Микро- и Макрокосма¹⁰⁶. Именно в вопросах организационного подобию субъекта (Человека) и объекта (Природы)¹⁰⁷ научное и философское знания находят наиболее приемлемые и плодотворные для обеих сторон точки соприкосновения. Так, например, в рамках новейших теоретико-информационных представлений, развивающихся на базе синергетического подхода, в основе как природных, так и культурных явлений усматриваются одни и те же принципы организации – от хаоса к порядку и гармонии, и наоборот. При этом коды самоорганизации Вселенной полагаются в

¹⁰⁴ “The idea of an objective real world whose smallest parts exist objectively in the same sense as stones or trees exist, independently of whether or not we observe them ... is impossible” - W. Heisenberg [158, с. 119-125].

¹⁰⁵ В. Лefевр называл данные конструкции «*образом мира в образе себя*» [82, с. 13-20].

¹⁰⁶ «Человек познавательно проникает в смысл вселенной, как в большого человека, как в макроантропос. ... Вселенная входит в человека, поддается его творческому усилению как малой вселенной, как микрокосму» [14, с.295]. Идеями онтологического всеединства Человека и Вселенной пропитаны труды А.С. Хомякова, В.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, П.А. Флоренского, Л.П. Карсавина., В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского, К. Э. Циолковского, Гейяр Де Шардена и мн. др.

¹⁰⁷ Вернер Гейзенберг также писал: « Мы с самого начала находимся в сосредоточии взаимоотношений природы и человека, и естественное представляет лишь часть этих взаимоотношений. Следовательно, общепринятое разделение мира на субъект и объект, мир внутренний и мир внешний, на тело и душу более не годится и приводит к затруднениям принципиального характера. Стало быть, и в естествознании предметом исследования является не природа сама по себе, а природа, поскольку она принадлежит человеческому вопрошанию, а потому и здесь человек встречает самого себя» [цит. по 117].

качестве универсальных и выступают как «инварианты, которые лежат в основании алгоритмов культуры и процесса творчества» [67, с. 25]. Предпринимаются даже попытки выявить и обозначить эти коды как космические носители культуры¹⁰⁸. В то же время представления об основных принципах организации Вселенной коррелируют со специфически человеческой субъективной архетипической структурой бессознательного, которая сформировалась в процессе филогенеза человечества в целом¹⁰⁹.

Исходя из этого, человек созидающий должен рассматриваться как творческий космический субъект, творческий акт которого находится в непосредственной взаимосвязи с его внутренними ментальными структурами, которые определяют его бытие как бытие человеческое и включают его в общий процесс бытия Вселенной¹¹⁰.

¹⁰⁸ М. Савин обозначил такой носитель как «культурон». На иерархической лестнице бытия культуры «занимают более высокую ступень, нежели биологическая» и обеспечивают «новый вид взаимодействия в природе, приводящий в гармоническое единство сообщество человеческих душ и обеспечивающий этому сообществу согласие с природными силами» [117, с. 167-168].

¹⁰⁹ Таким образом, с позиции аристотелевской логики исследователь заведомо попадает в западно парадокса, когда не представляется возможным дать однозначный ответ на вопрос о том, кто или что первично определяет основные принципы космической организации, человек или природа. Ему остается лишь довольствоваться ответом, подобным тому, который дает в своей книге «Гайны Вселенной» В. Демин. Он пишет: «Древний, как сама философия, вопрос: что первично – Микрокосм или Макрокосм? – неизбежно обнаруживает каверзную подоплеку: не получается ли в таком случае, что сначала возник Человек, а только затем, вслед за ним – Мир? Ничуть! Проблема вовсе не является столь утрированной. Говоря о единстве Макро- и Микрокосма, мы имеем в виду, что одна из этих сторон выступает в качестве ведущей именно в рамках данного единства, а не за пределами его существования. Предположить, что одна из сторон существовала раньше, до их единства, – значит отбрасывать и единство как таковое. Отсюда вытекает, что именно единство (Единое, как учили классики) первично по отношению к любым составляющим его элементам, а вовсе не какая-то отдельная его сторона» [44].

¹¹⁰ Станислав Гроф отмечал: «Я рассматриваю сознание и психологию человека как выражение и отражение космического разума, пронизывающего всю Вселенную и всю жизнь. Мы не просто высокоразвитые животные со встроенными в черепа биологически-ми компьютерами, мы еще являемся и неограниченными полями сознания, превосходящими время, пространство, материю и линейную причинность. В результате наблюдений за тысячами людей, переживавших необычные состояния сознания, я пришел к выводу, что наше индивидуальное сознание напрямую соединяет нас не только с окружающей средой и с различными периодами нашего прошлого, но и с событиями, находящимися далеко за пределами восприятия наших физических чувств, уходящими в другие исторические эпохи, в природу и в Космос» [цит. по 44].

3.3. Модель музыкального творчества в интроспективе ментальной целостности субъекта

Экспериментальные исследования, начавшиеся в конце XX века в области трансперсональной психологии, изучающие измененные состояния сознания, подтвердили, что разнообразные религиозно-мистические интуиции небезосновательны и «психика индивида в ее самом широком диапазоне, действительно, соизмерима со всем бытием и тождественна космическому творческому принципу» [36]. Ст. Гроф, пишет о двух типах переживаний этого космического творческого принципа. Первый характеризуется растворением границ личности и полным слиянием ее воедино с истоком бытия, при котором утрачивается различимость, во втором чувство личности сохраняется, и она может выступать в роли «изумленного наблюдателя, лицемерящего со стороны великую тайну бытия». В переживаниях подобного порядка воспроизводятся особые ощущения трансцендентного – Пустоты и Абсолюта (Сознания), которые «не скованы обычными категориями трехмерного пространства и линейного времени» и «содержат в неразделимом сплаве все мыслимые полярности и тем самым превосходят дуальности любого вида» [36, с. 33].

«Пустота, - пишет ученый, - представляет собой принцип, лежащий в основе известного нам феноменального мира и одновременно доминирующий над ним. Этот метафизический вакуум, насыщенный потенциалом всего сущего, есть колыбель всякого бытия, абсолютный исток жизни... Она неизменна и пребывает за пределами всех дихотомий и противоположностей. ...Когда мы переживаем Пустоту, у нас возникает чувство, что она, являясь истоком всего бытия, содержит в себе все творение... Сотворение всех феноменальных миров есть реализация и конкретизация этого потенциала. Иными словами, она представляет собой все бытие, ибо вне ее лона не существует ничего»¹¹¹ [36, с. 36-37].

Вместе с тем Абсолютное Сознание, или Вселенский разум, есть предельная степень полноты. Оно подобно «сияющему источнику света невообразимой силы» и сопоставимо с «огромным и непостижимым полем сознания, наделенного бесконечным разумом и созидательной силой» [36, с. 34]. Ст. Гроф пишет, что люди, пережившие вышеописанное, знают, что они встретились с Богом. Однако боль-

¹¹¹ В современной астрофизике, например, также существует понятие первичной пустотности – некоего первичного вакуума («темной материи»), которая, будучи «пустотной», обладает специфической «энергией покоя» и проявляется в гравитационном взаимодействии (В. Липунов. Передача А. Гордона на НТВ от 15 октября 2001).

шинство из них чувствуют, что термин «Бог» не передает адекватно глубину их переживания, так как традиционные религии и культуры исказили, упростили и дискредитировали его. Даже такие часто используемые понятия, как Абсолют или Бог, совершенно не способны адекватно описать огромное потрясение от подобной встречи, поскольку по большей части это прозрения интуитивного характера¹¹².

Таким образом, трансперсональные состояния предполагают двойственность экстатического переживания, которая, несомненно, соответствует выявленной экстатической двойственности человеческого бытия. Мы, вслед за Ст. Грофом, обозначаем эти переживания как переживания Абсолютной Пустоты (АП) и Абсолютного Сознания (АС), при этом полагаем условную тождественность этих переживаний дионисийской и аполлонийской стихиям (см. рис 3.1). Другими словами, Дионис символизирует абсолютную пустотность, в то время как Аполлон является символом абсолютной сознательности.

В сопоставлении с двумя типами вдохновенности, согласно рисунку 3.1, оба переживания «творческого космического принципа» могут быть отнесены как к «божественному вдохновению», так и к «неистовству». Однако в контексте интерпретации творческого акта как актуализации внутреннего состояния в некую предметность или материальность рассмотрение АП и АС должно осуществляться в пределах «божественного вдохновения». При этом «неистовство» подразумевается как фундаментальное условие бытия творческого акта как такового, как возможность возникновения единицы творческого мышления – видения.

Абсолютная Пустота и Абсолютное Сознание представляют собой абсолютные экзистенциалы человеческих переживаний. При этом каждый из них с необходимостью стремится к самообъективации и состоянию собственной выраженности. Поэтому, если представить АП и АС предельными и противоположными переживаниями космического (божественного) творческого принципа, то есть, согласно И. Канту, творения «бытия» из «небытия», то получится следующая онтологическая структура существования трансцендентного, где АП и АС являются ее пределами:

- *переживание АП;*
- *выражение АП;*

¹¹² «Восприятие божественного всеприсутствия является, по сути, видением, ощущением, т.е. своего рода интуицией. Следовательно, оно не может быть достигнуто непосредственно, с помощью умозаключений или каких-либо других человеческих ухищрений. Подобно жизни, оно есть дар, представляя собой, без сомнения, высокую и доступную в опыте степень ее, жизни, совершенства» [129, с. 138].

- выражение АС;
- переживание АС.

Творчество, как процесс непосредственной актуализации и воплощения АП и АС, соответствует средним иерархическим позициям. Крайние же позиции репрезентируют творчество «само-в-себе», космический творческий принцип, который, с одной стороны, предстает как предельно насыщенная хаотическая пустотность, обладающая колоссальными потенциями к воплощению (видение или потенциальный идеал), с другой – как предельная упорядоченность и предельная степень Красоты (идеал). Красота на последнем уровне не являет собой нечто ставшее и застывшее, она трансцендентна и бесконечна¹¹³.

Таким образом, совершенство и красота явленного образа воплощаются лишь в иллюзорности идеала, который не достигим средствами реальной действительности, ибо в материально облаченной предметности он может приобрести лишь мертвенную совершенность и застывшую симметричность предельной осуществленности. Достижение подобного состояния для живого означает его смерть, так как все живое по своей природе асимметрично. Завершенность всегда статична и мертва, в то время как несовершенство порождает движение. *Поэтому совершенство воплощенности (Абсолютная Красота) как идеальная цель любого творческого акта становится не достижима для творца, в то время как само совершенство незримым образом присутствует в творческом акте, создавая неустранимую напряженность между полюсами человеческой субъективности.*

Именно эта напряженность подвигает на поиски новых средств и способов выражения, порождает перманентную цикличность и интенциональность перехода видения красоты в ее образ, что, согласно

¹¹³ Н.А. Бердяев, например, считал, что красота являет собой цель жизни, цель мирового процесса. Она реализуется как сущее, как «претворенное хаотическое уродство мира» (Космос), которое в своей последней сущности неопределимо и есть та великая тайна бытия, познание которой возможно только лишь через посвящение. Искусство, по мнению философа, представляет красоту в виде культурных ценностей, которые являются лишь знаками и символами последнего бытия, но *не им самим*, поэтому главная художественная цель – превращение жизни в искусство – иллюзорна и до конца не может быть осуществима. Неосуществимость эта заключается и в том, что главная космическая цель – «претворение жизни этого мира в бытийственную красоту» – может быть реализована, но только мистически [14]. Красота в данном случае может также пониматься как абсолютная степень соответствия, идеального представления своему объективному образцу (в отношениях человека и мира это соответствие «картины мира» реальному, объективному миру). Однако сколько бы наше сознание как сознание субъективное ни приближалось к объективности, оно никогда ее не достигнет, поскольку это «сознание субъекта; снятие же субъекта приводит и к снятию его сознания» [52].

Ф. Ницше, составляет феномен музыки, творя которую, *человек возлагает на вселенский жертвенный алтарь самое дорогое и сокровенное – собственную душу.*

Творчество представляет собой «прорыв» в иное, более высокого порядка качественное состояние, отличное от предыдущего и обладающее большей целостностью¹¹⁴. Это новое бытие относится, прежде всего, к самому субъекту творчества, к состоянию его духа. Для осуществления этого «прорыва» требуются специфические усилия, не сопоставимые ни с физическими, ни с механическими воздействиями на тот или иной предмет, это усилия ментального характера¹¹⁵. Творчество практически осуществляется человеком как внутренняя субъективная катастрофа – крушение «Эго». Оно требует от творца свершения двойственного экзистенциального «прорыва»: выхода из повседневной материальной оболочки в «инобытийное» сакральное пространство духовности и обратного возвращения, что тождественно двум типам экстаза. М. Бубер подчеркивал, что творчество в этом смысле есть одновременно «лишение действительности» и «претворение в действительность», а тайна творчества заключается в «недолговечном созерцании сущности», находящейся в точке «двойного взаимодействия» [19].

Первый «прорыв» мобилизует потенциальный ресурс человеческой самости и, предполагая акт «жертвенности» со стороны творца, обеспечивает ментальный переход субъекта творчества на новый, более целостный качественный уровень. Эта «жертвенность», согласно Б. Расселу, есть «состояние воздержания от воли, когда душа более не хочет навязывать себя миру и в то же время открыта любому воздействию, которое мир на нее оказывает»¹¹⁶. Именно в такой момент самоотречения – подобия смерти для конечного «Я» – впервые зарождается «созерцательное видение» (или идея. – *Н.Н.*) и начинается «поиск всеобщего блага, на который направлена воля нашего бесконечного естества» [113].

Второй «прорыв» необходим для воплощения *видения*, обретающего черты образа. Это состояние М. Бубер обозначил как воз-

¹¹⁴ «Цель творческого порыва, – пишет Н. А. Бердяев, – достижение иной жизни, иного мира, восхождение в бытии» [14].

¹¹⁵ По словам Н. А. Бердяева, творческий экстаз представляет собой «потрясение всего существа человека, выход в иной мир» [14].

¹¹⁶ В данной и последующих цитатах понятие жертвенности используется как метафора. Однако, как нам удалось выяснить выше, сущностные корни музыкального творчества как первичной формы творчества в целом, действительно, восходят к реальному акту жертвоприношения, и в этом отношении метафорические высказывания о жертвенности творца в акте творения приобретают самый непосредственный смысл.

ложение жертвы «бесконечной возможности» на алтарь образа. «Образ, пред-ставший человеку, - пишет он, - хочет стать через него произведением и взыскует его созидающей силы» [19]. Чтобы сделать *видение*, воплощенное в образе, присутствующим в мире, творец вынужден ограничить свою бесконечность, пожертвовать свободой, и реализовать «пред-стоящий» образ в форму, в телесность, в произведение, отдавая для этого свои духовные и физические силы¹¹⁷. Таким образом, путь к совершенству и Красоте, путь творчества лежит через самоотверженность и аскезу, через отказ от волящего «Эго» и пробуждение воли к бесконечному Абсолюту¹¹⁸.

Путь музыкального творчества как неотъемлемой части всеобщего креативного процесса, таким образом, является путем вдохновенным и экстатическим, путем обретения духовной целостности посредством «выхода-из-себя» и катарсического жертвенного «очищения» через символическую смерть собственного «Эго»¹¹⁹.

Говоря о двупостасности космического творческого принципа и его выраженности, необходимо учитывать его тождественность ментальным человеческим структурам, в частности двум историческим

¹¹⁷ «Самоотверженная аскеза – живой нерв всякого созидания», - пишет Ю. Бородай [17, с. 2].

¹¹⁸ Исследования в области психологии творчества свидетельствуют о том, что «в творчестве человек обретает трансцендентальный выход за пределы собственного эгоистического существования» [107, с. 112]. И чем глубже субъект переживает это состояние как творческое, тем полнее он отсутствует в бытии. И.П. Смирнов отмечает: «Предпосылка любого творчества «заключена в самоустранении субъектности, творческое «я» формируется там, где «я» теряется, где приходится искать себя. Лишь самоустранившись («принеся себя в жертву». – *Н.Н.*), мы попадаем в black box – положение, *требующее* от нас творчества, в ситуацию, которая высвобождает в нас производительные силы. Творцом является каждый субъект, единичный или коллективный, который не обладает собой». Антрополог А. Ф. Анисимов объясняет психологию подобного воздействия на первобытном уровне мышления как коренное изменение познавательного процесса под воздействием аффекта, что толкает фантазию к «отлету от жизни»» [цит. по 119, с. 68].

¹¹⁹ «Человек создан Творцом гениальным, - пишет Н. А. Бердяев, - и гениальность должен раскрыть в себе творческой активностью, победить все лично-эгоистическое и лично-самолубивое, всякий страх собственной гибели, всякую оглядку на других. ...Только освобождение человека от себя приводит человека в себя. Путь творческий – жертвенный и страдательный, но он всегда есть освобождение от всякой подавленности. Ибо жертвенное страдание творчества никогда не есть подавленность. Всякая подавленность есть оторванность человека от подлинного мира, утеря микрокосмичности, плен у «мира», рабство у данности и необходимости». «...Творческий путь гения требует жертвы. ... На пути творческой гениальности так же нужно отречься от «мира», победить «мир»... Но путь творческой гениальности требует еще иной жертвы – жертвы безопасным положением, жертвы обеспеченным спасением. Тот, кто вступил на путь творческий, путь гениальности, тот должен пожертвовать тихой пристанью в жизни, должен отказаться от своего домостроительства, от безопасного устройства своей личности. На эту жертву способен лишь тот, кто знает творческий экстаз, кто в нем выходит за грани «мира» [14].

формам человеческой психики: состоянию пред-сознательного «миражного воображения», или, как его называют антропологи, «первичному сознанию», и собственно сознанию. Именно «первичное сознание», являясь основополагающим и изначальным аспектом человеческой психики, проявляет себя в состояниях острого экстаза и распадается на две составляющие, выраженные двумя типами космических переживаний, которые, по сути, становятся переживаниями высшей онтологии, обозначенной теологической традицией как Абсолют или Бог [36, с. 233].

Наиболее вероятно, что именно двойная структурность человеческой психики сделала возможной для человека существование идеи Бога, как выражения переживаний, возникающих в состоянии «первичного сознания». Другими словами, Бог стал сущим для человека в процессе самовосхождения последнего от низших онтологий к высшим, в процессе самотворческой устремленности от Природы к Сознанию, от Материи к Духу. *Обретя Бога и трансцендентный план бытия в «первичном сознании», человек, осознав его, стал подобен Богу и начал творить мир «по образу своему и подобию», обеспечив тем самым вторую грань творческого процесса –нисхождение Духа в воплощенные формы.*

Таким образом, первородный грех человека состоял в том, что «человек стал играть на земле не по правилам. Он обманул Бога, осознав в этом мире свою потустороннюю сущность, свою почти равную божьей способность переделывать все по-своему и произвольно творить «свое», вопреки законам природы, которые были установлены Творцом данной Вселенной. «Вкусив», превратился прачеловек в произвольно оценивающее, познающее и по-своему переделывающее природу шизофреническое существо» [17, с. 206]. Таким образом, онтология творчества изначальна, как онтология человека, познавшего Бога, имеет двойственную структуру («Дионис – Аполлон», «Муза – Эрос»), каждая из которых, в свою очередь, амбивалентна:

- **переживание АП – Дионис (видение);**
- **выражение АП – Муза (образ);**
- **выражение АС – Эрос (образец);**
- **переживание АС – Аполлон (идеал).**

При этом Эрос выступает как воплощенность неосознанного влечения, желания, интенции в конкретном чувстве (*образце*), обу-

словленным идеалом, а Муза – как *образность*, стремление видения к упорядоченности и красоте идеала¹²⁰.

Ст. Гроф в работе «За пределами мозга» классифицирует все переживания человека на четыре типа: трансперсональные переживания, перинатальные – повторяющие процесс рождения как процесса смерти, психодинамические (или биографические) и абстрактные (или эстетические) переживания, при этом трансперсональный и перинатальный уровни определяются им как основные, матричные [130, с. 43]. Шаманы, например, находящиеся в состоянии экстаза или так называемой «шаманской болезни», переживают элементы именно перинатальных и трансперсональных матриц. Процесс «смерти-рождения» шамана принимает форму путешествия в потусторонний мир и общения с богами и духами, которые, расчлняя, пожирают его тело, а взамен даруют ему новое, обладающее уникальными экстрасенсорными способностями, в том числе и музыкальными (например, острый слух или красивый, сильный голос)¹²¹ [64, с. 319].

Если сопоставить четверичную классификацию Ст. Грофа с обозначенной нами выше четырехуровневой структурой трансцендентного и четырьмя типами платоновского вдохновения, то можно получить следующую схему:

- *переживание АП – Дионис (видение) - перинатальные переживания;*
- *выражение АП – Муза (образ) - психодинамические (биографические) переживания;*
- *выражение АС – Эрос – (образец) – абстрактные (эстетические) переживания;*

¹²⁰ Связывая Эрос с *образцом*, мы говорим о некой воплощенной, воспринимаемой органами чувств проявленности, запечатленной в той или иной форме. Это некое статичное эротическое бытие, бытие Эроса на грани его противоположности – Танатоса. При этом не исключается его динамическая сущность, и Эрос понимается как движущая сила любого творческого процесса. Она находит свое обоснование в учении Платона, который говорит об Эросе как о стремлении к высшему состоянию, представляющему собой высший род одержимости. Для тела Эрос – это стремление к рождению, для души – стремление к творчеству, для духа – тяга к чистому созерцанию прекрасного.

¹²¹ Ст. Гроф полагает, что перинатальные переживания «смерти-рождения» являются определяющими для эмоциональной жизни человека. Момент родов, когда ребенок не может активно выразить свои экстремальные ощущения и эмоциональные переживания, создает ситуацию, когда рождение человеческой эмоциональности отстает от рождения анатомического [36, с. 136]. Возможно, что стремление человека к творческому самопроявлению есть не что иное, как «запоздалый» процесс его эмоционального рождения. Если же представить творчество в целом как процесс экстериоризации невыраженных эмоциональных переживаний субъекта, то, вероятно, он будет последовательностью базовых психологических матриц.

▪ *переживание АС – Аполлон (идеал) - трансперсональные переживания.*

Таким образом, если первую матрицу представить как состояние субъекта до творчества, а четвертую – как новое качество, рожденное творческим процессом, то вторая и третья матрицы будут переходом одного состояния в другое, т.е. представлять сам процесс творчества. В этом отношении интересно рассмотреть содержательную сторону указанных матричных уровней, которая поможет прояснить некоторые аспекты музыкального творческого процесса в целом.

Следуя приведенному выше материалу, описывающему двуипостасность выражения музыки в виде тишины (молчания) и звучания, а также синестезийного «цветного» и «истинного слуха», можно представить структуру музыкального бытия в соответствии с «творческим принципом». Она будет выглядеть следующим образом:

- *Абсолютная Тишина – видение;*
- *Актуализированная Тишина – образ;*
- *Актуализированное Звучание – (форма, образец);*
- *Абсолютное Звучание – идеал.*

На основании этой структуры и всего вышесказанного возможно построение предполагаемой линейной проекции музыкального творческого процесса.

Традиционно исследователи выделяют три основных этапа в музыкальном творческом процессе: поиск идеи, «озарение», или явление музыкального образа, и окончательное оформление его в реальное звучание с последующей записью на материальном носителе либо без нее, при этом не учитывается психологическая и онтологическая составляющие творческого процесса. При их учете творчество предстает перед нами как четырехуровневый процесс, что позволяет учитывать большее число конституирующих его факторов. Однако следует заметить, что если двуипостасную трансцендентную сферу представить в качестве единого центрального элемента творческого процесса, то его структурность в действительности примет трехчастную форму¹²².

К первому этапу относят момент зарождения и формирования музыкальной идеи. Именно этот этап считается собственно музыкальным вдохновением. Так, например, Д. Смирнов полагает, что

¹²² «Переживание метакосмического Вакуума, опыт изначальной пустоты, ничто, небытия и молчания, который является основным (первичным и предельным источником) всего сущего ... и универсальный Разум ... как ни парадоксально ... воспринимаются как нечто тождественное и взаимозаменяемое», - пишет Ст. Гроф [37, с. 451, 452].

музыкальное вдохновение представляет собой «счастливую вспышку» в сознании композитора, которая сама по себе становится великой и непознаваемой тайной творческого процесса композитора [120, с. 39-48]. Музыкальное вдохновение также является «высокой формой интуиции», которая приходит к музыканту в виде готовой идеи, когда «словно кто-то другой играл, пел, а он только записывал это совершенное звучание» [141]. Вместе с тем, музыкальное вдохновение универсально, ибо представляет собой изначальное состояние «острого» экстаза – «интонации», или, по Шиллеру, – «музыкального строя души», без которого вообще невозможен ни один творческий акт. Таким образом, музыкальное вдохновение как бы сосуществует в двух онтологических пластах бытия, определяя тем самым две важнейшие фазы музыкального творческого процесса, порождающего звуковую образную действительность. Это начало или поиск музыкальной идеи и кульминация – момент «божественного» музыкального озарения.

Необходимо заметить, что поиск музыкальной идеи, как любого другого образа, сопровождается предчувствованием его существования в виде совершенной, но пока неразличимой целостности, т.е., по сути, начало, предопределяя кульминацию, само предопределяется ею. Существуют свидетельства, что Моцарт, например, описывал свой творческий процесс так, как будто догадки приходят к нему в голову в виде «крох», которые постепенно накапливаются и «разогреваются» в его душе, а затем разрастаются, проясняются и превращаются в произведение, которое находится в голове уже в готовом виде и обзревается духом «не одно после другого, как должно быть впоследствии, а зараз» [78, с. 208]. А. Шнитке говорил, что это «ощущение, что произведение существует помимо вас, и вам остается только вытащить его из темноты, очистить и представить ...свобода бесконечного приближения к некоему интуитивному прообразу, который надо расшифровать» [149, с. 86-87]. Становящийся образ постоянно определяется этой первоначально присутствующей целостностью. В научном и философском творчестве эта стадия обозначается как стадия «генерации идеи», когда мысль идет одновременно от целого к частям и «пульсирует в виде аттрактивного вымпеса на поверхность сознания частных догадок» [78, с. 208)].

Подобное положение вещей, как и кантовская «вещь в себе», предполагает существование «иного», трансцендентного или «по-

тустороннего» времени, когда прошлое вытекает из будущего¹²³. Таким образом, творческий процесс во временной интенции может представлять собой обратное истечение времени, позволяющее творцу погрузиться в глубинные слои своей памяти, обрести образ и найти средства для его выражения.

Описанные процессы характерны для любого творчества. Однако в музыкальном творчестве они прослеживаются наиболее отчетливо, поскольку музыка генетически связана с «первичной человеческой ситуацией», непосредственным рождением человеческой экзистенции и в этом отношении претендует на роль одного из первых человеческих творческих актов в целом, пусть еще не осознанных, но в онтологическом плане вполне состоятельных. Поэтому все, что относится к основной стадии творческого процесса – поиску идеи, в более общем смысле есть не только рождение «нечто» из «ничто», но и есть порождение человеком из необъятных и противоречивых глубин духа себя в мире и мира в себе, созидание своей человечности как тотальной музыкальности, гармоничности и всеохватывающей личностной целостности.

Фундаментальное противоречие, которое преодолевается человеком в творческом акте, изначально определяет и сам этот акт. Оно обуславливает наличие некой фундаментальной двойственности, которая, с одной стороны, может быть представлена как свобода, или множественность возможностей и потенций образов и идей (АП), с другой – как некая предзаданность, или предопределяющий личностную структуру творца Первообраз (АС), стремящийся именно к своему воплощению в реальной действительности. Первая может быть обозначена как «видение» или, согласно традиционной трехчастной формуле творческого процесса, как «потенциальная идея». Вторая – как «совершенная» идея, или «идеал».

Используя определение Ф. Ницше музыки как «интенционального перехода видения в образ», реконструируем музыкальный творческий акт следующим образом (см. рис. 3.2).

Исходя из этой схемы, музыкальное творчество как процесс рождения новой культурной онтологии (*произведения*) предстает как последовательный, так и взаимообратимый четырехуровневый процесс осуществления «видения» в «идеале» через воплощение его в «образе» и «образце». Очевидно, что подобная структурность музыкального творческого процесса находится в полной корреляции с

¹²³ П. Жане даже утверждал вслед за Кантом, что время будет интерпретироваться не только как не априорная форма чувственности, а как «конструкция нашего разума», как чисто субъективное произведение [цит. по 17, с. 192].

ментальной организацией творческого субъекта, и, более того, этот процесс с необходимостью воспроизводит ее¹²⁴. Эта очевидность вытекает из того, что изначально предмет творчества *ex nihilo* не может быть внеположен субъекту и не может быть не тождествен ему, поскольку представляет собой сам субъект в его всеобъемлющей и всепоглощающей субъектности.

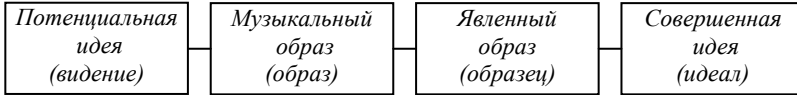


Рис. 3.2

В пользу этого утверждения свидетельствует работа Ю. Федорова «Сумма антропологии», представляющая ментальную организацию творческого субъекта в его онтологической целостности как четырехстатусную иерархию:

- *астральный субъект (космический универсум – (S));*
- *антропный субъект (культурный универсум – (S – S));*
- *социальный субъект (социальный универсум – (S – O));*
- *телесный субъект (природный универсум – (O))* [134].

Представляется интересным в этой связи сопоставить ментальную структуру субъекта и установленную стадийность музыкально-творчества.

В приведенной выше четырехуровневой схеме музыкального творческого процесса высшие (метафизические) позиции (см. АП – Дионис – «видение», АС – Аполлон – «идеал») располагаются в крайних положениях и дополнены двумя нижними (физическими) позициями (см. Музы – «образ», Эрос – «образец»). Благодаря этому структура музыкального творчества в своей целостности представляет собой особую «сферически-циклическую» и диалектическую форму. Крайние позиции отражают трансцендентную сущность музыки (см. Абсолютная Тишина и Абсолютное Звучание), а средние – ее имманентную сущность (Актуализированная Тишина и Актуализированное Звучание).

Предложенная Ю. Федоровым ментальная структура субъекта представляет собой иерархическую структуру онтологических статусов и предполагает их специфическую эманацию и трансформацию от высших к низшим. Для того чтобы произвести корректное

¹²⁴ «Музыка, собственно, есть тот чистый случай бытия, - пишет В. К. Суханцева, - где неотвлекаемая понятийностью человеческая сущность представлена самой себе» [127].

сопоставление данной структуры с «циклической» структурой музыкального творческого процесса, необходимо представить ее в виде *совокупности* онтологических уровней, иерархия которых учитывается, но в данном случае опускается, поскольку из-за жесткой иерархичности сравнение становится невозможным. Таким образом, вид ментальной структуры субъекта несколько видоизменяется, не утрачивая при этом своей сути. Уровень «астрального субъекта» (космического универсума) переходит на нижнюю позицию, что предполагает смещение всей представленной структуры на одну позицию вверх. Этим достигается желаемая «циклическость» и более ярко прослеживается «диалектичность» системы:

- *антропный субъект (культурный универсум – (S – S));*
- *социальный субъект (социальный универсум – (S – O));*
- *телесный субъект (природный универсум – (O));*
- *астральный субъект (космический универсум – (S)).*

В соответствии с этими уровнями могут быть определены смысловые стадийные доминанты музыкального творческого процесса. Возможность определения связана с тем, что смыслополагание в целом представляет собой направленность субъекта на предмет собственного творчества и восприятие субъективной самости (целостности) в этом предмете¹²⁵. Представим их:

- музыка культурного (родового) смысла;
- музыка социального смысла;
- музыка индивидуально-телесного (эротического) смысла;
- музыка космического смысла.

На основании вышесказанного можно составить сводную таблицу соответствий, которая может быть представлена как онтологическая модель музыки (см. табл. 1).

Полученная четырехуровневая модель, на наш взгляд, универсальна. Она не только позволяет проследить процесс музыкального творчества в его основных стадиях, но и дает возможность представить музыку как целостность, во всем смысловом и содержательном

¹²⁵ «В универсальном значении музыкальный смысл есть субъективное инобытие в культуре ... именно в музыке наиболее отчетливо ощущается интимность, субъективность и в то же время объективная ценность порождаемых ею смысловых общностей. ... В его границах происходит распредмечивание вещей, сбрасывается и размывается отчужденность предметных оболочек. Мир, взятый в бытии музыкального смысла, предстает в своей живости, подвижности и одушевленности. Барьер материального растворяется в освобожденной идеальности. Музыкальный смысл – арена бытия эйдосов. В нем бытие мироздания и человека дано на уровне фундаментального единства, то есть целостно» [127].

богатстве, обуславливающим ее общечеловеческую значимость и ценность.

Таблица 1

В данном исследовании		Ст. Гроф	Ю. Федоров
Стадии творческого процесса	Музыкальные смысловые уровни	Классификация человеческих переживаний	Ментальная структура субъекта
Переживание АП <i>Дионис</i> (видение)	Музыка культурного (родового) смысла	Перинатальные переживания	Антропный субъект <i>культурный универсум (S-S)</i>
Выражение АП <i>Муза</i> (образ)	Музыка социального смысла	Психодинамические (биографические) переживания	Социальный субъект <i>социальный универсум (S-O)</i>
Выражение АС <i>Эрос</i> (образец)	Музыка индивидуально-телесного (эротического) смысла	Абстрактные (эстетические) переживания	Телесный субъект <i>природный универсум (O)</i>
Переживание АС <i>Аполлон</i> (идеал)	Музыка космического смысла	Трансперсональные переживания	Астральный субъект <i>космический универсум (S)</i>

Например, опираясь на нее, можно проследить как характер протекания музыкального процесса в целом, так и его частей, определить то, какими переживаниями он обусловлен. Согласно ей можно также классифицировать основные этапы музыкального творчества и соотносить их с тем или иным типом музыкальной культуры. Наметим контуры подобного анализа.

Так, например, первый уровень в представленной выше таблице отражает процесс разворачивания музыки как культурного универсума. Его сущностная характеристика состоит в том, что творящая субъектность («антропный субъект»), находящаяся в онтологической причастности к Роду (Человечеству), переносит свои перинатальные переживания (архетипы смерти и рождения) в музыкальный образ, тем самым «о-граничивая» видение и облачая его в форму коллективного бессознательного – миф. В этом аспекте музыкальный процесс приобретает статус мифотворческого акта, а музыкальный образ становится совокупностью универсальных архетипических оснований, посредством которых только и может осуществляться вневербальная беспредметная коммуникация и возникать

«глубинное общение», основанное на сопричастном понимании человека человеком ($S \leftrightarrow S$ отношения).

Второй уровень представляет музыку как социальный универсум. Специфика творческих интенций субъекта на этом уровне обусловливается характером его взаимоотношений с другими субъектами в системе общественных отношений и определяется характером его деятельностной доминанты ($S \leftrightarrow O$ отношения). Музыкальная образность в данном контексте сопоставима с социальной статусностью творческого субъекта («социальный субъект») и реализуется по пути включения в образ психодинамических (биографических) переживаний личности, а также приведения их в соответствие с общепринятыми нормами (в данном случае музыкальными: ладо-ритмическими, жанровыми, инструментальными, голосовыми и т.п.).

Следующий уровень отражает процесс реализации музыки как природного универсума. Она предстает, с одной стороны, как объективная (физическое звучание, т.е. акустические колебания) данность ($O \leftrightarrow O$ отношения), как предъявленный «образец», который только и может быть воспринят не иначе как через органы слуха. С другой стороны, этот музыкальный «образец» сам в себе есть предельное выражение эротического (соматического, сексуального) и эстетического (чувственного: удовольствие, неудовольствие) переживания и смысла¹²⁶. Музыкальный образ обретает на этом уровне черты полной проявленности и воплощенности в мире чувственного опыта и становится не просто «образом», но и «образцом», который упоря-

¹²⁶ Сочетание эротического и эстетического здесь более чем закономерно. Например, в «Пире» Платон проповедовал любовное неистовство в качестве природы эстетического переживания. С позиций платонизма именно Эрос являет собой ту побудительную силу, которая приводит человека к необходимости духовного совершенствования и восхождения к Абсолюту, вызывает эстетический восторг и экстатическую устремленность к созерцанию Истины сущего, Добра и Красоты. Истоки же этой силы, если следовать С. Кьеркегору, обнаруживаются в человеческой сексуальности, которая есть выражение «ужасного противоречия» (*Winderspruch*) (духовного и телесного. – *Н.Н.*), согласно которому бессмертный дух впервые оказывается определенным как *genus* (лат. – «род»). «Это противоречие проявляется как глубокий стыд, который прикрывает его своим покрывалом и не осмеливается его даже понять. В эротическом такое противоречие понимается как красота; ибо красота как раз и есть единство душевного и телесного. Однако само противоречие, которое эротика преобразует в красоту, является для духа одновременно красотой и комическим. Духовное выражение эротика как раз и состоит в том, что она одновременно выступает как прекрасное и как комическое. Здесь нет никакого отражения чувственного в эротическом – оно было бы сладострастием, а индивид в этом случае стоял бы значительно ниже красоты эротического». Красота в эротическом, согласно С. Кьеркегору, – это «зрелость духа» [75, с. 167]. Таким образом, прослеживается не только взаимосвязь, но и взаимообусловленность эротического и эстетического.

дочивает и структурирует музыкальное бытие, делает его статичным в рамках музыкального события, фиксирует само его наличие, позволяет его логически помыслить, наконец, определяет его как нечто ставшее в его конечности. Однако конечность эта прослеживается только в его физическом существовании («телесный субъект»), в метафизическом же плане он бесконечен, поскольку «идеал» трансцендентен и недостижим в имманентном мире. Другими словами, музыкальный творческий процесс в статичном «образце» фиксируется как возможность проявленности «идеала», в то время как сам «идеал» соотносится с предельной умопостигаемой, но полностью невыразимой упорядоченностью, «бытием в себе», (S) – Абсолютом, Абсолютным Сознанием (по Ст. Грофу) или космическим универсумом (по Ю. Федорову), представленными в приведенной выше модели последним уровнем.

Если определить музыку как творческий процесс развертывания сущностных сил человека, то этот процесс, по сути, будет являться процессом актуализации антропной ментальности в звуковых и ритмогармонических формах, а каждое музыкальное произведение как объективированная совокупность ментальных уровней человека будет содержать в себе все рассмотренные выше смыслы. Однако в зависимости от индивидуальности творца и направленности его творческих установок, в зависимости от принятых и поддерживаемых тем или иным обществом духовных ценностей, от самого типа и структуры общественного устройства смысловые акценты в музыкальном произведении, как, впрочем, и в самом творческом акте, могут быть смещены в пользу какого-либо одного или нескольких музыкальных смыслов. Выбор доминанты в данном случае может быть обусловлен степенью осознанности тех или иных ментальных позиций человека и, как следствие, их востребованностью.

Интересна в этом отношении историческая типология музыки и музыкального творчества. Так, например, Т. Чередниченко пишет, что все многообразие «музык» можно свести к четырем основным типам: 1) музыка фольклорного типа: архаичный фольклор, крестьянские песенно-инструментальные традиции, современный городской фольклор, вырожденный фольклор (адаптация на профессиональный лад родных образцов); 2) музыка менестрельного типа: городская развлекательная музыка от средневековых скоморохов до менестрелей современной эстрады; 3) музыка канонической импровизации: литургический распев, традиционные неевропейские инструментальные и вокально-инструментальные импровизационные

циклы, например узбекский маком; 4) опус-музыка: европейская авторская композиция XI-XXI веков [144, с. 109-110].

Если соотнести их согласно построенной нами четверичной схеме, то получится весьма интересная картина (см. табл. 2). Вся история музыкальной культуры может быть проинтерпретирована как онтологический ряд взаимодействующих и определяющих друг друга «музык», представляющий собой последовательное развертывание ментальных субъективных структур в масштабе всего человечества.

Таблица 2

В данном исследовании		Ст. Гроф	Ю. Федоров	Т. Чередниченко
Стадии творческого процесса	Музыкальные смысловые уровни	Классификация человеческих переживаний	Ментальная структура субъекта	Типы музыкального творчества
Переживание АП <i>Дионис (видение)</i>	Музыка культурного (родового) смысла	Перинатальные переживания	Антропный субъект <i>культурный универсум (S-S)</i>	Музыка фольклорного типа
Выражение АП <i>Муза (образ)</i>	Музыка социального смысла	Психодинамические (биографические) переживания	Социальный субъект <i>социальный универсум (S-O)</i>	Музыка канонической импровизации
Выражение АС <i>Эрос (образец)</i>	Музыка индивидуально-телесного (эротического) смысла	Абстрактные (эстетические) переживания	Телесный субъект <i>природный универсум (O)</i>	Музыка менестрельного типа
Переживание АС <i>Аполлон (идеал)</i>	Музыка космического смысла	Трансперсональные переживания	Астральный субъект <i>космический универсум (S)</i>	Опус-музыка

Так, например, фольклор как первичное нерелексивное и бессознательное искусство, является основанием для последующих эволюционирующих музыкальных форм, определяя их культурный, антропный, смысл. Каноническая импровизация функционирует в рамках социального универсума, и ее определяющим смыслом становится социокультурная норма. Музыка менестрелей основывается на преобладании чувственной (собственно эстетической) и эротиче-

ской доминанты, представляющей в большей своей части любовную лирику. Высшее же напряжение эстетического переживания соответствует уровню опус-музыки (индивидуальной и композиторской), акцентирующей саму *идею* красоты (в нашей классификации «совершенная идея», или «идеал»), которая становится «наиболее общей конструкцией логической структуры эстетического переживания»¹²⁷ [85, с. 176]. Опус-музыка приобретает ярко выраженные черты индивидуальности, сознательности, конструктивности и отчасти даже рациональности, в этом отношении она является оппозицией фольклору. В то же время из всех типов музык она наиболее к нему восприимчива. Композиторы, интуитивно ощущая фундаментальность фольклора, используют фольклорные темы в своих произведениях, многие из которых впоследствии становятся ядром всей музыкальной образности и даже определяют авторский стиль¹²⁸. А. Шнитке отмечал, что в фольклоре уже изначально, «на бессознательном уровне есть все», что бы потом появилось в композиторской музыке, последняя же «находится в вечной погоне за той полнотой выражения мира, которая есть у фольклора» [149, с. 27].

Таким образом, данная «циклическая» модель отражает ту первопринципную закономерность, которая структурирует музыку, вызывает к жизни те или иные ее явления и предопределяет ее предыдущую и последующую судьбу как целостности. Эта же закономерность обуславливает развитие музыки как культурологическо-

¹²⁷ Согласно воззрениям Плотина, музыкант как творец музыки должен «подняться от чувственных впечатлений к пониманию природы вещей, вызывающих восторг, и постичь умную гармонию». «Иными словами, – пишет А. Ф. Лосев, – на место индивидуального впечатления должно прийти обучение. Начинается нечто подобное инициации, совершающейся постепенно: сначала отделение умственного от чувственного, затем осознание абстрактных пропорций, потом понимание умной гармонии этих пропорций и, наконец, созерцание всей красоты, скрытой в гармонии. Но последняя ступень этой инициации, в свою очередь, становится первой ступенью другой инициации: музыкант превращается в любящего (эротикос) и может либо остаться на этой ступени, либо опять-таки приступить к еще одному, более высокому разряду инициации, восхождению к Уму и к Сущему» [84, с. 540].

¹²⁸ Признание за фольклором статуса основного источника музыкального вдохновения связано с тем, что фольклор в своем генезисе неразрывно связан с ритуалом, обрядом и воспроизводимыми в них глубинными архетипами, без возникновения которых невозможно помыслить ни человека как духовное существо, ни его культуру, как способ его духовной самореализации. Таким образом, «любое произведение искусства – современного, средневекового или классического – можно сравнить с древнехристианской (или внехристианской) мистерией, воспроизводящей одни и те же архетипы (в фольклоре они представлены наиболее полно. – *Н.Н.*), лежащие в основе тех самых двух десятков мифологических сюжетов. ... В творчестве выбор варианта осуществления одной и той же идеи в разных сочинениях – то есть выбор «как», а не «что» («что» – предопределено. – *Н.Н.*) – зависит от множества внутренних и внешних обстоятельств» [12, с. 3].

го феномена и позволяет объяснить причину наличия именно такого, а не иного пути становления музыки в историческом контексте. Отметим, что полученная модель может быть понята только в своей специфической синкретичности и единстве, и в этом отношении она обладает определенным эвристическим преимуществом перед моделями, предполагающими анализ по принципу «от частного к общему», так как не приводит к ситуации «потери глубинной информации», которая утрачивается в результате расчленения частей и последующего их синтеза¹²⁹.

Однако при всех достоинствах и содержательных совпадениях представленной выше модели следует помнить, что она является лишь схемой музыкального универсума, призванной упорядочить наши представления о музыке и музыкальном творчестве и отразить важные сущностные аспекты музыкального бытия, при этом сама музыка как жизнь человеческого духа не может быть сведена к ней без остатка, ибо всегда стремится к бесконечности.

¹²⁹ Говоря о специфической синкретичности данной модели мы имеем в виду ту изначальную целостность музыкального феномена, которая при всей умопостигаемости не поддается вербальной интерпретации, а ее смысл заключается в ней самой. Чтобы хоть как-то приблизиться к выражению этой целостности, приведем ее метафорическое сравнение с изначальной целостностью фарфоровой вазы, которая никогда не может быть восстановлена посредством соединения ее разбитых частей.

Л и т е р а т у р а

1. *Антонов В. Ю.* Творящее влечение. «Философия» паники в эпоху катастроф. – Саратов: Печатный двор, 1997. – 156 с.
2. *Антонян Ю. М.* Миф и вечность. – М.: Логос, 2001. – 464 с.
3. *Аркадьев М. А.* Лингвистическая катастрофа. <http://www.philosophy.ru/library/arcad/lingv.html>
4. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – 223 с.
5. *Бажутина Т. О.* Формирование культуры и творчества в антропосоциогенезе: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Новосибирск, 1995. – 34 с.
6. *Басилов В. Н.* Избранники духов. – М.: Политиздат, 1984. – 208 с.
7. *Басилов В. Н.* Посвящение во сне (Рассказ узбекского музыканта) // Этнологические исследования по шаманству и иным ранним верованиям и практикам. Т. 1: Шаманизм и ранние религиозные представления. – М., 1995. – С. 34-47.
8. *Батьянова Е. П.* Представления телеутов о природе шаманского дара // Материалы Международного конгресса «Шаманизм и иные традиционные верования и практики». Москва. Россия 7-12 июня 1999 г. – М., 1999. Т. 5, ч. 2. – С 309-321.
9. *Батюшев В. Д.* Философский анализ художественно-эстетических иллюзий. – Омск, 1993. – 100 с.
10. *Бачинин В.* «Человек-паук» и «человек-зверь» – две ипостаси «естественного человека» // Человек. – 2001. - № 4. – С. 49-66.
11. *Бекетова Н.* Искусство как источник эволюции сознания. <http://www.relga.rsu.ru/n31/art31.htm>
12. *Белимов С., Райскин И.* Нас всех объединяет звук // Музыкальная академия. – 2001. - № 3. – С. 1-17.
13. *Бельй А.* Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
14. *Бердяев Н. А.* Смысл творчества // Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 607 с.
15. *Бибииков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Киев: Наукова думка, 1981. – 108 с.
16. *Борев Ю.Б.* Эстетика. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.

17. *Бородай Ю. М.* Эротика – Смерть – Табу: трагедия человеческого сознания. – М.: Гнозис, 1996. – 416 с.
18. *Браудо Е. М.* Всеобщая история музыки. – Пгр.: Государственное издательство, 1922. Т.1. – 207 с.
19. *Бубер М.* Я и Ты. – М., 1993. – 175 с.
20. *Бюхер К.* Работа и ритм. – СПб., 1899. – 181 с.
21. *Вагнер Г. К., Владышева Т. Ф.* Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. – 225 с.
22. *Васильченко Е. В.* Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях. – М.: РУДН, 2001. – 408 с.
23. *Вейсман А. Д.* Греческо-русский словарь. – М.: 1991. – 1370 с.
24. *Власова З. И., Лобанов М. А.* Похороны Дударя (песня и обряд) // Экспедиционные открытия последних лет: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970 – 1990-х годов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. – 248 с.
25. *Волошин М. А.* Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – 848 с.
26. *Выгодский Л. С.* Психология искусства. – М.: Искусство, 1965. – 378 с.
27. *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
28. *Галеев Б.М.* Что такое синестезия: мифы и реальность. http://prometheus/kai.ru/mif_r.htm
29. *Герасимова И. А.* Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. – 1995. - № 6. – С. 87-97.
30. *Герасимова-Персидская Н.* Монодия как символ сакрального // Музыкальная академия. – 1999. - №4. – С. 158-161.
31. *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977. – 705 с.
32. *Герцман Е. В.* Гимн у истоков Нового Завета: беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. – М.: Музыка, 1996. – 288 с.
33. *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. – СПб.: Глаголь, 1995. – 480 с.
34. *Грейвс Р.* Белая богиня: Избранные главы. – СПб.: Амфора, 2000. – 382 с.
35. *Гримак Л. П.* Шаманы: гипноз, экстаз, экстрасенсорика (психофизиологические аспекты) // Материалы Международного конгресса «Шаманизм и иные традиционные верования и практики». Москва. Россия 7-12 июня 1999 г. – М., 1999. – Т. 5, ч. 2. – С. 176-185.

36. *Гроф Ст.* Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания – М.: Из-во Трансперсонального института, 1997. – 256 с.
37. *Гроф Ст.* Области бессознательного: опыт исследования ЛСД-терапии // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. – М., 1990. – 451 с.
38. *Груббер Р. И.* Всеобщая история музыки. – М.: Музыка, 1965. – 484 с.
39. *Гудова М. Ю.* Интонация как родовое свойство духовной культуры // Дефиниции культуры: Сб. трудов участников Всероссийского семинара молодых ученых. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1998. – Вып.3. – С. 50-54.
40. *Гулыга А. В.* Принципы эстетики. – М.: Политиздат, 1987. – 286 с.
41. *Гуревич П. С.* Философия человека. <http://www.philosophy.ru/iphras/library/gurevich.html>
42. *Дарваш Г.* Книга о музыке / Пер. с венг. – М.: Музыка, 1983. – 446 с.
43. *Де Гроот Я. Я. М.* Демонология древнего Китая / Пер. с англ. – СПб.: Евразия, 2000. – 352 с.
44. *Демин В. Н.* Тайны Вселенной. – М.: Вече, 1998. – 480 с.
45. *Джеймс П., Торп Н.* Тайны древних цивилизаций. – М.: ЭКС-МО-Пресс, 2001. – 544 с.
46. *Диденко Б. А.* Цивилизация каннибалов. Человечество как оно есть. – М.: ТОО «Поматур», 1999. – 176 с.
47. *Диксон О.* Шаманские учения клана ворона. – М.: Рефл-бук, 2000. – 296 с.
48. *Доддс Э. Р.* Греки и иррациональное. – М.: Университетская книга, 2000. – 316 с.
49. *Дольник В. Р.* Вышли мы все из природы. – М.: LINKA PRESS, 1996. – 328 с.
50. *Дотоль И. В.* Музыкальный смысл как социокультурный феномен: Дис. ... канд. филос. наук. – Новосибирск, 1995. – 125 с.
51. *Друри Н.* Трансперсональная психология – М.: Институт общегуманитарных исследований; Львов: Инициатива, 2001. – 208 с.
52. *Еремеев В. Е.* Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология. <http://www.philosophy.ru/library/erem/0.html>
53. *Еременко К.А.* Музыка от ледникового периода до века электроники. – М.: Сов. композитор, 1991. Т. 1. – 319 с.

54. *Ершова Г. Г.* Древняя Америка: полет во времени и пространстве. Северная Америка. Южная Америка. – М.: Алетейя, 2002. – 416 с.
55. *Жельвис В.И.* Поле брани: Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. – М.: Ладомир, 2001. – 349 с.
56. *Жирар Р.* Насилие и священное / Пер. с франц. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 400 с.
57. *Житомирский С.* Античная астрономия и орфизм. – М.: Янус-К, 2001. – 164 с.
58. *Жуланова Н.* Инструмент, музыкант и музыка в традиционной культуре // Музыкальная академия. – 1997. - №3. – С. 156-163.
59. *Иванов В. И.* Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
60. *Ивлев С. А.* Художественная культура античности. – М.: Международный союз книголюбов, 2001. – 152 с.
61. *Ирхин В. Ю., Кацнельсон М. И.* Уставы небес. 16 глав о науке и вере. – Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – 512 с.
62. *Исхакова С. З.* Гармонический язык позднего Скрябина: к дематериализации звучания // Музыка и незвучащее. – М.: Наука, 2000. – С. 257-274.
63. *Кабалевский Д. Б.* Избранные статьи о музыке. – М.: Сов. композитор, 1963. – 363 с.
64. *Кандыба В. М.* Фармакологический гипноз. – СПб.: Лань, 2000. – 640 с.
65. *Кант И.* Предполагаемое начало человеческой истории // Трактаты и письма. – М.: Наука, 1980. – 710 с.
66. *Кобляков А. А.* Синергетика и творчество // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 563 с.
67. *Ковалев В. И.* Природа творчества и творчество природы // Творчество как онтологическая проблема: Тезисы докладов межвузовской научной конференции. – Пермь, 1992. – С. 26-28.
68. *Костецкий В. В.* Человек в экстазе. Опыт философского познания. – Тюмень, 1996. – 249 с.
69. *Костецкий В. В.* Экстаз и транс: предварительные определения http://www.topos.ru/articles/0204/04_12.shtml
70. *Кудрявцев М. Н.* «Люди вещие». Иерархическая структура современных славянских языческих общин // Материалы Международного конгресса «Шаманизм и иные традиционные верования и практики». Москва. Россия 7-12 июня 1999 г. – М., 1999. Т. 5, ч. 2. – С. 283-287.

71. Культурология. История мировой культуры: Учебник для вузов / Под ред. проф. А.Н. Марковой. – М.: ЮНИТИ, 2000. – 600 с.
72. *Кун Н. А.* Легенды и мифы Древней Греции. – Ростов-н/Д: Феникс, 2000. – 480 с.
73. *Курбанмаматов А.* Эстетическая доктрина суфизма. – Душанбе: Дониш, 1987. – 108 с.
74. *Куценков П. А.* Начало: Очерки истории первобытного и традиционного искусства. – М.: Алетея, 2001. – 264 с.
75. *Кьеркегор С.* Страх и трепет / Пер. с дат. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
76. *Лаврин А. П.* Хроники Харона: Энциклопедия смерти. – Новосибирск: Наука, 1995. – 768 с.
77. *Липина М. А.* Музыка в моей жизни // Музыка и танец в культуре обско-угорских народов. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2001. – С. 3-6.
78. *Липшин И. И.* Философия изобретения и изобретение в философии: введение в историю философии. – М.: Республика, 1999. – 399 с.
79. *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии / Пер. с нем. – М.: Энгима, 1996. – 367 с.
80. *Левинас Э.* Избранное. Тотальность и Бесконечное. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.
81. *Леви-Строс К.* Мифологии: В 4 т. Том 1: Сырое и приготовленное. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 406 с.
82. *Лефевр В. А.* Формула человека: контуры фундаментальной психологии / Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1991. – 108 с.
83. *Лоренц К. Л.* Агрессия / Пер. с нем. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – 272 с.
84. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980 – 766 с.
85. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Высокая классика. – М.: Искусство, 1974. – 600 с.
86. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 776 с.
87. *Льюис К. С.* Страдание / Пер. с англ. – М.: Гнозис; Прогресс, 1991. – 173 с.
88. *Мазель Л. А.* О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. – М.: Музыка, 1991. – 80 с.
89. *Мананников И. В.* Диалогическая природа творчества: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Томск, 2001. – 19 с.

90. *Медушевский В. В.* Сущностные силы человека и музыка // Музыка. Культура. Человек. – Свердловск, 1978. – С 43-45.
91. *Мессиаен О.* Вечная музыка цвета // Музыкальная академия. – 1999. - № 1. – С. 233-235.
92. Мифы и легенды Европы. – Ж. Оливье. Поход викингов. – Саратов: Надежда, 1994. – 496 с.
93. Мифы индейцев Южной Америки. <http://moshkow.tomsk.ru/win/MIFS/indian.txt>
94. *Модр А.* Музыкальные инструменты. М.: Музгиз, 1959. – 261 с.
95. *Монастыгов Ш.* Завет из времен мистерий (антропософские секреты голоса и речи) // Музыкальная академия. – 1999. - № 4. – С. 185-190.
96. *Монтень М.* Опыты. Избранные главы. – М.: Правда, 1991. – 656 с.
97. *Мосс М.* Социальные функции священного / Пер. с франц. – СПб.: Евразия, 2000. – 448 с.
98. *Найдыш В.М.* Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. – М.: Гардарики, 2002. – 554 с.
99. *Немилов А. В.* Биологическая трагедия женщины. – Л., 1925. – 140 с.
100. *Непомнящий Н.* Стражи гаремов // Вокруг света. – 1999. – № 5-6. – С. 68-76.
101. *Ницше Ф.* Сочинения. – М.: «Мысль», 1990. – Т. 1. – 829 с.
102. Новейший философский словарь – Минск.: Изд. В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
103. Новый иллюстрированный энциклопедический словарь. – М.: Большая российская энцикл., 2001. – 912 с.
104. *Онианс Р.* На коленях богов. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 596 с.
105. Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения. – М.: ЭКСМО–Пресс, 2001.– 432 с.
106. Очерки музыкальных народов Тропической Африки – М.: Музыка, 1973. – 192 с.
107. *Петрушин В. И.* Музыкальная психология. – М.: ТОО «Пассим», 1994. – 304 с.
108. *Петрушин В. И.* Музыкальная психотерапия. М.: Композитор, 1997. – 161 с.
109. *Поршнев Б.Ф.* О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). – М.: Мысль, 1974. – 487 с.

110. *Поринев Б.Ф.* Речеподражание (эхолалия) как ступень формирования второй сигнальной системы // Вопросы психологии. – 1964. – № 5. – С. 11-19.
111. *Правдолюбов А.* Из бесед о музыке // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 60-61.
112. *Радя В. В.* Основания генезиса музыки в первобытности. Автореф. диссертации... канд. филос. наук. – Екатеринбург, 1999. – 24 с.
113. *Рассел Б.* Сущность религии // Б. Рассел. Почему я не христианин. – М.: Политиздат, 1987. – 334 с.
114. *Речменский Н.* Массовые музыкальные инструменты. – М.: Музгиз, 1963. – 108 с.
115. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – Т.1. – 610 с.
116. *Садоков Р. Л.* Музыкальная культура Древнего Хорезма. – М.: Наука, 1970. – 138 с.
117. *Савин М. Г.* Культурон – космический носитель культуры // Человек. – 2002. – №5. – С. 165-172.
118. *Семенов Ю. И.* На заре человеческой истории. – М.: Мысль, 1989. – 318 с.
119. *Сидоренко И. В.* Событийный ряд культовых действий. – М.: Диалог; МГУ, 1999. – 128 с.
120. *Смирнов Д.* О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия. – 2002. – № 2. – С. 39-48.
121. *Смоляк А. В.* Шаман: личность, функции, мировоззрение. – М.: Наука, 1991. – 280 с.
122. *Солдатова Г. Е.* Фоноинструментарий манси: состав, функционирование, жанровая специфика // Музыка и танец в культуре обско-угорских народов. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2001. – С. 32-43.
123. *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства // Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
124. *Соловьев В.С.* Духовные основы жизни. О жертве и милостыне // Избранные произведения. – Ростов-н/Д: Феникс, 1998. – 544 с.
125. *Соломонова Н. А.* Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX-XX вв.: (Этномузыкологические очерки): Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2000. – 47 с.
126. *Столяр А. Д.* «Натуральное творчество» неандертальцев как основа генезиса искусства // Первобытное искусство. – Новосибирск, 1971. – С. 118-164.

127. *Суханцева В. К.* Музыка как мир человека. - Киев: Факт, 2000. – 175 с.
128. *Тайлор Э. Б.* Миф и обряд в первобытной культуре. – Смоленск: Русич, 2000. – 624 с.
129. *Тейяр де Шарден П.* Божественная среда / Пер. с франц. – М.: Гнозис, 1994. – 220 с.
130. *Торчинов Е. А.* Религии мира: опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния. – СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1997. – 384 с.
131. *Уваров М. С., Ясаков О.* Смерть и погребение в музыке. <http://anthropology.ru/ru/texts/uvarov/smmus.html>
132. *Файдыш Е.А.* Особенности архетипической символики, воспринимаемой в шаманской традиции // Материалы Международного конгресса «Шаманизм и иные традиционные верования и практики». Москва. Россия 7-12 июня 1999 г. – М., 1999. – Т. 5, ч. 1. – 324 с.
133. *Федоров В. Н.* Тайны вуду и шаманизма. – М.: Вече, 2003. – 480 с.
134. *Федоров Ю. М.* Сумма антропологии. Ч.1: Расширяющаяся вселенная абсолюта. Ч.2: Космо-антропо-социо-природогенез Человека. – Новосибирск: Наука, 1996. – 833 с.
135. *Федорова Л. Н.* Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции. – М.: Наука, 1986. – 128 с.
136. *Фейнберг Е. Л.* Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. – М.: Наука, 1992. – 132 с.
137. *Фрейд З.* Тотем и табу. – М.: Олимп, 1997. – 446 с.
138. *Фромм Э.* Душа человека. – М.: Республика, 1992. – 430 с.
139. *Фромм Э.* Здоровое общество // Психоанализ и культура: Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма. – М.: Юрист, 1995. – 623 с.
140. *Фрэзер Д. Д.* Золотая ветвь: исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
141. *Хан Х. И.* Мистицизм звука. <http://moshkow.tomsk.ru/win/FILOSOF/SUFI/HIDAYAT/hazrat.txt>
142. *Хайдеггер М.* Бытие и время. – М.: AD MARGINEM, 1997. – 451 с.
143. *Холопова В.* «Классицистский комплекс» творчества И.Ф. Стравинского в контексте русской музыки // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. - М.: Сов. композитор, 1985.- С. 40-68.
144. *Чередниченко Т. В.* Музыка в истории культуры. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. – Вып.1. – 220 с.

145. *Чередниченко Т., Аркадьев М.* Диалоги о «постсовременности» // Музыкальная академия. – 1998. - № 1. – С. 1-12.
146. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.
147. *Широкорогов С. М.* Опыт исследования основ шаманства у тунгусов // Ученые записки историко-филологического факультета. – Владивосток, 1919. – Вып. 1. – С. 343-365.
148. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. – М.: Наука, 1993. – 672 с.
149. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности (беседы с композитором). – М.: Деловая Лига, 1993. – 109 с.
150. Эвенкийские героические сказания. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1990. – 392 с.
151. *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. – Киев: София, 1998. – 384 с.
152. Энциклопедия восточного символизма. – М.: АДЕ «Золотой век», 1996. – 432 с.
153. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Локид; Миф. – 576 с.
154. Юэци / Пер. А. Сканави // Музыкальная академия. – 1998. - №2. – С. 218-225.
155. *Юань Кэ.* Мифы Древнего Китая. – М.: Наука, 1987. – 527 с.
156. *Юнг К. Г.* Архетип и символ. – М.: Ренессанс, ИВО – Сид, 1991. – 298 с.
157. Я познаю мир: Детская энциклопедия: Музыка. – М.: АСТ, 1999. – 464 с.
158. *Goldstein S.* Quantum Philosophy. The Flight from Reason in Science // Annals of the New York Academy of Sciences. – 1996. – V. 775. – P. 119-125.
159. *Redcliffe-Brown A. R.* Structure and Function in Primitive Society. – Cambridge: Cambridge University Press, 1952. – 176 p.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава 1. Антропогенетические основания музыкального творчества	9
1.1. Предпосылки формирования музыкальной творческой способности в раннем антропогенезе	10
1.2. Три архетипа форм музыкальных инструментов	23
Глава 2. Ритуальные основания музыкального творчества	35
2.1. Жертвоприношение как концептуальная основа ритуала	37
2.2. Функциональное единство музыкального и жертвенного	46
2.3. Музыкальная вдохновенность: преобладание божественного или человеческого?	62
Глава 3. Экстатические основания музыкального творчества	78
3.1. Шаманизм: специфика возникновения музыкальных способностей	78
3.2. Экстаз как универсалия музыкального бытия	87
3.3. Модель музыкального творчества в интроспективе ментальной целостности субъекта	105
Литература	123

Н а у ч н о е и з д а н и е

Наталья Брониславовна НЕЧАЕВА

**ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА
КАК ФЕНОМЕНА КУЛЬТУРЫ**

Редактор **Н.А. Петрова**

Лицензия ИД 04617 от 24.04.2001 г. Подписано в печать 2.07.03 г.

Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная №1. Печать офсетная.

Печ. л. 8,5; усл. печ. л. 7,9; уч.-изд. л. 9,3. Тираж 200 экз. Заказ

Издательство ТГУ, 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
Типография «Иван Федоров», 634003, г. Томск, Октябрьский взвоз, 1