На правах рукописи

Нечаева Наталья Брониславовна

ГЕНЕЗИС МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ФЕНОМЕНА КУЛЬТУРЫ

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры
(по философским наукам)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Томск – 2004

Работа выполнена на кафедре этики, эстетики и культурологии
Института искусств и культуры Томского государственного университета.

Научный руководитель: доктор философских наук,
профессор Видгоф Владимир Михайлович

Официальные оппоненты: доктор философских наук,
профессор Лихачев Геннадий Данилович

кандидат философских наук,
доцент Свистунов Валерий Николаевич

Ведущая организация: Мордовский государственный университет
им. Н. П. Огарева

Защита состоится 19 февраля 2004 года в 14-00 часов на заседании диссертационного совета К 212.267.03 при Томском государственном университете по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, ауд.119, учебный корпус № 1.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке
Томского государственного университета

Автореферат разослан 19 января 2004 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат философских наук, доцент

В.В. Петренко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Музыка является важнейшей сферой духовного бытия человека, значимым пластом его культуры. Со времен Пифагора, Платона и Аристотеля музыкальные проблемы занимали умы ученых и заставляли задаваться вопросом о сущности музыки как явления. Интерес к этой теме не угас и по сей день. Он приобретает все более четкие очертания, по мере того как современная философско-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 истоков музыкального творчества, как основного способа бытия музыки в культуре, в этой связи, становится актуальнейшей проблемой современного философско-культурологического знания. Потребность в ее решении связана с необходимостью понимания и описания трудно поддающейся непосредственному логическому анализу онтологии музыки, исходные смыслы которой могут быть воссозданы лишь путем опосредованной реконструкции процесса зарождения и становления (генезиса) музыкального творчества как явления.

Актуальность темы исследования задается также общей когнитивной ситуацией, нацеленной на отход от привычных парадигм и стереотипов в областях традиционного музыкознания и поиск новой концептуальности, позволяющей создать *метатеорию* музыки, в рамках которой она (музыка) рассматривалась бы как всечеловеческое и общекультурное явление. При этом сама возможность построения данной теории обусловливается «одномоментностью охвата совокупности музыки, культуры, природы и человека в качестве цельного предмета изучения» (В.В. Медушевский). Подобная цельность выводит проблему генезиса музыкального творчества на общефилософский уровень рефлексии и связывает ее с «вечной» и универсальной проблемой «человеческого», проблемой генезиса человеческой онтологии и культуры, поиском их сущностных оснований и смысла.

К. Леви-Стросс не случайно называет музыку «высшей загадкой наук о человеке», которая таит в себе «ключ к дальнейшему развитию этих наук», при этом разгадка полагается им именно в способности человека «продуцировать музыку». Подобный антропо-музыкологический акцент определяется эмпирикой повседневности, которая свидетельствует, что человек и музыкальное творчество равновелики и неотъемлемы друг от друг, что многочисленные музыкальные образы и смыслы соотносятся с богатой палитрой человеческой экзистенции, а сам человек как онто- и филогенетическая целостность является главной причиной и единственной возможностью возникновения и эволюции музыкальной культуры. При этом созидание музыкальных образов производит особую культурную реальность, которая не ограничивается рамками наличной физической объективности и предметности, а предполагает более глубокое метафизическое существование, трансцендентность, предстающую как свободное и творческое бытие субъекта.

Исходя из этого, проблема генезиса музыкального творчества как феномена культуры включается в актуальнейший для современного гуманитарного знания проблемный круг: Музыка – Человек – Культура, который ждет своего решения.

Объект данного исследования – музыкальное творчество, рассматриваемое как феномен культуры.

Предметом исследования является генезис музыкального творчества. Под генезисом в диссертационной работе понимается: в широком смысле – процесс зарождения (динамическая составляющая) и момент возникновения (статическая составляющая) музыкальной творческой онтологии в ее важнейших универсальных ипоста

сях – культуре, социуме и в индивидуально-личностном континууме; в узком смысле – процесс и момент возникновения новой музыкальной действительности, предстающей в реальном звуковом выражении как музыкальное произведение.

Степень разработанности проблемы. Наиболее интенсивно область исследования музыки и музыкального творчества развивалась последние три столетия (XVIII-XX вв.). Этот период ознаменован становлением классических представлений о сущности музыки и формированием основных направлений в ее исследовании: теории и истории музыки (Б.В. Асафьев, Е.М. Браудо, Н.А. Гарбузов, Г. Дарваш, Д. Б. Кабалевский, Ю. В. Келдыш, Л.А. Мазель, А. Модр, Н. Речменский, Л. Сабанеев, Д. Смирнов и др.), музыкальной эстетики и философии музыки (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Вл. Соловьев, А. Белый, В.И. Иванов, А. Ф. Лосев, Д. Лукач, В.П. Шестаков, М.С. Каган, Л.А. Закс, В.В. Медушевский, Ю.Н. Холопов, В.Н. Холопова, И. А. Герасимова, Н. Герасимова-Персидская, Б. Кац, В.М. Видгоф, О.Ю. Осадчая, Н.А. Голубева, Т.М. Грязнова, и др.).

Междисциплинарный интерес к музыке усиливается во второй половине XX века. Особое внимание вопросам музыкального творчества начинает уделять психология искусства (Л.С. Выготский, Е.В. Назайкинский, В.И. Петрушин, Б. М. Теплов) и социология музыки (А.Н. Сохор, Т.В. Адорно, А. Богданова и др.).

Благодаря интенсивному развитию методов музыкальной археологии (С.Н. Бибиков), музыкальной историографии (Р.И. Грубер, К.А. Еременко), а также музыкальной антропологии намечается тенденция к созданию новой области музыкознания – музыкальной культурологии. В качестве одной из центрообразующих ветвей музыкальной культурологии выступила музыкальная этнография – «этномузыкология» (З.И. Власова, М.А. Лобанов, Н. Жуланова, М.А. Лапина, Р.Л. Садоков, Г.Е. Солдатова, Н.А. Соломонова и др). В рамках этномузыкологического направления впервые осуществляются попытки представить мировую музыку как единую универсальную систему (Дж. Михайлов, Е.В. Васильченко). Одновременно с этим, в традиционном музыковедении и в музыкальной эстетике намечается общая тенденция к культурологизации исследовательских методов. Обоснованность данной тенденции обеспечивается пониманием того, что культурологический подход к музыке «приобщает к почве, рождающей музыкальный смысл», и вооружает «конкретным способом его понимания и объяснения» (Л.А. Закс). К числу уникальных культурологических исследований музыки можно отнести труды Т.В. Чередниченко, Е.В. Герцмана, Ю.И. Шейкина, В.М. Розина, А.В. Михайлова, К.А. Жабинского, К.В. Зенкина, А. Козина, И.Ю. Лисенко, Е.Р. Шаймухаметовой и др.

В последнее время стали появляться философские работы, рассматривающие музыку в контексте антропологического (антропного) принципа. Наибольший интерес, с нашей точки зрения, в этом отношении вызывает монография В.К. Суханцевой «Музыка как мир человека». Автор задается вопросами, что есть музыка и что делает музыку подлинно человеческим миром. Музыка рассматривается как модель универсума, разворачивающаяся в диалектической взаимосвязи времени и смысла, и мыслится как «проступание мира сущего», который нигде более «не обнаруживает себя с такой очевидностью», как в искусстве.

Различные вопросы генезиса музыки освещались в работах, посвященных проблемам происхождения искусства (К. Бюхер, А.Ф. Еремеев, А.Д. Столяр, П.А. Куценков и др.), а также в работах, затрагивающих исторические и историко-культурные аспекты происхождения музыки (Р.И. Грубер, Е.М. Браудо, Д.Б. Кабалевский, В.В. Радя).

Так, например, К. Бюхер в своем труде «Работа и ритм» утверждает, что истоки музыки следует искать в подражании ритмическим рабочим шумам. Е.М. Браудо во

«Всеобщей истории музыки» полагает, что древнейшие «музыкальные образования» (рабочая песня) вследствие постепенного высвобождения из трудового процесса приобретают характер «самостоятельного выражения душевных переживаний». Одновременно с «трудовой теорией» возникает теория, согласно которой «в истоках музыки, в ее основе, лежит человеческий голос – поющий и говорящий» (Д. Б. Кабалевский). 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» (Л.А. Мазель). Суть данной позиции 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». Своего апофеоза подобная позиция достигает в интонационной теории Б.В. Асафьева, изложенной в монографии «Музыкальная форма как процесс».

Указанные теории оказали заметное влияние на общее представление о происхождении важнейшего культурного компонента музыки – музыкальных инструментов. В качестве первого «музыкального инструмента» в большинстве работ полагается эволюционирующий и совершенствующийся человеческий голос. В целом же логика процесса возникновения музыки представляется следующим образом: звуки природы – звуки человеческой деятельности (труд) или движения – звуки голоса – звуки музыкального инструмента. Однако в свете новейших антропологических и философских концепций (Ю.И. Семенов, В.Ю. Антонов, П.С. Гуревич, Ю.М. Бородай) выявляются существенные недостатки представлений, базирующихся на такой последовательности

Несмотря на всю многочисленность работ в области музыкознания и разнообразие аспектов изучения музыки, до сих пор без должного внимания остается проблема осмысления и понимания истоков основного способа бытия музыки, делающего ее жизнеспособной, – музыкального творчества. В литературе можно найти лишь некоторые попытки рассмотрения того, что это за явление и какова его истинная природа (И.А. Герасимова, Д. Смирнов). В целом же, автору не удалось обнаружить известные в литературе работы, в которых исследовался бы генезис музыкального творчества как феномена культуры. На наш взгляд, это связано, прежде всего, с тем, что до сих пор не найден ответ на важный и, по сути, фундаментальный вопрос музыкознания – «почему?». Почему стала возможной музыкальная практика как таковая? Почему возникла потребность в музыкальном творчестве, как и для чего «изобретены» музыкальные инструменты, в чем их исходное культурное предназначение и смысл? Почему музыку называют самым вдохновенным искусством, и почему она затрагивает глубинные чувства человеческой личности, его душу, и способствует развитию творческих состояний и способностей? Почему развитие музыкальной культуры, ее общечеловеческой истории идет именно тем, а не иным путем?

Вот ряд вопросов, который ждет своего ответа и позволяет обнаружить очевидный разрыв знаний о самой музыке и знаний о ее подлинной причинности. Этот разрыв определяет одну из важнейших зон интереса данного диссертационного исследования и одновременно задает его актуальность и новизну.

Цель и задачи исследования. Главной целью настоящей работы является рассмотрение генезиса музыкального творчества как феномена культуры. Достижение поставленной цели предполагает решение ряда исследовательских задач:

1) рассмотрение общих предпосылок возникновения феномена музыкального творчества в культуре;

2) выявление смыслового ядра и ряда музыкальной творческой событийности в культурном контексте;
3) реконструкция и анализ универсальных структур музыкального творческого процесса, построение на их основе целостной онтологической модели музыкального творчества, объясняющей направленность исторической эволюции музыки как явления культуры.

Теоретическая база исследования формируется на основе концептуально-теоретических представлений Р. Жирара, М. Мосса, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Н. Бердяева, В. Соловьева, З. Фрейда, Э. Фромма, Ю.М. Бородая, Ю.М. Федорова, В.В. Костецкого.

Эмпирической основой исследования выступают факты археологии, этнографии (С. Бибиков, Б. Рыбаков, М. Элиаде, В. Басилов, А. Смоляк, С. Широкогоров, В.Н. Федоров), этологии (К.Л. Лоренц, В.Р. Дольник), данные культурной антропологии (Д. Фрэзер, Э. Тайлор, Д. Лауэнштайн, К. Леви-Стросс, Е. Доддс, Дж. Гроот, Р. Онианс), экспериментальные исследования психоанализа, трансперсональной (Ст. Гроф, Дж. Лилли, Е.А. Торчинов) и палеопсихологии (Б.Ф. Поршнев), а также собрания народных эпосов, сказаний, мифов и легенд.

Методологическая основа исследования. Решение поставленных задач предполагает наличие особой исследовательской области, в рамках которой разрыв между теоретической и эмпирической сферами в познании музыки был бы минимальным, а их взаимодействие стало бы взаимополагающим и взаимообогащающим. Такой синтез теории и практики с необходимостью рождает потребность в интеграционном взаимодействии музыковедов, искусствоведов, эстетиков, философов, культурологов, этнографов, социологов, психологов, а также самих создателей и исполнителей музыки. При этом логика подобного интегративного познания, как, впрочем, и целостность изучаемого феномена, может быть реконструирована только на междисциплинарной основе.

В связи с этим общий метод данного исследования может быть определен как метод целостного анализа, претендующий на исследование феномена музыкального творчества по принципу глубочайшего взаимополагания различных культурных фактов и их интерпретаций. Основной методологической установкой при этом выступает философско-культурологическая концептуальная доминанта, предполагающая рассмотрение явления музыкального творчества в культуре как способа бытия человека, процесса его самоидентификации в мире как существа духовного и свободного. В качестве конкретного методологического инструмента в данной работе использованы описательный метод и метод компаративного 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 (трансцендирование), отражающий «не связь мыслей, а связь бытийную» (К. Ясперс); а также связанный со всеми предыдущими метод моделирования.

Научная новизна данного диссертационного исследования заключается в том, что впервые:

- на основе предпринятой философско-культурологической рефлексии генезиса музыкального творчества обнаружены исходные и взаимосвязанные между собой антропологические, ритуальные, экстатические предпосылки возникновения и существования музыки в культуре;
- установлена взаимосвязь процесса возникновения музыкального творческого мышления с инструментальной стороной музогенеза, с моментом появления пер

вых музыкальных инструментов в качестве «иной», отличной от всего живого субстанции;

- обнаружен архетипический набор «протоформ» музыкальных инструментов, проясняющий происхождение инструментальной музыки и объясняющий наличие определенных способов инструментального звукоизвлечения;
- выявлен основополагающий принцип (принцип ритуальной жертвенности) функционирования музыкального творчества в культуре, репрезентирующий музыкальное творчество как этико-эстетическую целостность, структурированную двумя типами музыкальной вдохновленности;
- на основе анализа шаманских музыкальных практик и явлений экстаза реконструирована онтологическая модель музыкального творческого универсума, представляющая музыку в культуре как перманентно саморазворачивающуюся в творческом процессе четырехуровневую структуру самовоспроизводящихся констант человеческой субъектности.

Научная и практическая значимость работы определяется тем, что результаты проведенного исследования позволяют по-новому взглянуть на процесс становления музыки и ее функционирования в качестве важнейшей составляющей человеческой культуры, полученные выводы расширяют эвристические горизонты познания музыкальных явлений, дают основания для объяснения закономерностей их протекания и развития.

Результаты исследования могут быть востребованы специалистами в области теории и истории культуры и искусства, философии культуры, культурной антропологии, религиоведения, этики, эстетики, философии музыки и музыкального искусствознания, а также представлять интерес для специалистов, непосредственно связанных с музыкальным творчеством.

Материалы исследования могут быть использованы в разработках следующих курсов: «Основы культурологического знания», «Философия музыки», «Эстетика музыкальной культуры», «Музыкальная культурология», «Теория и история музыки» для студентов философских и культурологических, музыкально-педагогических факультетов, отделений искусств высших учебных заведений, а также для студентов консерваторий и музыкальных училищ.

Положения, выносимые на защиту.

1. Топос первичной музыкальной ситуации, как специфически человеческой творческой онтологии в контексте раннего антропогенеза располагается на границе между инстинктивным звукоподражанием и сознательным речевым феноменом. Момент возникновения музыкального мышления обусловлен «инструментальной составляющей».
2. Одним из фундаментальных принципов музыкального творчества как феномена культуры является *принцип жертвенности*. Он структурирует музыкальный творческий процесс, обусловливая целостность двух экстатических стадий музыкальной творческой вдохновленности («неистовство» и «божественное вдохновение»), определяет культурное предназначение музыки как эстетического и этического явления.
3. Онтологическая модель музыкального творческого универсума представляет собой «циклическую» четырехуровневую матрицу важнейших самовоспроизводящихся констант человеческой субъектности (родовая, социальная, индивидуально-телесная, космическая), которые структурируют смысловую и эмоциональную насыщенность музыкального творческого процесса и определяют историческое развитие музыки.

Апробация работы. Результаты работы докладывались и обсуждались на кафедре этики, эстетики и культурологии Томского государственного университета. Основные положения и идеи были представлены на студенческих научных конференциях культурологического факультета Томского государственного университета (Томск, 1999, 2001), на Всероссийской научно-практической конференции «Интеграция учебного процесса и фундаментальных исследований в университетах: инновационные стратегии и технологии» (Томск, 2000), на Всероссийском семинаре молодых ученых «Дефиниции культуры» (Томск, 2000, 2003), на научной конференции «Наука и образование» (Томск, 2001), на Всероссийской конференции «Культура как способ бытия человека в мире» (Томск, 2001), на научной конференции «Ислам в культурном ландшафте России: история и современность» (Томск, 2002), на Всероссийской научной конференции «Исторические корни российской ментальности» (Томск, 2002), на Всероссийской научно-практической конференции «Художественное образование в Российской провинции в XXI веке» (Томск, 2002).

На основе материалов диссертации разработан спецкурс «Основания музыкального творчества», который был прочитан на музыкально-педагогическом факультете Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, восьми параграфов, заключения, списка литературы. Диссертация изложена на 133 страницах, содержит 3 рисунка, 2 таблицы и список литературы из 192 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы диссертации, определяется состояние и степень разработанности проблемы, формулируются цели и задачи работы, определяются методологические основания исследования, раскрывается научная новизна и практическая значимость работы, а также приведены выносимые на защиту положения, и кратко изложено содержание диссертации по главам.

В первой главе «Антропологический аспект генезиса музыкального творчества» исследуются предпосылки возникновения у человека музыкальной способности и потребности к звуковому освоению окружающего мира, анализируется процесс общечеловеческого музыкального генезиса. Антропологический аспект в этом контексте выходит далеко за рамки физической (биологической) антропологии и затрагивает древние формы человеческого вида не столько в их биологической изменчивости, сколько в изменчивости их содержательного, онтологического статуса.

В параграфе 1.1. «Предпосылки формирования музыкальной творческой способности у человека в раннем антропогенезе» рассматриваются первичные стадии музыкальной эволюции с целью обнаружения антропологических констант, определяющих возникновение и наличие у человека музыкальной творческой способности. В качестве исходной посылки такого рассмотрения выступает полагание процессуальной одновременности становления Homo sapiens как Homo musicus, а сама возможность бытия музыкального творчества как культурного феномена связывается с наличием человеческой онтологии, специфической чертой которой является *свободная произвольная* активность субъекта (И. Кант, В. Лефевр, Ю. Бородай). Эта активность рассматривается как следствие качественного «прорыва» в цепи природно-естественной необходимости, который создал оптимальные условия для возникновения новой самодетерминирующейся и произвольной системы – человека. В антропологическом ключе данный «прорыв» характеризуется как продукт ситуации «биологического тупика», когда единственным путем выживания вида Homo становится *сублимация* первичных влечений. Сублимация как «прорыв», «скачок» за рамки есте

ственной необходимости предопределила «сверх-природный» статус человечества и способствовала развитию воображения. На первой стадии своего «сверх-природного» существования человек находился в «сумеречном», «миражном», шизоподобном (раздвоенном), до-сознательном состоянии. *Указанный «скачок» стал поистине первым онтологическим творческим актом, в том смысле, в каком следует воспринимать его результат – возникновение нового, никогда ранее не бывшего «надбиологического» существа, которое уже по способу своего существования было обречено на внеприродную активность и изначально противоречиво. Это противоречие усматривается в том, что естественная потребность (в частности потребность в сохранении рода) остается инстинктивной, а по способу своей реализации она выходит за рамки природной необходимости и приобретает свойства вечной свободы и неудовлетворенности. Это исходное противоречие порождает творческое стремление.* Второй «скачок» эволюции рассматривается как процесс возникновения у человека полноценного сознания и членораздельной речи.

На базе теории антропогенеза Б.Ф. Поршнева, в частности, использования его интердиктивно-суггестивного метода, анализируется механизм возникновения звуко-музыкальной способности у человека. Реконструируется возможная эволюционная последовательность этого процесса, которая может быть представлена в виде следующих стадий: 1) звук как естественная, инстинктивная сигнализация, свойственная животным; 2) отраженный звук (естественная звуковая имитация); 3) отраженный звук-сигнал (гипертрофированное звукоподражание), обладающий интердиктивными (запретительными) функциями; 4) осознанный звук-символ, речевая коммуникация и опосредованный ею звук. Музыка как антропологический и культурный феномен определяется третьим и четвертым уровнями существования – «до-языка» и «в языке». При этом «до-языковое» бытие музыки рассматривается как ее первичное бытие. Оно позиционно и сущностно *срединно,* поскольку являет собой «зазор» между бытием естественной природы (звуковая сигнализация животных) и сознательным звуковым, обусловленным речью языковым существованием человека. Таким образом, топос первичной музыкальной ситуации, как специфически человеческой онтологии в контексте раннего антропогенеза, располагается на границе между инстинктивным звукоподражанием и сознательным речевым феноменом, т.е. представляет ее как ситуацию пост-инстинктивную, до-речевую и бессознательную.

Выдвигается гипотеза о механизме возникновения звуко-музыкального сознания. Ее суть сводится к взаимосвязи акта осознания и акта *ограничения* (полагания границы) звуковой реальности на «Я» и «не-Я» и наличию двух переходных моментов в осознании звуковой действительности. Первым становится индивидуальный звуковой запрет. Вторым – перенесенный на взаимодействие с окружающей действительностью коллективный звуковой запрет. Последний можно обнаружить практически в любой культуре. Он представлен в виде табу на использование или звучание музыкальных инструментов.

В параграфе 1.2. «Три архетипа форм музыкальных инструментов» анализируется совокупность встречающихся форм музыкальных инструментов, обнаруживается, что «музыкальный набор» в целом можно свести к трем общим составляющим: *духовые, ударные и струнные* (для удобства оперирования они обозначаются как «флейты», «барабаны» и «лиры» без специальной привязки к конкретным инструментальным образцам). Выдвигается и на основе разнородного многообразного эмпирического материала подтверждается гипотеза о том, что общей предпосылкой возникновения определенных форм музыкальных инструментов явился универсальный базис (гештальт), основанный на «костных первообразах» (череп, полые кости, позво

ночник), сформировавшийся и запечатлевшийся в памяти человека (а точнее, его предка) в контексте пищевой практики и закрепившийся как «архетип».

Естественная причина появления звуковоспроизводящего инструментария в раннем антропогенезе усматривается в переходе предка человека к плотоядному образу жизни. Разбивание костей камнями или костями («барабаны»), выдувание и высасывание мозга из костных полостей («флейты») обусловило появление естественного «звукового» и формового инструментального материала, который привлекал внимание благодаря своей первичной пищевой принадлежности.

«Лира», на первый взгляд, не имеет никаких явных природных аналогов. По мнению большинства исследователей, струнные инструменты появляются гораздо позднее, чем ударные и духовые. Вместе с тем в работе установлено, что «лиры» имеют свою костную «протоформу» – позвоночный столб с двумя расположенными по разные стороны от него ребрами, а в качестве первых струн выступают жилы животных.

Способ звукоизвлечения и игры на этих первых «инструментах» совершенствовался по мере развития анимистических представлений. Для древнего человека жизнь была связана с движением и звуком. Все, что не звучит и не движется, – мертво. Как первооснова и конец жизни кости несли в себе жизненную силу. Так в первобытных и традиционных культурах кости почитались как священные сосуды, содержащие нетленную часть души (псюхе, анима, гений, даймон), которая присутствует в костном мозге и внутричерепной жидкости и отвечает за воспроизводство и обновление жизни. Жизненная сила находилась в костях в «законсервированном» виде и требовала своего «пробуждения» и проявления. Выявлено несколько способов такого пробуждения: вдувание, «увлажнение» костей «жизненной» влагой – водой, кровью, вином, маслом – и нанесение ударов. Издававшийся при этом звук был свидетельством наличия жизненной силы. В целом 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 проекцию человека (или животного) только в «костном» обличии (голова – череп, тело – позвоночник с ребрами и конечности – полые кости).

Ситуация звукового табу (в частности, запрет на звучание музыкальных инструментов – «звучание костей») возникла одновременно с полаганием предком человека границы между живым и мертвым. Кости часто именуются «подземными богами», «духами мертвых», «манами» и т.д. Само понятие музыки в греческом варианте – μουσική, означающее «искусство муз», при компаративном анализе древнегреческой мифологии может быть проинтерпретировано как «искусство костяных (костных) духов, духов мертвых или предков». Таким образом, момент возникновения музыкального мышления и музыкального творчества как культурного феномена обусловлен «инструментальной составляющей», отличием «естественного» звучания голоса живого человека – «Я» от «не-естественного» звучания человека умершего, звучания его костей как «не-Я» – μουσική в ее исконном смысловом варианте.

Во второй главе «Ритуальный аспект генезиса музыкального творчества» исследуется глубинная сущностная связь музыкальной творческой практики и архаичного ритуала. 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 при этом берется в контексте современной философии культуры и рассматривается как специфическое человеческое поведение, направленное на поддержание реальной и психологической стабильности, гармонии и порядка в человеческих коллективах. Ритуал в этом кон

тексте полагается как одна из наиболее ранних онтогенетических форм музыкального бытия, универсальное связующее и основоопределяющее звено диады: Человек – Культура. Обращается внимание на глубинную зависимость самого архаичного ритуала от музыкальной составляющей, которая является не только выражением ритуальных и религиозных эмоций, но и сама структурирует ритуал в целом. Подобная позиция позволяет проследить важнейшие коннотации, порождающие общечеловеческое поле смыслов, определяющие исконные основания музыкального творчества как феномена культуры, дает возможность нового понимания и интерпретации разнообразных музыкальных явлений.

В параграфе 2.1. «Жертвоприношение как концептуальная основа ритуала» рассматривается централизующий момент большинства древнейших ритуалов – акт жертвоприношения, который выступает в роли кульминации сакрального действа и его основополагающего смыслового ядра. Акт «смерти-воскресения (возрождения)» бога или героя, запечатленный во многих общекультурных мифах, музыкальных в том числе (например, миф об Орфее), воспроизводит структуру универсальной жертвенной конструкции, воспроизводящей событийный ряд некоего первичного события – «археакта», которое оставило неизгладимый след в коллективной культурной памяти человечества.

З. Фрейд полагает, что это акт отцеубийства, явившийся следствием реализации человечеством своих первичных влечений. Ю. Бородай представляет первичное событие как реальное убийство Отца, коллективный акт насилия над доминирующей особью в сообществе древних антропоидов. Ю.И. Семенов усматривает в качестве одной из побуждающих причин подобного насилия специфику иерархических связей внутри сообщества гоминид, которая в ситуации глобального «антропологического кризиса», связанного с переходом к бипедии (хождению на двух ногах) и нехваткой пищевых и репродуктивных ресурсов, способствовала усилению внутривидовой агрессии и насилия. Согласно антропологическим данным человечество действительно прошло через жесточайшую стадию внутрипопуляционного насилия, стадию адельфофагии (каннибализма).

Таким образом, в основе культуры как упорядоченной системы, полагается исконное первичное насилие, «изобретающее предлоги, чтобы еще сильнее разбушеваться» (Р. Жирар). Первоначальный акт убийства Отца порождает «порочный» круговорот жажды насилия, который ставит человечество на грань выживания. В условиях реальной угрозы истребления возникают эффективные способы усмирения насильственных страстей. Ими становятся жертвенные акты и связанные с ними регулятивные принципы родового общества – запреты (табу) на инцестуальные связи и кровнородственное убийство.

Убийство жертвы как ритуальная форма убийства Первопредка (Тотема) восстанавливает равновесие и гармонию путем предотвращения реальной вражды и насилия или их символических форм – «нечистоты» и «греха» – через пролитие жертвенной крови и очищение с ее помощью. В этом аспекте основная функция жертвы – очистительная, катарсическая. «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». «Жертва» объединяет конфликтующие стороны в совместном коллективном акте жертвенного насилия, которое в контексте ритуала приобретает позитивный статус сакрального действа.

В параграфе 2.2. «Функциональное единство музыкального и жертвенного» исследуется функциональное тождество музыкальной и ритуальной практики. Устанавливается, что музыкальная практика не только первоначально входила в ритуальный

синкретичный комплекс, но и совпадала по смыслу с основным ядром обрядового действа – актом жертвоприношения, что первые музыкальные инструменты в их собственно «музыкальной» ипостаси были костями приносимых в жертву людей и животных. Если первоначально кости человека (или животных) представляли для наших прямоходящих предков лишь питательную ценность, то в результате «архетипического события» – «археакта» – они получили действительный жертвенный статус и стали «музыкальными».

Поскольку жертва, в силу свершенного над ней насилия, воспринималась не только как священная, благостная субстанция, но и как нечистая и опасная, то на кости жертвы налагался строжайший запрет. Как следствие, табу налагалось и на музыкальные инструменты и их звучание.

Жертвенная причастность в дальнейшем становится той основой, которая объединяет между собой два разнокачественных пласта музыкального бытия человека: вокальный и инструментальный – и обусловливает их функционирование именно в *музыкальном* качестве. Музыкальная ипостась вокальности при этом обнаруживает себя 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 по отношению к музыке вокальной, которая, в свою очередь, в смысловой канве ритуала предстает как производная от инструментального звучания. Поющий человек, его тело воспринимается как музыкальный инструмент, а его голос – звучание этого инструмента.

Одним из главных доводов в пользу этого утверждения становится анализ богатейшего этнографического и археологического материала, дающий многочисленные свидетельства основной функции и роли музыканта и музыкального инструментария в архаическом обществе. Установлено, что они самым непосредственным образом совпадают с функцией и ролью жертвы. При этом музыкант и музыкальный инструмент, на котором он играет, выступают как единое целое. 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 этих особенностей вытекает *миросозидающая* 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 священное и профанное, божественное и человеческое и возвращать «райскую» целостность всеобщего единства. Например, идея мирового космосозидательного значения музыки отражена в учении пифагорейцев, рассматривающих ее как систему упорядоченных числовых отношений, олицетворяющих первоначальную сущность всех вещей и организующий принцип Вселенной. Как всеобщая гармония Музыка обладает важнейшей эстетической функцией – *катарсичностью*. Жертвенное ритуальное очищение облачается в форму очищения при помощи «страха и сострадания» (Аристотель).

Наивысшее ощущение метафизической связи музыкального и жертвенного прослеживается в древних мистериях. В них музыка становится не только средством, но целью коллективной устремленности. В таких мистериях каждый способен творить музыку, а сама мистерия выступает здесь как *коллективное музыкальное твор*

чество, где каждый с помощью игры на музыкальных инструментах достигает исступления и причащается божественной плоти, а затем через плачи и причитания раскаяния восстанавливает утраченную психологическую устойчивость и «очищается» от свершенного насилия.

Жертвенный принцип во многом определяет культурное предназначение музыкального: эстетическое функционирование как Красоты (Порядка) и Гармонии (Равновесия), а также этическое функционирование как ненасильственного взаимоотношения между людьми, – воплощает уже в факте своего возникновения и ритуального существования то, что древнегреческие философы называли *калокагатией* – единством Добра и Красоты.

В параграфе 2.3. «Типы музыкальной вдохновленности» исследуются сущностные основы творческого вдохновения (воодушевления, энтузиазма), определяющие его как культурную целостность. В качестве исходной посылки используются воззрения традиционных культур, согласно которым способность «вдохновлять», доводить человека до сильного аффекта, будь то гнев, радость или безмерная скорбь, связана с проявлением божественного начала. Исследуется классификация божественного воодушевления, данная 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 целостное представление об «архетипическом» событии, которое, по сути, совпадает с «первичным» творческим актом и жертвенным ритуальным действом. Если мы рассмотрим ее снизу вверх, то она выстраивается в следующую последовательность: *Эрос* (первичное влечение, неопределенное стремление, воля) – *музы* (выход-из-себя, воображение) – *Дионис* (убийство-очищение, смерть-возрождение) – *Аполлон* (катарсическое единство и порядок).

Вдохновленность проявляется двояко: с одной стороны она священна и очистительна, с другой – вредоносна и разрушительна. Оба эти состояния практически идентичны, но главное их отличие друг от друга состоит в степени их причастности к ритуальной практике. Первое связано с «заместительной» жертвой и не выходит за рамки ритуала, а второе – остается неограниченным проявлением аффекта. В целом же природа вдохновленности едина. Согласно К. Лоренцу, в основе воодушевления (вдохновленности) лежит изначально присущая человеку склонность к агрессии. Музыкальная вдохновленность как явление культуры также имеет две ипостаси: «неистовство» или умопомешательство и созидательное состояние человеческой души – «божественное вдохновение». Причина такого двойственного разделения воодушевленных состояний скрывается в изначально присущей человеку двойственности его природы как существа телесного и духовного. В контексте ритуала эта двойственность становится причиной ощущения человеком в себе двух противоречивых интенций, наличия двух воль: человеческой и божественной. Процесс реализации воль совпадает с двумя частями мистериального действа. В данной работе они обозначены как «свершение насилия» и «искупление насилия».

Первая часть мистерии – это вхождение в «неистовство» и убийство бога в лице животного или человека. Достижение этого типа одержимости происходит благодаря интенсивной игре на музыкальных инструментах и активным танцевальным движениям (пляскам). Особое место здесь занимают духовые и ударные музыкальные инструменты, которые даже во времена позднего эллинизма не утратили статус оргиасти

ческих. 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 (жертвы), как средства отождествления и связи с ним*. Другими словами, с помощью музыкальных инструментов, которые, по сути, являются реальными или символическими костями «бога», человек преступает табу на родовое убийство, совершает убийство жертвенного тотема, причащается его кровавой божественной плоти и таким образом сам поднимается до «божественного статуса».

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 этой части мистерии противоположно тому, которое наблюдается 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». В этой части большинства мистерий доминирующим способом музыкального выражения становится *вокальное исполнение*.

Божественная инспирация в древности является необходимым состоянием любого музыканта. Музыкант как жертва был олицетворением божественной сущности, ее воплощением. Именно на нем лежала печать божественного избранничества, которая выражалась в его творческих способностях, в музыкальном и поэтическом даре. Музыкант выполнял посредническую миссию соединения миров: человеческого и божественного, осуществлял их функционирование в рамках диалектической целостности. Эта целостность может быть представлена в виде сопряжения двух типов вдохновленности: человеко-божественной («неистовство») и божественно-человеческой («божественное вдохновение»).

Рассмотренная с позиций этих двух ритуальных типов вдохновленности музыка предстает одновременно и как непосредственная чистая *воля* (А. Шопенгауэр) и как опосредованное *явление воли* (Ф. Ницше). Воля в этом случае может быть представлена как самая низкая онтология (см. «неистовство»). Ей противопоставляется высшая онтология – явление воли или *творческая интенция* (см. «божественная вдохновленность»), которая «позволяет преодолевать порядок необходимости и дает возможность творить человеку из пустоты своего духа, при этом волящее начало человеческой телесности растворяется в свободной самотрансценденции Духа» (Ю.М. Федоров).

Возникновение *нового качества* как сущностного признака музыкального творческого процесса в этой связи обеспечивается точкой перехода из состояния «неистовства» в состояние «божественной вдохновленности». Именно в этот момент стираются различия между человеческим и божественным субъектом, музыкант пребывает в тождестве с божеством (богом), который в мировой мифологии приносит себя в жертву, создавая мир ex nihilo. Этот момент характеризуется разрушением прежних связей, впадением в хаос-неразличенность, который становится основанием нового музыкального порядка, нового музыкального космоса, новой музыкальной традиции.

В третьей главе «Экстатический аспект генезиса музыкального творчества» выявляется и исследуется экстатическая природа музыкальных явлений. Рассматривается сущностная взаимосвязь экстаза и исходной ситуации антропогенеза, определившей основные формы музыкальной экспрессии (инструментальной, вокальной) и музыкального вдохновения. Устанавливается зависимость творческих переживаний

от переживаний, вызванных предельными формами экстатических состояний (трансами). Конструируется целостная модель музыкального творческого универсума, отражающая его важнейшие онтологические и смысловые уровни.

В параграфе 3.1. «Шаманизм: специфика возникновения музыкальных способностей» исследуется природа музыкальных творческих состояний в контексте шаманизма – одной из наиболее древних мировоззренческих систем человека. Внимание к шаманизму обусловлено наличием прямой связи (этимологической, смысловой и т.п.) музыкальной и шаманской практики. У многих народов музыканты, поэты, сказители эпоса и шаманы обозначаются одним и тем же словом (баксы, ашуги, аэды, баяны т.п.), а само слово «шаманить» означает «петь», «играть на бубне или каком-либо ином музыкальном инструменте». Более того, существуют свидетельства родства шаманских состояний и состояний людей творческих, «способных продуцировать музыку».

В первобытных и традиционных обществах музыкант, как и шаман, воспринимался как *избранник* духов, служитель муз или гений. Именно «избранничество» становится отличительной чертой шамана и творца музыки от окружающих их соплеменников. Суть *избранничества* заключается в том образе жизни, который ведут шаманы или музыканты. Их жизненный путь изначально предопределен как *жертвенный* путь, путь-служение духовным сущностям.

Способ обретения шаманами своих музыкальных способностей и талантов кардинальным образом отличается от способа обучения, принятого в современной образовательной системе, когда ученик проходит курс непосредственного обучения у музыкантов-педагогов, которые передают ему на практике свое мастерство (по преимуществу техническое). Шаман обретает музыкальный дар не посредством обучения, а посредством специфической инициации («шаманской болезни»), воспроизводящей в своей структурности обряд посвящения («раскрытия») шамана, связанный с архетипическими переживаниями типа «смерти-возрождения». Многие шаманы при этом указывают на некую «иную» силу, которая «вдохновляет» их, наделяет музыкальными способностями, «обучает» игре на музыкальном инструменте, дарует мелодии и напевы.

Арсенал шаманов содержит определенное количество мелодий, соответствующих количеству духов-помощников и шаманских миров. В этой связи числовые совпадения муз, космических сфер, струн на музыкальных инструментах, музыкальных ладов, представляемых в большинстве случаев семеркой или девяткой, не случайны.

Существование музыкального феномена в шаманизме предопределяет некая ирреальная сущность. Сила, олицетворяющая собой бессознательную сторону человеческой психики, «архетипический образ» души (anima), бессмертного «гения» или музу. Реальная музыка становится выражением внутреннего опыта общения с этой сущностью («божественное вдохновение»), а процесс зарождения музыкального образа и его последующая реализация происходит одновременно в двух онтологических плоскостях – воображаемой и действительной.

С этих позиций креативный процесс музыканта в его шаманской составляющей может быть представлен, 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» (Э. Фромм). Внутренний мир становится целью, а мир внешний – средством осуществления и проявления душевных творческих интенций. В целом же специфика музыкального «божественного вдохновения» в шаманизме связана с пребыванием музыканта в особом состоянии – экстазе.

В параграфе 3.2. «Экстаз как универсалия музыкального бытия» исследуются экстатические состояния и переживания, конституирующие музыкальный творческий процесс. Экстатические явления рассматриваются в контексте традиционных и современных философских представлений об экстазе и объясняются на основе их синтеза.

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 транса» (Новейший философский словарь). В современных философских концепциях экстаз представлен в более широком контексте. Экстаз понимается как «пребывание вовне» природы, «выход» человека за рамки естественной физиологической необходимости, «прорыв» в собственно человеческое состояние, сферу духа. Так, Д.Н. Овсянико-Куликовский, В.В. Костецкий полагают, что человек как природное существо «вышел-из-себя», тем самым перестал быть животным и пошел по новому пути, пути человеческого развития. Схожую позицию можно найти у М. Элиаде. Экстатический опыт рассматривается им как «первичное явление» комплекса человеческих характеристик. М. Хайдеггер называет эту первичную экстатику человеческого «экзистенцией», которая предполагает соприкосновение с некой высшей и истинной трансценденцией – «вступанием в истину Бытия» и перманентное «стояние в его (Бытия) просвете».

Таким образом, экстаз как целостность объединяет различные по своим характеристикам состояния, имеющие общую природу. В целом можно выделить два таких состояния: «первичный» экстаз или «выход» человека из природного естества в состояние «сумеречного» пред-сознания; и экстаз «вторичный» – «выход» в собственно сознательное состояние. Д.Н. Овсянико-Куликовский и В.В. Костецкий обозначают их как «острый экстаз» и «обычный», к первому они относят искусство, ко второму – повседневное бытие в языке. Сопоставление этих типов экстаза с антропологическими концепциями Б. Поршнева и Ю. Бородая дает представление о музыкальном экстазе в целом как о совокупности последовательных собственно человеческих «выходов из себя»: первый – это «выход» из природы в иллюзорное (шизоподобное) гипертрофированное звукоподражательное состояние, второй – «выход» из предыдущего промежуточного состояния в состояние сознательное и звуко-речевое.

Музыкальное творчество как процесс культурного бытия человека, как, впрочем, и музыка в целом, генетически восходит к первому экстатическому состоянию, но как развитая социокультурная форма обусловливается 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 «первородной» ситуации своего становления. Экстаз первого типа достигается не путем действительного «выхода из природы», а путем снятия вторичных экстатических признаков «бытия в языке», возвращением из сознательного состояния в состояние до-сознательное, до-речевое, которое функционирует теперь как бессознательное высшего порядка (или сверхсознание). В силу такого положения *музыка* становится *универсальной моделью*, в которой запечатлены *фундаментальные основания бытия человека как целостности*, поскольку она обнаруживает в своем онтогенезе *до-вербальный, вербальный и сверх-вербальный уровни.*

Из всех искусств именно в музыке в наиболее явном виде сохранилась экстатическая двойственность. Музыка целиком существует как экстаз, как две экстатические стихии, воплотившиеся в двух основных типах музыкальной экспрессии – инст

рументальной и вокальной. Первая представляет собой чистую вневербальную музыкальность, вторая – музыкальность вербальную или поэтическую (песня, молитва и.т.п.).

Двойственную экстатическую суть музыки отразил Ф. Ницше. Он обозначил феномен музыки как «интенциональность перехода виде́ния в образ». *Виде́ние* согласно данной дефиниции может быть рассмотрено в качестве фундаментальной единицы (исходной целостности) музыкального бытия, музыкального мышления, обеспечивающей возникновение и развитие музыкального образа. Виде́ние «рождается в сновидении и культовом опьянении» (Ф. Ницше). Это архетипическое переживание, являющееся через разрушение или снятие границ сознательного. *Образ* – это новое воссоздание этих границ, переход бессознательного виде́ния – синкретичного и неразличимого аффекта – в осознанное состояние – ви́дение (миф).

Виде́ние как бессознательное переживание или ощущение «создает еще внезвуковой прафеномен музыки» (В. В. Костецкий). Музыка предстает как интенция духа, как до-образное и без-образное *виде́ние,* как некое всеохватывающее нерасчлененное единство, лишь обладающее потенцией к воплощению в звуковом «образе». Это музыка молчания – музыка древних мистерий и таинств. В этом контексте музыка является эмоционально-аффективной формой переживания главных тайн Мироздания – тайны человеческой экзистенции и тайны Абсолюта, становится репрезентацией человеческой духовности и принадлежит сфере тотальной сакральности, где знаком Духа является Символ, а трансценденция есть не «нацеленная логизированная говорливость», а «мудрость умолчания» (Ю.М. Федоров). Музыка с данной позиции предстает как исключительно психодуховный нематериальный феномен, а процесс музыкального творчества как акт трансцендирования, порождающий этот феномен. Понятая таким образом музыка приобретает *статус всечеловеческой универсалии.*

Ф. Ницше обозначил две стихии музыкального культурного бытия человека, олицетворив тем самым бинарность музыкальных явлений. Это стихии Диониса и Аполлона, которые Платон в своей знаменитой классификации вдохновленности относил к высшим иерархиям. В контексте нашей реконструкции «архетипического» события, воспроизводимого жертвенным ритуалом, эти аполлонический и дионисийский типы вдохновленности предстают также как абсолютные и высшие онтологии, задающие горизонты *музыкального творческого экстаза*. Они представляют собой своеобразные исходные позиции, через которые можно провести диагональ, разделяющую сферу человеческого экстаза на два указанных выше типа, совпадающих по смыслу с двумя типами вдохновленности – «неистовством» и «божественным вдохновением» – силами, переводящими человека из одного экстатического состояния в другое (рис. 1).

Рис. 1

Виде́ние как образующее ядро музыкального творческого процесса сопряжено с первым типом вдохновленности – «неистовством». Оно *(виде́ние)* есть «поворотный» пункт от «неистовства» 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» – явление образа, взывающего к своему воплощению в материи. Таким образом, музыкант, облекающий виде́ние в образ, а образ – в физическое звучание, становится творцом музыки. Начало акта «божественной вдохновленности» по смыслу совпадает с символом Диониса, кульминацией жертвенного ритуала – виде́нием, моментом, когда человеком «овладевает» божественная сущность, и он наделяется способностью творить реальность «по образу своему и подобию», порождать Космос (символ Аполлона) из темных глубин бессознательного Хаоса.

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». Именно эта *самоданность*, на наш взгляд, позволила человеку быть «мерой всех вещей» (Протагор), а в познании мира следовать путем, таинственность которого была закодирована и начертана на вратах дельфийского оракула: «Познай себя, и обретешь весь мир!».

Наука XX века, по сути, признала за человеком право влиять на познаваемые им процессы, «конструировать» их «по своему образу и подобию». Квантовая физика провозгласила «включенность» наблюдателя в изучаемую им систему. Современная космология сформулировала так называемый «антропный принцип», предполагающий единство и взаимозависимость Человека и Вселенной как Микро- и Макрокосма.

В параграфе 3.3. «Модель музыкального творчества в интроспективе ментальной целостности субъекта» рассматривается музыкальный творческий процесс как созидательное бытие субъекта, креативный акт которого находится в непосредственной взаимосвязи с субъективными ментальными структурами, воспроизводящими в своей целостности онтологию творца как бытие вселенской единицы. На этой основе конструируется онтологическая модель музыкального творчества, выявляющая важнейшие смысловые доминанты музыкального бытия и объясняющая наличие определенных исторических типов музыкальной культуры.

В качестве эмпирического базиса для построения указанной модели используются экспериментальные исследования в области трансперсональной психологии XX века, которые показали, что психика индивида в своей целостности «соизмерима со всем бытием» и «тождественна всеобщему космическому творческому принципу» (Ст. Гроф), переживания которого родственны переживаниям трансцендентного начала. Ст. Гроф обозначил типы таких переживаний. Первый – растворение границ личности и полным слиянием ее воедино с истоком бытия (Богом, Абсолютом), при котором утрачивается индивидуальная идентичность. Второй – «лицезрение великой тайны бытия» с сохранением чувства личности. Переживания подобного порядка воспроизводят 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», которые «превосходят дуальности любого вида».

В контексте музыкального творчества трансперсональные переживания (следуя терминологии Ст. Грофа – переживания Абсолютной Пустоты (АП) и Абсолютного Сознания (АС)) такого рода совпадают с двумя фундаментальными типами экстатических переживаний, реализующих свою целостность по принципу взаимозависимости дионисийской и аполлонической стихий. При этом Дионис символизирует абсолютную пустотность, а Аполлон является символом абсолютной сознательности. В сопоставлении с двумя рассмотренными типами вдохновленности трансперсональные

переживания «творческого космического принципа» могут быть отнесены как к «божественному вдохновению», так и к «неистовству». В контексте же интерпретации творческого акта как актуализации внутреннего переживания в некую предметность или материальность рассмотрение АП и АС осуществляется в пределах «божественного вдохновения». При этом «неистовство» подразумевается как фундаментальное условие бытия творческого акта как такового, как возможность возникновения единицы творческого мышления – виде́ния.

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 творения «бытия» из «небытия», то получится следующая онтологическая структура трансцендентного, где АП и АС являются ее пределами:

- *переживание АП;*
- *выражение АП;*
- *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 (виде́ние 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 бесконечна.

Творчество представляет собой «прорыв» в иное, более высокого порядка качественное состояние, отличное от предыдущего и обладающее большей целостностью. Оно осуществляется как внутренняя субъективная катастрофа личности – крушение «Эго». Этот процесс требует от творца свершения двойственного экзистенциального «прорыва», тождественного двум типам экстаза: выхода из повседневной материальной оболочки в «инобытийное» сакральное пространство духовности и обратного выхода в мир материи. В этом смысле творчество есть одновременный процесс «лишения действительности» и «претворения в действительность», процесс «недолговечного созерцания сущности», находящейся в точке «двойного взаимодействия» (М. Бубер). 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. Именно в такой момент самоотречения – подобия смерти для конечного «Я» – впервые зарождается «созерцательное *видение»* (или идея) и начинается, согласно словам Б. Рассела, «поиск всеобщего блага, на который направлена воля нашего бесконечного естества». Второй «прорыв» необходим для воплощения *видения,* обретающего черты образа. Чтобы сделать *видение*, воплощенное в образе, присутствующим в мире, творец вынужден ограничивать свою бесконечность, жертвовать свободой и реализовать «предстоящий» образ в форму, в телесность, в произведение, отдавая для этого свои духовные и физические силы. Таким образом, путь к совершенству и Красоте, путь творчества лежит через самоотверженность и аскезу, через отказ от волящего «Эго» и пробуждение воли к бесконечному Абсолюту.

Двуипостасность космического творческого принципа и его выраженности сопоставимы с двумя филогенетическими формами человеческой психики, которые

представлены до-сознательным (миражным, сумеречным) состоянием древних представителей рода Homo и собственно сознательным состоянием человека разумного. Являясь структурным звеном человеческой психики, первичное до-сознательное состояние выявляет себя как состояние «острого экстаза», распадающееся на два типа «космических» переживаний, которые, по сути, становятся переживаниями высшей онтологии, обозначенной теологической традицией как переживание Абсолюта или Бога. Вероятно, что именно двойственная структурность человеческой психики сделала возможным существование идеи Бога. Другими словами, Бог стал сущим для человека в процессе самовосхождения последнего от низших онтологий (Эрос – Муза) к высшим (Дионис – Аполлон), 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, онтология музыкального творчества изначально, как онтология человека, познавшего Бога, имеет двойственную амбивалентную структуру, которая в сопоставлении с четверичной классификацией Ст. Грофа, четырьмя типами платоновского вдохновения и обозначенной выше четырехуровневой структурой трансцендентного дает следующую схему:

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

Эрос выступает здесь как воплощенность неосознанного влечения, желания, интенции в конкретном чувстве (*образце*), обусловленном *идеал*ом (Аполлоном), а Муза – как *образ*ность, стремление *виде́ния* (Диониса) к упорядоченности и красоте *идеала*.

На основании этой схемы и всего выше сказанного построение линейной проекции музыкального творческого процесса выглядит таким образом (см. рис. 2).

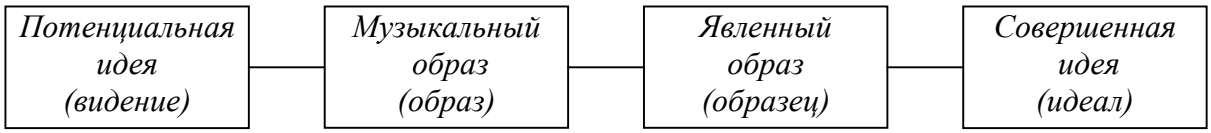

Рис. 2

Исходя из этой проекции, 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 ментальной организацией творческого субъекта, и, более того, этот процесс с необходимостью воспроизводит ее. 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.

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)).*

Предложенная Ю.М. Федоровым ментальная структура субъекта представляет собой иерархическую структуру онтологических статусов и предполагает их специфическую эманацию и трансформацию от высших уровней к низшим. Для корректного сопоставления данной структуры с «циклической» структурой музыкального творческого процесса иерархический 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 «цикличность» и более ярко прослеживается «диалектичность» системы. В соответствии с этими уровнями могут быть определены смысловые стадиальные доминанты музыкального творческого процесса:

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

Возможность подобного определения связана с тем, что смыслополагание в целом представляет собой направленность субъекта на предмет собственного творчества и восприятие субъектной самости (целостности) в этом предмете.

Сводная таблица соответствий представляет онтологическую модель музыкального творческого процесса (см. табл. 1).

Таблица 1

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

Полученная четырехуровневая модель универсальна. Она позволяет проследить процесс музыкального творчества в его основных стадиях и дает возможность представить музыку как целостность, во всем смысловом и содержательном богатстве, обусловливающем ее общечеловеческую значимость и ценность. Согласно ей можно также классифицировать основные этапы музыкального творчества и соотносить их с тем или иным типом музыкальной образности.

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»), находя

щаяся 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 ↔ 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 ↔ 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: ладоритмическими, 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 ↔ 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 смысла. Музыкальный образ обретает на этом уровне черты полной проявленности и воплощенности в мире чувственного опыта и становится не просто «образом», но и «образцом», который упорядочивает 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.

Данная модель не только описывает структуру и динамику развития музыкального творческого процесса, но и позволяет интерпретировать *историю музыкальной культуры как онтологический ряд взаимодействующих и определяющих друг друга «музык», представляющий собой последовательное развертывание ментальных субъектных структур в масштабе всего человечества.*

Действительно, 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 инструмен

тальные и вокально-инструментальные импровизационные циклы, например узбекский маком; 4) опус-музыка: европейская авторская композиция XI-XXI веков.

В рамках предлагаемой модели это означает, что фольклор, как первичное нерефлексивное 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 эротической доминанты, представляющей в большей своей части любовную лирику. Высшее же напряжение эстетического переживания соответствует уровню опус-музыки (индивидуальной и композиторской), акцентуирующей саму *идею* красоты (в нашей классификации «совершенная идея», или «идеал»), которая становится «наиболее общей конструкцией логической структуры эстетического переживания» (А.Ф. Лосев). 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 стиль.

Таким образом, данная «циклическая» модель отражает ту первопринципную закономерность, которая структурирует музыку, вызывает к жизни те или иные ее культурные явления и предопределяет ее предыдущую и последующую судьбу как целостностности. Эта же закономерность обусловливает развитие музыки как культурологического феномена и позволяет объяснить причину наличия именно такого, а не иного пути развития музыки в историческом контексте.

В заключении подведены общие итоги, изложены основные результаты и выводы исследования, намечены дальнейшие перспективы его развития.

ОСНОВНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ И ВЫВОДЫ

1. Установлено, что первичная музыкальная ситуация в контексте раннего антропогенеза возникает как ситуация «пограничная» (на границе между инстинктивным звукоподражанием и сознательным речевым феноменом), но как культурная самовоспроизводящаяся константа она предопределяется инструментальной стороной музогенеза, базирующейся на трех значимых для человечества костных архетипах («протоформах» музыкальных инструментов).
2. Выявлено, что процесс возникновения музыкального творческого мышления находится в непосредственной взаимосвязи с моментом появления первых музыкальных инструментов в качестве «иной», отличной от всего живого, табуированной субстанции.
3. Обнаружено, что смысловое ядро музыкальной событийности в культурном контексте обусловливается спецификой жертвенного ритуала. Жертвенный принцип определяет основные формы музыкальной вдохновленности и задает целостность музыкального творческого процесса.
4. Показано, что музыкальный творческий процесс представляет собой ряд последовательных экстатических состояний («выходов из себя»), обеспечивающих зарождение и воплощение музыкального образа в звуке (образце). Установлено, что экстаз репрезентирует музыку в пространстве культуры в двух онтологических ипостасях – молчания и звучания.

5. Определено, что музыкальное творчество как феномен культуры имеет четыре стадии («видение» – «образ» – «образец» – «идеал»), совпадающие с ментальной структурой творческого субъекта. В соответствии с этим представлена «циклическая» четырехуровневая модель музыкального творческого универсума, отражающая основные смысловые уровни музыки, виды присутствующих в ней переживаний, а также ее важнейшие историко-культурные типы.

По теме диссертационного исследования опубликовано:

1. Нечаева Н.Б. Основания музыкального творчества как феномена культуры. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2003. – 131 с.
2. Нечаева Н.Б. Музыка в культурологическом измерении // Дефиниции культуры: Сб. трудов участников Всероссийского семинара молодых ученых. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2001. Вып. 5. – С. 100-105.
3. Нечаева Н.Б. Музыкальное воспитание в контексте культуры личности // Культура как способ бытия человека в мире: Материалы III Всероссийской конференции, Томск 13-15 декабря 2001 г. – Томск: Изд-во НТЛ, 2002. – С. 320-323.
4. Нечаева Н.Б. Музыкальный аспект духовного самосовершенствования // Ислам в культурном ландшафте России: история и современность: Мат-лы конф. 16-17 мая 2002 г. – Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2002. – С. 28-34.
5. Нечаева Н.Б. Музыка как способ снятия социальной напряженности бытия // Исторические корни российской ментальности: Материалы Всероссийской научной конференции, Томск, 14-15 июня 2002 г. – Томск: Изд-во НТЛ, 2002. – С. 271-275.
6. Нечаева Н.Б. Музыка и миф // Наука и образование: Мат-лы V Общероссийской межвузовской конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Томск 23-36 апреля 2001 г. в 5 т.: Культурология и философия. Т. 5. – Изд-во ТГПУ, 2003. – С.68-71.
7. Нечаева Н.Б. Музыкальное творчество в интроспективе ментальной целостности субъекта // Художественное образование в российской провинции в XXI веке: Сб. докладов и материалов. Томск: Изд-во ТОИПКРИКТ, 2002. – С. 78-82.