

Пожалуй, музыке Кэннонболла не хватает легкости и блеска, зато в ней есть что-то – человеческое, чувственное. Незаметно, с силой, оно выплескивается наружу... Слушая Кэннонболла, душу охватывает какая-то бездонная тоска. Странное, ни на что не похожее чувство. Отпускает, а потом как бы сильно сжимает вновь» [2].

Живописные артефакты о джазе XX–XXI вв. (реалистичные, обобщенные, фантазийные) раскрывают для нас новые грани музыкального искусства, рассказывают о нас самих, воссоздавая из художественных фрагментов целостную картину нашей духовной жизни в ее изменчивости.

Список литературы:

1. Маллетт, К. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.keithmallett.com/bio> – Дата доступа: 04.01.2020.
2. Мураками, Х. Джазовые портреты. / Х. Мураками. – М.: Эксмо-пресс, 2006. – 240 с.
3. Назайкинский, Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
4. Павловский, Б. Игорь Иванович Симонов / Б. Павловский. – М.: Художник РСФСР, 1963. – 36 с.
5. Памяти художника Л. Афремова [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://lyarder.livejournal.com/> – Дата доступа: 14.03.2020.
6. Прокопцова, В. Компаративное искусствоведение: историко-теоретическое обоснование / В. Прокопцова // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 10. – С. 70–76.
7. Саксофон [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> – Дата доступа: 29.02.2020.
8. Фейертаг, В. Джаз. Энциклопедический справочник / В. Фейертаг. – СПб.: Скифия, 2008. – 590 с.
9. Томан, И. Музыка в европейской и русской живописи XX века / И. Томан // Актуальные вопросы изучения мировой культуры в контексте диалога цивилизаций: Россия–Запад–Восток. Материалы междунар. науч.-практ. конф. «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие». – Ярославль: Изд-во Ремдер, 2016, с. 269–275.
10. Энциклопедия искусства [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.artprojekt.ru>. – Дата доступа: 09.11.2019.
11. Keith Mallett [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.keithmallett.com/bio> – Дата доступа: 29.02.2020.

Виктор Кульпин

ИМЕНА, А ТАКЖЕ НАРОДНАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ЗВУЧАЩИХ ПРЕДМЕТОВ ЯЗЫЧЕСКОГО КУЛЬТА И МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ НАУКА О МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Автор статьи утверждает, что современная европейская музыковедческая наука при классификации музыкальных инструментов зачастую отсекает предысторию, а также субъектность музыки от её аксиологического (связанного с погружением человека в ощущение бесконечности и многообразия мира) генезиса.

Victor Kulpin

NAMES AND ALSO FOLKLORE CLASSIFICATION OF SOUNDING THINGS OF A PAGAN CULT AND MUSIC SCIENCE ABOUT MUSICAL INSTRUMENTS

The author of the article claims that when classifying musical instruments, modern European musicology science often cuts off the background and subjectivity of music from its axiological genesis (associated with immersing a person in a sense of infinity and the diversity of the world).

Классификация вещей – результат научного исследования или «обработки» их иной формой человеческого мышления (например, мифологическим либо религиозным сознанием), а также свидетельство уровня познания и востребованности вещи, вовлеченной в субъектно-объектные отношения. Исследование вещи (предмета) в науке всякий раз формально объектно, т. е. фрагментарно, частично. Однако ряд вещей испокон веков и до сих пор принадлежат реальности бытия, т. е. являются включенными в циклы экспликации бесконечности и многообразия мира, а объектность – лишь локальный ракурс рассмотрения данной вещи любой наукой, ограниченный категориальным аппаратом данной науки. В европейском музыкознании сложилась научная система классификации звучащих предметов, артикулированная выдающимися учеными К. Заксом (1881–1959) и Э. М. фон Хорнбостелем (1877–1935) [7]. Назвав вещи-источники звука «музыкальными инструментами», современная музыковедческая наука, опирающаяся на данную классификацию, на наш взгляд, вступает в противоречие с народной классификацией звучащих предметов: она объектно отсекает предысторию (а также связанную с ней субъектность) музыкального искусства от его аксиологического осмысления людьми – осмысления, ориентированного на бесконечность и многообразие мира.

Обе классификации, на наш взгляд, по-своему верны, они отражают реальный опыт понимания культуры (как общепринятых в определенном сообществе форм организации мышления и поведения). Но научное музыковедение исследует в основном явления европейской культуры Нового времени. Генезис эксплицированных в данной исторической эпохе звучащих предметов (который простирается в доисторические времена) в музыкознании почти не учитывается, ибо частично сохранен лишь в культуре устного типа – фольклоре, для которого характерны свои (т. н. народные) классификации звучащих предметов. Попытки свести в некоторое единство две системы классификации предметов-источников звука (научную и народную) неизменно приводят к неудаче (комм. 1). Народная классификация называет музыкальные инструменты именами, которые в научной классификации (в лучшем случае) имеют лишь косвенное отношение к данным предметам-источникам звука. Они принадлежат к предыстории музыки. Резюме: либо наука экстраполирует свои методы за рамки предмета исследования, либо она исследует деяния людей, к художественному творчеству отношения не имеющие. Автор склоняется ко второму варианту.

В научном музыкознании налицо крен – перенос своего категориального аппарата на процессы, к музыке еще не относящиеся. Обращаясь к этнофонии, современные исследователи-музыковеды сталкиваются со слабо систематизированными обломками культуры архаичных обществ, и, опираясь на свой научный аппарат, «затаптывают» следы. То есть в данном случае мы наблюдаем картину соприкосновения замкнутых (не преемственных) культур, чья судьба описана О. Шпенглером в «Закате Европы». Сложность данной ситуации заключается в том, что культура имеет а) внутреннюю структуру и б) внешнее проявление. Допустим, археологи в результате раскопок находят вещь и называют ее музыкальным инструментом. Однако найденная бразготка может быть как музыкальным инструментом, так и украшением, а также и ритуальным орудием. Мышление людей, её использовавших, археологами обычно не учитывается. Необходимость подняться в сложившейся ситуации до когнитивного музыкознания, апеллирующего к контонации – «созерцанию, «сослушиванию» и осознанию... соразмерности тонов» [3, с. 3], извлекаемых из найденного артефакта, игнорируется (комм. 2). Требованием когнитивного музыкознания должно быть понимание того, что рассматривать в качестве предмета музыкознания можно лишь те процессы, которые субъектом исследуемой деятельности рассматриваются как музыка.

Исследователь с музыковедческими установками, отправившийся в фольклорную экспедицию и сталкивающийся с обломками архаичной культуры, вступает с исследуемым объектом в такое же отношение. Он неизбежно «проходит мимо» важнейшей культурной информации. Дуда и дудка классифицируются в народной культуре как явления однопорядковые – их имена о том свидетельствуют. В музыкознании это две вещи, принадлежащие к разным классам музыкальных инструментов – язычковых (дуда) и свистковых (дудка). В народной культуре дудка имеет 'клюв' (морфологически присущий птице) и второе имя 'гусли'. 'Дудка-гусли' вследствие того, что ритуал, в котором она используется, предполагает общение с 'Дунделем' ('Перуном'). Перун (балто-славянское воплощение стихии грозы) локализуется на небе, поэтому общение с ним предполагает необходимость владения «птичьим» языком. Отсюда у дудки, которая мыслится как 'шея гуся', имеется 'клюв' (согласно народной терминологии и классификации). Также в народной классификации есть инструменты «мужские» и «женские». Рассматривая эти звучащие вещи как музыкальные инструменты, исследователь, знакомый с народной классификацией, ищет в их акустических характеристиках мужской и женский голос (тембр, тесситуру), и не находит. Масса «мужских» инструментов не являются басами и тенорами – они значительно выше по тесситуре, и выводы исследования оказываются не аргументированными согласно научному музыковедению. «Мужские» и «женские» инструменты, вовлеченные в ритуал, олицетворяют не голоса (тембры) мужчины и женщины, но их социальные и биологические функции в рамках родовой жизни, общей антропологии, и в более широком, чем только звуковом, мировоззренческо-символическом выражении.



Рисунок 1 – Антропоморфные (феминные) «головки» колковой коробки струнных инструментов-предшественников скрипки

Рисунок 2 – Корпус виолы д'амур и смычок к ней

Культы языческих богов – явление архаичной культуры эпохи, когда разделение труда носило лишь зачаточный характер. Натуральное хозяйство предполагало племенные формы добывания средств существования. Из общего образа жизни в архаичные времена выделялись особые специалисты, деятельность которых имела функциональную наполненность, трудно постижимую современным человеком, но отслеживаемую в фонетике обозначений (имен) данных специалистов. 'Чародей' – «ремесленник, делающий чарки», возможно, был занят еще и общением с богами. Через наличие связей с сущностями, управляющими миром, он мог «подниматься» до медицины. Его практики использования водяных, ферментированных, заквашенных растворов трав неизбежно давали накопление знаний в этой области. Скорее всего, кроме лекарских, чародей (шаман) владел и звучащими орудиями, впоследствии ставшими музыкальными инструментами. Чародейное фонирующее-звукоизвлечение из его практик еще не называлось «музыкой» и не воспринималось эстетически. Но воздействие на психику человека это явление уже приобретало. Перечитывая монографию Б. Рыбакова о язычестве славян [5], я уяснил для себя, что исходя из спектра практик людей, в древности занимавшихся посредничеством между богами и людьми, 'чародей' – это «волхв, приносящий специфические жертвы хтоническому (водному) миру». Далеко не всегда бескровные, они часто реализовывались через утопление (как свидетельствуют археологические памятники). Могли топить девушку, впоследствии (в представлении её рода) становящуюся русалкой, могли таким же образом жертвовать коня. Итак, 'чародей' «владел» хтонической стихией воды. Одна из главных его функций – изготовление «удачливой» (ритуальной) посуды. Эта связь позволяла ему заботиться не только о соблюдении технологии работы с глиной, деревом или иными материалами, из которых изготовлялась посуда, но и заботиться о достатке его социума, достигаемого членами его сообщества в рамках общей трудовой деятельности. Результаты труда земледельца и до сих пор во многом зависят от погоды

и, следовательно, от сверхъестественных сил (с которыми можно попытаться «договориться», в том числе и с помощью звучащих предметов). Поэтому, как вид эстетической деятельности, музыкальное искусство в принципе довольно долго не могло возникнуть вследствие того, что отделение музыканта от чародея-шамана в архаичной культуре не предполагалось. Музыка во время коммуникативного «звучащего выстраивания договорённости» с природой и богами (в целях обеспечения урожая и плодородия) не могла стать самостоятельной ценностью для народа-носителя архаичного мифологического сознания.

Музыковед с академической школой исследует музыкальный инструмент в контексте практики исполнительства, и даже искусство музыкального мастера-изготовителя оказывается «на периферии» или даже «за пределами» его исследования, а поэтому – за пределами научного познания. Ответить (опираясь на научно-музыковедческий категориальный аппарат) на целый ряд вопросов, относящихся к морфологии народных музыкальных инструментов, например: «Почему большинство скрипок и инструментов, типологически им предшествовавших (ребеков, виол, гудков и т. д.), до сих пор настойчиво изготавливается мастерами в обтекаемой барочной антропоморфной (точнее, с уклоном в феминность) форме?», на наш взгляд, невозможно (рис. 1). А если, игнорируя формальную логику, обратиться к «рапиду» из образов мифологии, истории религии, структурной лингвистики, этнографии и фольклористики, то один из вариантов ответа на вопрос можно получить. Просим не быть излишне придирчивыми из-за игнорирования бесконечных отсылок к первоисточникам, поскольку они – от «Исследований в области славянских древностей» [1] и «Золотой ветви» [6], до «Мифа о вечном возвращении» [8], а также «Систематики музыкальных инструментов» [7] – широко известны интересующейся народной культурой аудитории. Также просим воспринять два следующих абзаца как результат опыта расширения сознания посредством многочасового исполнительства на народных духовых вперемежку с чтением философской литературы.

Попытаемся скорее фантазийно, нежели мифологически (но не без отсылок к мифологии, искусствоведению и этнографии) реконструировать коммуникативную ситуацию, ориентированную на глубокую древность, возможно, давшую нам роскошно и эстетически звучащий музыкальный инструмент – скрипку. Итак: родовой строй древних славян (или, скажем, протоиндоевропейцев); натуральное хозяйство земледельцев и скотоводов. Гнесинский институт еще не открыт и музыкантов-профессионалов в природе не существует (шутка!), но жизнь людей дает «творческий импульс», и в рамках местной культуры (культы) возникают первые звучащие предметы. Эстетическое еще не выделилось в качестве самостоятельной категории, а человек, впервые изготавливающий данные предметы, – еще не мастер музыкальных инструментов, рынка нет и ему некого обслуживать... Ситуация сложная: из-за засухи случился неурожай, и четверть рода из-за голода не дождалась летнего тепла. Мышление людей еще не поднялось до нашего понимания причинности и следствия, поэтому случившееся объясняется в категориях мифологического мироустройства: живительную влагу не отдает людям Змей-Ящур (как воплощение хтонических, владеющих водой сил), которому обычно жертвуют лишь коней, но который, возможно, зарится на родовых девушек-красавиц. Старейшины принимают решение задобрить Ящура и отдать ему в жены самую красивую девушку, к тому же искусную певунью. Ее топят в ближайшем водоёме (стихии Ящура), чтобы Ящур получил жену (красавицу и певунью), забыл свои обиды, а ситуация неурожая и засухи больше не повторилась... Так случилось, что дождь вскоре снизошел на землю, а чтобы заменить человеческую жертву её имитацией, к следующему сезону местный чародей делает чару в форме утопленной девицы из «мужского» дерева – клена, в древесине которого, по поверьям, живут души умерших предков. Сделанная чаша имеет «головку», «шейку», а также антропоморфные феминные формы, имитирующие покатые плечи и тонкую талию, как в виолах и скрипках (рис. 2). Чтобы потери рода были восполнены, чтобы земля рожала, а будущие невесты зачинали детей, чашу из мужского дерева накрывают женской древесиной – дощечкой из ели. Мы называем ее «верхней декой». В верхней деке, где положено у девицы, вырезается отверстие-розетка в форме огня. Из огня любви, как известно, и рождаются дети. Чтобы связь мужского и женского в инструменте была прочной, устройством укрепляют «душкой» – палочкой между нижней и верхней декой – своеобразной «душой». Созданное ритуальное орудие показывает, что отношения мужчины и женщины должны быть «душевными». Кишки утопленной девицы удаляют и скручивают их в струны. Ради воспоминания о коне, утопленном в прошлом году, под струны ставится «коник» их поддерживающий. От хвоста утопленного в прошлом году и отданного Ящурю коня берут волосы для изготовления «смыка». Цель соединения мужского и женского в скрипке («скреплялке») – брак и рождение детей. Посему волосы смыка, олицетворяющего фаллический культ, натирают «живицей», которую сегодня профессионалы называют «канифолью». После опыта испугательной, но непростой жертвы (даже если учесть архаичную веру в смерть просто как в переход в другой мир), каждый год в канун весенне-летнего сезона люди обходят границы рода со звучащим, изготовленным по данной модели предметом, само звуковоспроизведение на котором моделирует «жертвенную свадьбу», а мелодия, извлекаемая при этом, имитирует красивое и глубокое девичье пение (как не вспомнить волочѣбников). В ответ Ящур не скупились на дождевую влагу, и жертв ему можно больше не приносить.

Наша «антинаучная» фантазийная картина и её научные первоисточники, констатируют: звучащими орудиями пользовались издревле, когда эстетическое еще не отделялось в качестве самостоятельной ценности от процесса жизнеобеспечения рода и добычи средств адаптации для сообщества. Архаика – это историческая реальность, в которой музыки (как искусства) еще не было, а в бытующей экзистенции музыкальные инструменты уже функционировали, но в своеобразном качестве. Если провести параллели коммуникации того времени с литературой, то язык общения со стихиями (с определённой морфологией и фразеологией) уже функционировал, но люди еще не осознавали что они не просто говорят с природой (прозой, поэзией, жестом, звуком), а создают арт-ценности. Данные тексты (вербальные, хореопластические, звукоподражательные) уже передавались, но профессионального искусства (литературы, театра, музыки) еще не было. Мы до сих пор говорим о волшебной и чародейной музыке, и вроде бы она – результат деятельности музыканта, однако волшебство – не от музыканта, а от инструмента, сделанного волшебником и чародеем, некогда давшего и м е н а своим звучащим творениям, а также элементам, составляющим их морфологию. Чтобы сделать удачливую посуду, чародей общается с богами (стихиями) через обмен энергией, жертвоприношение (утопление). Жертвовали человека, коня, возможно, других животных. Все струнные инструменты первоначально – это сосуды, освященные жертвоприношением. Об атавизмах

жертвования свидетельствует наличие струн, сделанных из кишок. «Этнографический» ключ к пониманию ситуации дает белорусская 'кута' – корыто для рубки мяса с натянутой струной. Скрипка – инструмент чародейный, она результат жертвоприношения и его олицетворение, используемое в ритуальной практике. Утопленная женщина становится русалкой. Она приносит влагу на поля и гарантирует урожай. Скрипка олицетворяет принесенную жертву в ритуалах, связанных с обеспечением плодородия. Ее изготовление – это изготовление сосуда в форме женщины с использованием кишок жертвы. Спектр наук, исследующих культурные процессы, в которых музыкальные инструменты зародились, сегодня должен быть расширен, а архаика, (синкретическая в большинстве известных антропологам культур на определенном этапе), давшая первый толчок в развитии той же музыки, должна получить осмысление, соответствующее предмету исследования.

В заключении отметим, что осмысление и озвучивание окружающего пространства, ориентированное на бесконечность и многообразие мира, априорно не может быть не направлено на охрану данной бесконечности и многообразия. Не является ли это поводом задуматься о роли и месте музыки в культуре народов мира третьего тысячелетия – тысячелетия гибридных войн, биологических вирусных пандемий, разжигаемых глобальным падением в цифровой консюмеризм из аксиолого-антропологически ориентированного сознания?

Комментарии:

1. Следует отметить, что при подготовке справочного издания по восточнославянскому фольклору два вида классификаций составители неслучайно аккуратно разделили, уточнив жанр и содержание издания как «словарь научной и народной терминологии» [1].
2. Хотелось бы подчеркнуть, что И. Мацневский в 1990-х гг. совместно со своими последователями и учениками предпринял смелую и актуальную попытку расширить подходы к научной рефлексии музыки с учетом субъектности каждой изучаемой локальной этнофоничной традиции – проект «Финно-угорская музыкальная академия» в Петрозаводской консерватории [4, с. 231–235]. Поистине чудовищно, что как только «появились первые плоды новой системы...» ее недоброжелатели «приступили к уничтожению “виновника”» [4, с. 236], нарушившего их рутинное ремесленничество.

Список литературы:

1. Восточнославянский фольклор : словарь научной и народной терминологии / редколл. : К. Кабашников, Г. Барташевич [и др.]. – Минск : Навука і тэхніка, 1993. – 487 с.
2. Иванов, В. Исследования в области славянских древностей : Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов / Вячеслав Иванов, Владимир Топоров. – М. : Наука, 1974. – 342 с.
3. Мацневский, И. В пространстве музыки / Игорь Мацневский / редколл. : А. Тимошенко [и др.]. – СПб : РИИИ, 2011. – Т. 1. – 203 с.
4. Мацневский, И. В пространстве музыки / Игорь Мацневский / редколл. : А. Тимошенко [и др.]. – СПб : РИИИ, 2016. – Т. 3. – 380 с.
5. Рыбаков, Б. Язычество древних славян / Б. Рыбаков. – М. : Наука, 1981. – 380 с.
6. Фрэзер, Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Джеймс Фрэзер / пер. М. Рыклина. – М. : Политиздат, 1980. – 799 с.
7. Хорнбостель, Э. М. Систематика музыкальных инструментов / Эрих Мориз фон Хорнбостель, Курт Зак / пер. И. Аландера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 229–261.
8. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде / пер. Л. Степанянц. – СПб. : Алетейя, 1998. – 258 с.

Ван Юньцин

ПРЕЛОМЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В МУЗЫКЕ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА «НЭЧЖА»

Статья отслеживает, как именно сюжет древней китайской легенды и аутентичные традиции национальной культуры во многом определили особенности музыки анимационного фильма «Нэчжа».

Wang Yongqing

REFRACTING NATIONAL TRADITIONS IN THE MUSIC OF THE NEZHA ANIMATION FILM

The plot of an ancient Chinese legend and the traditions of national culture largely determined the features of the music of the animated film «Nezha».

Фильм «Нэчжа» был поставлен молодым режиссером Цзяо Цзы при участии компаний «Cologroom pictures», «Cococartoon» и «Octobermedia» и вышел в Китае в широкий прокат 26 июля 2019 г. На XVI церемонии вручения премии в области комикса и анимации «Золотой Дракон» (Китай, 2019) «Нэчжа» получил премии за лучший полнометражный мультипликационный фильм, за лучшие режиссуру, сценарий, саундтрек анимационного фильма. Картина также была номинирована на «Оскар» в 2020 г. как лучший иностранный анимационный фильм.

Содержание большей части современных китайских мультипликационных фильмов основано на национальных легендах, мифах и истории. «Нэчжа» является экранизацией известной китайской легенды, в то же время эта история о герое, чье тело при рождении захватил злой дух, очень современна. Внешний мир ошибочно полагает, что Нэчжа с рождения превратился в демона, однако родители и наставник героя терпеливо помогают ему взрослеть, противостоять судьбе и предрешениям людей. Это история о молодости и взрослении, о борьбе человека с самим собой.

В фильме души имеют вид шаров красного и синего цветов: красные несут в себе отрицательную, порочную энергию, синие – положительную. В тело Нэчжа вселилась красная душа, а в дракона Ао Бина, наоборот, вселился водный дух синего цвета, который несет уравновешенный, спокойный характер, изысканные манеры, отречение от мирской суety.

Как подчеркивает исследователь Чжай Сюзвэй, «этот фильм воплотил в себе дух традиционной культуры Востока, основа традиционной культуры позволила в нем проявиться благородному духу и системе этических ценностей. Отношения главных героев фильма