

О нравственном значении музыкальных инструментов

Статья посвящена проблеме отношения к артефактам культуры (в частности, музыкальным инструментам) как к выразителям нравственной позиции определенного сообщества людей.

Ключевые слова: *органология, музыкальная культура европейского типа, поп-культура, локальные культуры.*

В спектре художественной культуры возможности утверждения нравственной идеи велики. Видимо, само ощущение связанности людей друг с другом имеет во многом эстетическую природу, поэтому так значима национальная литература, музыка, архитектура, живопись... В некоторых случаях, нравственным стержнем нации становится личность поэта. Вспомним, какое значение для консолидации словенов имеет творчество Ф. Прешерна или сочинения И. Руговы для активизации национального движения албанцев в Косово.

В ряду важнейших средств выражения национального стоят музыкальные ресурсы – народные песни, композиторские произведения, музыкальный инструментарий. Инструменты и инструментальная музыка – неотрывная часть жизни любого народа. Во многом – часть, фокусирующая сущностные свойства народного самосознания. Нередко именно инструменты становятся знаковыми его образами – русские колокола, армянский дудук, казахская домбра, якутский хомус, хакасский чатхан... В этом смысле музыкальный инструмент является символом важнейших нравственных ценностей. Он нередко оказывается образом борьбы за национальную независимость наряду с гербом и флагом, может попасть в центр межконфессиональных противоречий, стать политическим ориентиром и т.д.

Однако при ближайшем рассмотрении органологическая символика выглядит не такой уж ясной и однозначной.

С социокультурной позиции все используемые ныне музыкальные инструменты могут быть разделены на три группы: инструменты музыкальной культуры европейского типа (МКЕТ), инструменты поп-культуры, инструменты локальных культур. Каждая из групп неизбежно выражает ценностные ориентиры того или иного сообщества.

Культивирование инструментария, порожденного в МКЕТ (прежде всего – инструменты симфонического оркестра, фортепиано и орган), выражают ориентацию на ценности европейской аристократии XVIII–XIX вв. Где бы в мире не прививались такие инструменты, они неизбежно становятся знаком ценностей, пришедших из Западной Европы. Именно в таком качестве для них создаются произведения в жанрах европейской академической музыки на неевропейском материале, далеко за пределами исходной зоны существования. В отдельных случаях такие инструменты могут вписываться в локальные музыкальные культуры и функционировать по их законам. Например, скрипка – в народной музыке якутов, румын, индийцев. Однако это такое исключение, которое подтверждает правило. Очень показательно, что, попадая в систему традиционного музицирования неевропейской культуры, инструменты МКЕТ начинают модифицировать принявшую их культуру. Так, во вьетнамском традиционном театре кай лыонг «прижились» европейские инструменты (скрипка, гитара, кларнет, саксофон и др.). В результате, подобно кукушатам, они вытеснили собственно вьетнамские. Современный оркестр кай лыонг по звучанию больше напоминает европейский, по-

скольку в нем нивелирована интонационная тонкость и гибкость традиционных инструментов.

В особом положении в отношении использования инструментария МКЕТ находится джаз, который, не будучи ни по происхождению, ни по ценностным ориентирам произведен из Западной Европы, пользуется им. Это маргинальная область музицирования, приобретающая благодаря использованию инструментов МКЕТ распространение во всех зонах функционирования последней. В семантическом плане джаз является символом прежде всего американского образа жизни. Однако культурная сопряженность Европы и Америки делает естественной присутствие в джазе инструментов МКЕТ.

Инструментарий поп-культуры (электроинструменты и компьютер) имеет вполне ясные аксиологические ориентиры, отвечающие либеральным ценностям западного общества второй половины XX в., по ряду признаков не только продолжающим европейские традиции предшествующего времени, но и значительно отстоящим от них. Здесь сильна установка противостояния всему, что соответствует образу жизни ушедших эпох, включая способы музыкального мышления, темпоритм жизни, формы общения и т.д. Электроинструменты порождены космополитическим постиндустриальным обществом и не имеют даже мало-мальски локализованной зоны первоначального существования. Показательно, что будучи произведенными из акустических инструментов МКЕТ и сохраняя соответствующие наименования с добавлением части электро- (пиано, гитара, орган и т.д.), эти инструменты имеют настолько иную тембровую и тактильную природу, что на них весьма ограничены возможности исполнения музыки, созданной для их акустических аналогов. (Некоторым исключением представляется орган, который, впрочем, стоит особняком и в практике электронного музицирования.) Следует обратить внимание на немногочисленность типов электроинструментов. Опыты создания различных электроаналогов акустических инструментов, весьма заметные в музыкальной жизни 70-х гг., к концу XX в. почти прекратились, вытесненные возможностями тембрового моделирования синтезатора и компьютера.

Музыка, звучащая на электроинструментах, для значительной части слушателей (может быть, большей) стала настолько обычной, что только с этим звучанием многие ассоциируют современную музыку, иногда даже не подозревая о существовании других тембровых возможностей.

Увязать национальную идентификацию с тембрами электроинструментов не представляется возможным. Конечно, музыкальные коллективы могут акцентировать национальную принадлежность своего творчества, но не тембровым способом. Тембровый космополитизм здесь сильнее, чем у акустических инструментов (даже МКЕТ). Красками симфонического оркестра можно вызвать ясные национальные ассоциации или через соответствующие наигрыши заставить оркестровые инструменты восприниматься в качестве носителей национальной идеи. Электроинструменты, обладая значительными ресурсами звукоподражания, иногда весьма точными, в реальной музыкальной практике крайне редко используют эти возможности.

Множественность музыкальных инструментов, их внешняя предметная выразительность позволяет каждому сообществу найти в каком-то из инструментов выражение своего единства. Не случайно в героических сказаниях именно инструмент хранит воин как последнее оружие на самый безвыходный момент боя. Последним знаком, который подает Роланд своему королю Карлу, был сигнал рога:

«Как доблестно дерется граф Роланд!

В огне все тело, пот течет ручьями,

И в голове боль страшная: так сильно
 Он в рог трубит, что жилы на висках
 Раскрыты все! Но все ж узнать он хочет:
 Придет ли Карл? И вновь Роланд трубит.
 Увы! Чуть слышно рог звучит заветный!
 Но все ж его услышал император» [4, с. 119].

Колокола, сигнальные трубы и барабаны объединяют людей. Нежные струны смычковых воспринимаются как образ самой души человеческой. Инструмент способен говорить, чувствовать как живой. «Кюйши был похож на беркута, собравшегося взлететь. Он стал сгустком какой-то колдовской мощи. Казалось, не он играет на кобызе, а кобыз сам рассказывает обо всем. Вот начальная тревожная мелодия перешла в рыдающую скорбь... Это жалобный стон косули, потерявшей своего детеныша, это тоска верблюдицы, оплакивающей своего верблюжонка. Это поминальный плач матери, потерявшей единственного сына» [3, с. 6]. Так казахский писатель передает древнее предание о том, как узнал Чингиз-хан о гибели своего сына Джучи из импровизации на кобызе, которую сыграл кюйши Кет-Буга.

Контекстуально любые инструменты могут оказаться опорным предметом в системе общественных ценностей. Не зря борьба с народной стойкостью часто оборачивается борьбой с инструментами. Главный противник Богдана Хмельницкого князь Иеремия Вишневецкий, выросший в украинской семье, но перешедший в католичество и ставший по духу поляком, свирепо уничтожает бандуры, громит мастерские и ослепляет мастеров. Турки запрещают христианам в Османской империи колокольный звон, а ярость безбожников в СССР привела к почти полному исчезновению этих инструментов, прерыванию традиций не только литья, но и игры на них.

Вместе с тем инструмент может быть выразителем и противоположного – аморального начала. Например, предательством оказывается игра на инструменте при переходе в другое сообщество. Скифский царь убивает своего брата, мудреца Анахарсиса, когда застаёт его с бубном во время моления греческой богине. Геродот сообщает об этом: «Анахарсис тайно отправился в так называемую Гилею. Так вот, Анахарсис отправился туда и совершил полностью обряд празднества, как его пришлось видеть в Кизике. При этом Анахарсис навесил на себя маленькие изображения богини и бил в тимпаны. Какой-то скиф подглядел за совершением этих обрядов и донес царю Савлию. Царь сам прибыл на место и, как только увидел, что Анахарсис справляет этот праздник, убил его стрелой из лука» [1, с. 206].

Инструмент может быть сам по себе символом аморальности. Библейский Иувал, изобретатель духовых и струнных инструментов, делает безбожное дело, потому что тем самым способствует замещению обращения к Богу от души посредством пения к природным сущностям, фактически заменив богослужение идолослужением. Показательно, что православная церковь и сейчас не поощряет использование инструментов в богослужении. Шаманский бубен, колокольчики на одежде, всевозможные идеофоны, по сути своей, есть средства общения с духами тьмы (если исходить из христианских представлений). Конечно, преодоление семантической запрограммированности может быть осуществлено, если поместить звучащие предметы в нейтральный контекст, например, включить в состав концертного коллектива, исполняющего светскую музыку. Однако это не всегда удастся по ряду технических или смысловых причин. Дацанский инструмент ухэр-бурэ вводился в первый состав оркестра бурятских народных инструментов в конце 30-х гг. В дальнейшей истории этого коллектива такой инструмент не присутствует до конца XX в. Раковины-ганалины вообще никогда не попадали

в светский контекст музицирования. Надо полагать, причина этого в первую очередь в невозможности их настройки, и тем не менее...

Конечно, нравственная ценность инструмента в большой мере определяется мировоззренческой позицией аналитика. В мировоззренчески нейтральной музыкальной культуре европейского типа эта проблема вроде бы снимается. Тем не менее, например, для афганских талибов уничтожение пианино есть борьба с «христианским миссионерством».

Определенные следы нравственных противоречий в отношении к музыкальным инструментам иногда проявляются и в самой Европе. Симптоматично, к примеру, название одной из песен эстонского композитора А. Пярта: «Баян, ты – орган из ада».

Очевидно, что нравственной оценке могут подвергаться и массово распространенные электромузыкальные инструменты. Профессор Московской духовной академии А.И. Осипов шутит: «Если хотите почувствовать себя в аду – зайдите на дискотеку».

Музыкальные инструменты всегда оценивались с нравственной точки зрения. По-видимому, это важное социокультурное качество этих предметов, которые нельзя не учитывать при разработке тех или иных моделей развития культуры [2].

Библиографический список

1. Геродот. История. Л.: Наука, 1972. 600 с.
2. Лесовиченко А. Каноны в музыкальной культуре европейского типа. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2002. 116 с.
3. Магауин М. Кобыз и копье. Алма-Ата: Жазушы, 1970. 160 с.
4. Песнь о Роланде. М.: Худ. лит., 1958. 270 с.

Lesovichenko A.M. About Moral Aspects of Music Instruments. The article is dedicated to the problem of relation to the cultural facts as to objects moral position of some society.

Key words: *organology, music culture of european type, pop-culture, local culture.*

Лесовиченко Андрей Михайлович – доктор культурологии, профессор кафедры «Философия и культурология» СГУПС. Область научных интересов: культурология, искусствоведение. E-mail: lesovichenko50@mail.ru