



УДК 321.1

НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

М.С. ЖИРОВ¹
Т.А. СЕЛЮКОВА²

¹ *Белгородский государственный университет*

e-mail: zhirov@bsu.edu.ru

² *Белгородский государственный институт культуры и искусств*

e-mail: Taleks37@mail.ru

Статья содержит философско-культурологический аспект формирования народного музыкального творчества в онтологии пространства и времени как социокультурного явления, несущего на себе выраженные приметы национальной принадлежности: языка, культуры, мировоззрения, склада мышления, социальной психологии, характера, темперамента, системы ценностей.

Ключевые слова: народное музыкальное творчество, национально-этническое, социокультурное явление, рефлексия, формы, механизмы, социальная стратификация.

В последние годы в исследованиях гуманитарного профиля заметен поворот в сторону более интенсивных и методологически глубоких изысканий в области изучения провинциальной культуры, в том числе, народной культуры в таких её проявлениях как народное творчество и искусство, народный быт и уклад жизни, мифология и верования, целительство и предания, современная массовая любительская практика и др.

Этот поворот, на наш взгляд, обусловлен рядом факторов, среди которых, полагаем, возможным выделить:

– формирование новой научной дисциплины культурологии (причем, не только в теоретическом, но и эмпирическом вариантах), реализующей потребность в обосновании целостного представления о культуре в аспекте всех ее составляющих (например, традиционное народное творчество, классическое культурное наследие, элитарная национальная художественная культура, суперэлитарная национальная художественная культура, современная поп-культура, постмодернистические изыски в искусстве и т.д.);

– привлечение методов, которые сложились в рамках наук, решающих проблемы общего порядка, связанные с развитием социума (методы культурологии и социологии, социальной философии). При подходе к народной художественной культуре с методологических позиций названных отраслей знания становится возможным создание и обоснование новой концепции традиционной культуры, которая позволяет не только описывать её предыдущие формы, но и «читать» ее современные грани, формы, типы, а возможно, и прогнозировать будущее;

– «второе влияние» эпистемологической концепции гуманитарного знания А.С.Лаппо – Данилевского;

– снятие идеологических запретов с исследований сферы духовной жизни общества, связанной с религией, социумом, политикой;

– переосмысление источниковедческой ценности памятников региональной культуры, позволяющих создать устойчивое представление о культурном своеобразии каждого провинциального города и уезда и степени участия его коренного наследия в формировании общерусской культуры, включая и вклад местных князей, «детей боярских», региональных церковных иерархов, святых, известных и безымянных самородков из народа, интеллигенции, других социальных групп.

Теоретический анализ

Культура русской провинции никогда не имела того отдельного статусного значения, которым обладала «большая» культура столиц. Текст провинциальной культуры вплетен в контекст региональной истории еще плотнее и естественнее, что позволяет «проследить» логику становления народного художественного творчества в этнической,



историко-стадиальной многослойности его пластов, жанров, направлений в ракурсе двух аспектов:

– «изнутри» – генезис и эволюция, жанровая природа, формы и виды бытования, их свойства, характеристики, функции, статус его творцов и потребителей и т.д.;

– «извне» – как социальное, этнокультурное, этнохудожественное явление, рассмотренное в контексте региональной истории.

Полевые исследования, в том числе авторские показывают, что народная культура русской провинции многих регионов, в том числе Юга России, вопреки всем объективным и субъективным факторам, сохранила многие уникальные памятники духовной и материальной культуры в таких ее проявлениях, как фольклор (песенный, инструментальный, хореографический, поэтический, обрядовый), традиционное декоративно-прикладное, художественно-прикладное и изобразительное искусство, бытовое художественное любительское творчество, художественная самодеятельность и т.д.

Как показывает анализ, многие из этих структурных элементов имеют вполне конкретный набор явлений народной культуры: от архаичных и традиционных форм до включенных в себя множества новых, обладающих ярко выраженными свойствами и характеристиками. Это свидетельствует о плодотворном взаимодействии традиционного слоя народной художественной культуры и инновационных образований, благодаря чему во многих локалах она остается живым, современным конкретно – историческим явлением, развивающимся как универсальное национально-этническое образование, в производстве, сохранении и репродуцировании которого участвуют все слои и социальные группы общества в соответствии с архетипами народной философии, веры, менталитета, психологии, эстетики, морали.

Следовательно, народная художественная культура представляет собой результат и постоянный процесс бытовой, а также особым образом социально-организованной деятельности различных слоев и групп населения, объединяемых понятием «народ» – «единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них – историю всемирной культуры»¹. Именно, творческая деятельность человека (вплоть до появления специальной группы людей – профессиональных деятелей искусства), в которой он выступает субъектом художественного процесса, рождает всё многообразие форм духовной и материальной культуры в виде образов народного художественного творчества (песенного, инструментального, хореографического, декоративно-прикладного, театрального, игрушки, зодчества и др.).

Базируясь на данных специальной литературы, есть основание полагать, что вплоть до XX века художественная деятельность вливалась в единое русло жизни народа и не воспринималась как специальный вид творчества, имеющий свои особые цели, задачи, функции, свою морфологию видов, жанров, их разновидности, в основе которых лежат вполне определенные мировоззрение, ценности и картина мира, «зашифрованные, как в деятельности – обрядовой и трудовой, так и в творчестве – вербальном и изобразительном фольклоре (устное народное творчество, декоративно-прикладное творчество), а также в фольклорной музыке, танцах, играх и т.д., изменяющихся в зависимости от социокультурных условий. Поэтому мы вправе рассматривать художественную деятельность как матрицу народного творчества; как один из способов познания человеком самого себя в системе: «человек – природа – общество – государство, а также гармоничного моделирования этих отношений особым характером творческой деятельности.

Музыкальная составляющая этого уникального явления относится к категории его доминантных констант, так как способна достаточно полно отражать и аккумулировать особенности менталитета народа, а в силу естественности функционирования, развитости своих форм и видов, является всепроникающей, входящей в быт, трудовую деятельность, досуг, в разнообразные формы повседневной жизнедеятельности. Таким образом, находясь в пространстве народного творчества, музыкальное народное творчество может оказать существенное воздействие на культурную, социальную, художественную жизнь конкретного региона, жизнедеятельность локального социума, его самоидентификацию.

¹ Горький М. Преображение мира: сб. статей / М. Горький. – М., 1980. – С.81.



Само понятие «народное музыкальное творчество» охватывает разнообразные по содержанию и особенностям художественной формы музыкальные и музыкально-поэтические произведения, созданные и исполняемые различными социальными категориями народа, «каждая из которых имеет своё специфическое «лицо», свою определенную точку включения в культурно-творческую деятельность»². Этот постулат даёт основание полагать, что народное музыкальное творчество развивается как универсальное национально – этническое образование, производящее распространяющее и сохраняющее «продукты» духовного (по содержанию) и материального (по форме) музыкального творения.

В этом контексте особый интерес для нас представляют тезисы общественного деятеля, музыкального критика XIX века А.С. Серова, изложенные им почти полтора века назад, дающие «ключ» к методологии анализа предмета: «Наука о народном музыкальном творчестве» еще не существует, но ясно и теперь уже, что как отрасль одной общей громадной науки «человекознания» («антропологии» в обширнейшем смысле) наука о народном музыкальном творчестве, то есть о народной песне, эта будущая «музыкальная эмбриология», состоит в теснейшей связи: 1) с физиологией (зарождение звука в гортани, органы дыхания в процессе пения, словесной речи и т.д.); 2) с этнографией (в самом широком объеме), то есть с наукой о народах, о народных племенах и их родственных сходствах и их различии, с подведением под типы и классификацию; 3) с историей культуры народов (опять в самом объемистом смысле), включая туда все религиозное развитие народов – его поверья, предания и т.д.; 4) с филологией, включая туда подробнейшие исследования языка и словесности каждого народа, преимущественно по памятникам неписанным, традиционным, – так как музыкальные зародыши в каждой нации далеко предшествуют её «письменности»³.

Таким образом, предмет народного музыкального творчества требует целостного осмысления и анализа с социологической, философско-культурологической, социально-психологической точек зрения. Необходимость такого многоаспектного подхода обусловлена ещё и тем, что народное музыкальное творчество имеет свою структуру, свои специфические формы собственных задач, определяемых его включенностью в конкретную социальную среду, а, следовательно, и научную востребованность в определении содержательных акцентов, где «художественное отражение действительности осуществляется в словесно-музыкальных <...> формах коллективного народного творчества, выражающих мировоззрение трудящихся масс и неразрывно связанных с их жизнью и бытом»⁴.

Однако реальная практика бытования народного музыкального творчества, его формы, родовые свойства и характеристики объективно подчеркивают органичность сужения предмета анализа лишь жанровыми рамками или видом искусства. Мы полагаем, что народное музыкальное творчество включает в себя целый мир художественных и нехудожественных явлений, объединенных в целостную систему со сложными внутренними связями между её отдельными составными частями, каждая из которых имеет множество точек соприкосновения с другими образованиями в развитии, функционировании, движущих силах.

Таким образом, на наш взгляд, речь должна идти об утверждении нового взгляда на народное музыкальное творчество как на бытовую утилитарно-эстетическую систему, включающую его традиционные и инновационные формы, функционирующую в условиях динамично протекающих культурно-национальных процессов. Здесь мы должны иметь ввиду, что народная музыка, пение, слово в нем, предстают как некое синтетическое духовно-материальное образование, требующее философско-культурологического осмысления всех его системообразующих понятий в историко-культурной рефлексии.

Так, термин «музыка» в Древней Руси обозначался словом «мусикия», реже – «мусика» и имел несколько значений. К примеру, в «Книге глаголемой алфавит ино-

² Жиров М.С. Русская народная песня: история и современность: монография / М.С. Жиров, О.И. Алексеева. – Белгород, 2007. – С.15-16.

³ Серов А.Н. Русская народная песня как предмет науки // Русская мысль о музыкальном фольклоре / А.Н. Серов. – М.: Изд-во «Музыка», 1979. – С.127.

⁴ Там же.



странных речей», датируемой XVI веком «музикия» рассматривалась как игра в гусли, в домры, в лиры, в цимбалы и в прочие струны имеющие, все они музикией называются и инструментами музикийными. В древнерусском источнике того же периода – «Азбуковнике и сказании о неудобь понимаемых речах» – музикия определяется как гудение на всякого рода музыкальных инструментах, иначе игра на гусях и кинарах, то есть лирах и долярах. Причем, игра на струнных музыкальных инструментах называлась гудением, а на духовых – сопением. В исследованиях современных ученых находим иное толкование этого понятия: «Музикия – в них пишутся бесовские песни и кощунства и их латиняне поют при игре оркестра, музыкальных духовых инструментах, то есть игре на музыкальных инструментах»⁵.

Следовательно, мы можем полагать, что в Древней Руси понятие «музикия» включало инструментальную и вокально-инструментальную музыку. И другого термина обобщающего характера, близкого современному «музыка», (гр. *Musire* – искусство музыки) – вид искусства, отражающий действительность в звуках, художественных образах и активно воздействующий на психику человека, просто не существовало. И тем не менее, анализ образцов устного народного поэтического творчества (народные сказки, былины, пословицы, загадки) подтверждает мысль об упоминании этого понятия применительно к конкретным видам: песне, игре на том или ином инструменте, пляске.

В греческой мифологии происхождение слова «музыка» связывается с «музами» (мыслящими) – девятью дочерьми Зевса и Мнемозины. Другие традиции связывают культ муз с магическим музыкантом Орфеем. С созданием музыки отождествляют египетского Бога мудрости Тота, индийскую богиню красоты и счастья Лакшми (индийскую Венеру), кельтского бога изобилия Дагда. Мы поддерживаем мысль исследователей о том, что практически во всех древних практиках музыка понимается как «...часть упорядочивающей модели космоса, или по теории соответствий уподобляется разным аспектом творения. Она равносильна первозвуку, который сотворил Вселенную»⁶.

Видимо не случайно для К.Леви – Строса представление об изначальной общности музыки и мифа явилось краеугольным камнем всех его логических построений. Как следует из «Ouverture I» к первому тому «Mythologijues», миф и музыка – инструменты уничтожения времени. Музыка превращает отрезок времени, потраченного на прослушивание, в синхронную замкнутую целостность. Подобно мифу, музыка преодолевает антиномию исторического, истекшего времени и перманентной структуры. Миф изначалью «музыкален», а музыка «мифологична» – таков смысл концепции мыслителя.

Отголоски этой идеи находим в мифологии многих народов, где представлены соответствующие ей символические образы: Орфей с лирой; Вайнямейнен с кантеле; Лель, играющий на свирели; Садко с гусями – самогудками и т.д.

Специалисты по истории и социологии музыки рассматривали народную музыку как определенное понятие, а так же как определенную форму музыкального творчества. Немецкий философ XVIII века Иоган Гердер один из первых систематизировал народную музыку и описал её в теоретическом аспекте, указав на прямую связь песни с музыкой природы, историческим прошлым, отметив, что «литературный компонент песни (слово) позволяет проследить всю культуру народа»⁷.

Гердеровская теория народной музыки и народной песни, поддержанная немецким философом и фольклористом Якобом Гриммом, не утратила своего влияния в области фольклора и фольклористики вплоть до конца XIX века. Согласно этой теории, у народной музыки нет автора. Она как бы сочиняет сама себя (через тех людей, кто непосредственно связан с природой) и являет себя в живом исполнении. По утверждению А.С.Серова «Народная песня – произведение чисто почвенное, растительное. Творчество является тут в самом первобытном своем виде, в зародышах музыкальных, эмбрионах искусства, способных к великолепному дальнейшему развитию...»⁸.

⁵ Николаева Е.В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия / Е.В. Николаева. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С.10-12.

⁶ Огородова А.В. Этноджаз как социокультурный феномен. Дисс. ... канд. филос. наук. – Белгород, 2008. – С.19.

⁷ Жиров М.С. Русская народная песня: история и современность: монография / М.С. Жиров, О.И. Алексеева. – Белгород, 2007. – С.16.

⁸ Серов А.Н. Русская народная песня как предмет науки // Русская мысль о музыкальном фольклоре / А.Н. Серов. – М.: Изд-во «Музыка», 1979. – С.13.



Поэтому в XIX в., несмотря на дискуссии исследователей, музыка народа считалась если не «музыкой природы», то, по меньшей мере, природной естественной музыкой, не подверженной городским влияниям. Полагаем необходимым остановиться на основных вопросах научной полемики того периода о том, что существует ли связь между классической и народной музыкой, а также обнаруживаются ли следы происхождения и форм народной музыки в языке или движении.

Касательно первого вопроса мы всецело поддерживаем позицию М.И.Глинки – основоположника русской классической музыки, утверждающую тот факт, что музыку создает народ, а композиторы только аранжируют её. Пример тому – многочисленные шедевры отечественной классической музыки, написанные на народной музыкальной основе, подтверждающие диалог народной и профессиональной музыки, взаимопроникновение, и взаимодействие многих ее пластов, типов, направлений, течений и т.д. На наш взгляд, этот подход, позволяет нам более объективно подойти к пониманию того, как народная музыка создается, исполняется и воспринимается.

В контексте исследуемой нами проблемы особый интерес представляет и вопрос о том, откуда исходит импульс, побуждающий народного музыканта петь, музицировать, танцевать: из родного языка и заложенных в нем знаний или из «естественного» желания двигаться и танцевать? Здесь логика наших рассуждений такова. Если корни народной музыки лежат в речи, то народная музыка – это форма коммуникации, объединяющая речь и музыку в единую выразительную форму; народная музыка – это стадия, достигнутая речью после происхождения стадии взволнованной речи (такой, которая используется для повествования); речь и музыка – суть родственные формы коммуникации, каждая из которых приносит в культуру что-то своё, но этот вклад намного возрастает, когда они объединяются, образуя народную музыку. Следуя логике второго посыла, согласно которому корни народной музыки лежат в движении, то здесь мы снова не можем обойтись без эволюционной теории: ритм, движение организуют общество в единое активное целое. Музыка и танец способствуют этому благодаря созданию самих музыкальных звуков и возникновению групп, необходимых для исполнения и восприятия музыки и танца. В этой связи полагаем необходимым подчеркнуть, что многие образцы народного музыкального творчества возникли как ритуальное или ритмическое сопровождение физического труда, охоты, рыбного промысла, боевого искусства и т.д.

Следовательно, мы можем констатировать, что народная музыка, музыкальное творчество проявляется как неотъемлемый элемент личной, трудовой и общественной жизни народа, отражая целостность его мировосприятия и мироощущения, представляя возможность в любой хронологический момент запечатлеть ту или иную стадию культурно-исторического бытия человека, общества, государства «посредством бинарных вербальных концептов: слова и звука, формирующих, в конечном счете, мировоззрение человека, его эстетическую, нравственную, духовную, художественные сферы»⁹.

Несмотря на то, что чаще всего философской мыслью из античности соизмеряется «научная глубина» проблемы соотношения материального и духовного¹⁰, полагаем необходимым подчеркнуть, что за многие столетия до древних греков в ведийской философии (конца II – нач. I тыс. до н.э.) трепетно относились к демиургической (созидающей) способности музыки «собирать» целостный образ мира из его разрозненных элементов, наделяя поющие гимны действительностью космогонического характера. Анализируя древние концепции, следует сказать о суфийском толковании музыки, в котором хорошо разработан язык музыкальных, теологических и психологических аналогий.

Гениальное озарение об определенной связи между явлением музыки как таковой и процессом упорядочивания посредством её энергии, находим у Пифагора (580-500г.г. до Р.Х.) в его интеллектуальном «услышании» гармонии сфер, которую «мы не воспринимаем только потому, что она воздействует на нас непрерывно»¹¹.

⁹ Жиров М.С. Русская народная песня: история и современность: монография / М.С. Жиров, О.И. Алексеева. – Белгород, 2007. – С.16.

¹⁰ ЦПА ИМЛ (ф. 142, оп. 1, д. 290-291.

¹¹ Жиров М.С. Феномен музыкального фольклора (философско-культурологические аспекты): монография / М.С. Жиров, Сараева Л.П. – Белгород, 2008. – С.16.



Следует подчеркнуть, что именно с деятельностью великих мыслителей Пифагора и Конфуция связано формирование понятия «гармония». Для них гармония – категория космическая, относимая к микрокосму и макрокосму, вместе с тем – категория музыкальная. К примеру, Пифагор характеризовал гармонию при помощи категории лада. По мысли философа, гармония знаменует собой переход человечества от первоначального хаоса (в том числе духовного и душевного) к порядку, упорядоченности и согласию. Вместе с тем, гармония относилась Пифагором и к поведению людей. Она была неразрывно связана с добродетелью.

Аналогичной позиции придерживался Конфуций. Причем ему принадлежит и противоположное понятие – распада гармонии, трактуемого как разрушение социальных связей и структур. Именно у Конфуция впервые прозвучала мысль о единстве музыки и государственного правления. «Если вы хотите знать, – размышлял Конфуций, – какой образ правления существует в данном государстве, послушайте, что поёт народ. А если народ перестает петь, подумайте об этом»¹². Конфуций отмечал, что расстройство музыки соответствует управлению: «Пути музыки имеют много общего с управлением страной <...> В неупорядоченном обществе музыкальные звуки злобны и тем вызывают гнев людей, и управление там извращается <...> Музыка выражает гармонию Неба и Земли, а разлад в музыке есть разрушение данной гармонии»¹³.

Историческое прошлое народов мира убедительно свидетельствует об утверждении идеи тождества макро-микросома в аспекте деятельного единства человека и действительности, как результата обживания мира людьми, внесения в него креативного (созидательного) начала, посредством музыкального творчества. Это – народные праздники Великих Деонисий в Древней Греции с обязательным состязанием хоров; излюбленные пантомимы древних римлян, сопровождаемые пением, игрой на музыкальных инструментах, равно как игрища и обряды, сопровождаемые хороводами и «танками» (фигурная форма хоровода) под «алилешные» песни восточных славянских племен.

В средние века, не приемлющие гедонистичности и элитарности эстетической мысли античности, в музыке ценилась способность сплавлять людей, объединять посредством унисонного хорового пения разобщенных, примирять враждующих и соединять их в дружеском союзе. Хор, действительно, являлся «формой единения единоверцев» и воспринимался как гармоничный союз личности с общиной. В пении, по мысли Дж. Вико «как и в мифе заключены первые формы человеческого познания: фантазия, чувство, страсть, роль которых в постижении сути вещей не менее значима, чем роль разума»¹⁴.

В философии Нового времени музыка стала рассматриваться как результат человеческой деятельности. Эту культурологическую составляющую находим в трудах И.Гердера, который «любую культурную деятельность» представляет в значении «откровения» сущности человека, иллюстрацией того, как он создает самого себя, как развиваются его базовые характеристики: язык как средство коммуникации и социальные институты как формы общественных взаимодействий. Таким образом, музыка, музыкальная деятельность приобретает статус специфического человеческого феномена – антропологического и социального.

Огромное значение мыслей и выводов, сформулированных древнегреческим философом Аристотелем (384 – 322г.г. до н.э.) в «Поэтике», основано на том, что он создал свою самостоятельную систему эстетических понятий посредством тщательного изучения произведений греческой литературы, образов эпоса, лирики, драмы, многих видов творчества в контексте человеческой жизни и живой действительности. Именно её мыслитель считал истинным содержанием искусства, материалом и образом для художника – творца. Не случайно, видимо, под словом «поэтика» (греческое – поэтике) Аристотель разумеет суть значений «делаю, творю», а само понятие вмещает в себя поэзию, музыку, скульптуру, а также врачебное искусство, математическое искусство.

¹² Древнекитайская философия: В 2-х т. – Т. 2. – М., 1973. – С.16.

¹³ Там же.

¹⁴ Жиров М.С. Феномен музыкального фольклора (философско-культурологические аспекты): монография / М.С. Жиров, Сараева Л.П. – Белгород, 2008. – С.17.



В «Поэтике» Аристотель вводит чрезвычайно важный для нашего исследования принцип – мимесис (подражание, воспроизведение), посредством которого творец волен создавать своё произведение, отличное от всех других в искусствах, представляющих собой «творчество» следующее истинному разуму¹⁵. Согласно этому посылу – сущность искусства – есть живая, подвижная, а не схоластическая абстракция, под которую подгоняются все живые явления.

Художественная правда, добро, красота не разобщены в эстетической природе исканий Аристотеля. Изображаемые характеры он рассматривает преимущественно с их этической стороны, а безнравственные произведения решительно осуждает, подчеркивая, «так и поэт, изображая сердитых легкомысленных или имеющих другие подобные черты характера, должен представлять таких людей благородными»¹⁶. Особый интерес представляют выводы Аристотеля об определенной композиции произведения, которая должна выявить развитие сюжета или фабулы, «а эта фабула должна иметь внутреннее единство во всем своем развитии и быть изображением одного и притом цельного действия»¹⁷. В вопросе о размерах (объеме) произведения Аристотель придерживается понятий «целесообразность», «полезность», справедливо утверждая, что главные формы прекрасного это – порядок в пространстве, соразмерность и определенность¹⁸. Таким образом, в своих эстетических построениях Аристотель исходит и от человеческого восприятия произведения, и от единого происходящего в нём действия, и от стройной последовательности его развития, что способствует, в конечном итоге, духовному очищению каждого, кто творит произведение и кто с ним соприкасается.

Аналогичные умозаключения находим в идее единства прекрасного, доброго, разумного и любви в эстетическом Платона. Более того в своих знаменитых «законах» мыслитель предлагал ввести музыку в законодательство, в систему управления, подчеркивая, что «надо оберегать государство от нарушающих порядок новшеств в области гимнастического и мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях»¹⁹.

Ценные мысли о месте и роли искусства в системе философских знаний содержатся в работах других ученых. К примеру, искусство, по мысли Ф.Шеллинга, возникает из живого движения глубочайших внутренних душевных и духовных сил, благодаря вдохновению. Искусство приобрело у ученого исключительно важное значение и превратилось даже в «орган философии», её завершение. Согласно утверждения Шеллинга, искусству удаётся достичь невозможного – снять в конечном продукте бесконечную противоположность, преодолеть противоречия между теоретическим и практическим, сознательным и бессознательным и достичь бесконечности. Тем самым искусство оказывалось полной гармонией, совпадением свободы и природы²⁰.

Х.Штейн, как представитель эстетического иррационализма, рассматривал искусство как выражение мировоззрения, а эстетику в связи с этим как основу философии. А.Шопенгауэр считал, что музыка занимает совершенно особое высокое положение, так как она не только, подобно другим видам искусства, отражает идеи, но и является непосредственной объективизацией в нас мировой воли²¹.

В трудах немецкого философа Г.В.Гегеля (1770-1831) представлена проблема соотношения содержания и музыкальных средств его выражения в контексте разных видов музыки (вокальной и инструментальной). Такой подход позволил мыслителю рассмотреть музыку в разных аспектах: как сопровождение, как самостоятельную сферу, как средство реализации «чуда замысла и чуда виртуозной гениальности в исполнении»²².

¹⁵ Покровский Р.А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве // Покровский Р.А. Аристотель. – М., 1957. – С.17.

¹⁶ Там же. – С.20.

¹⁷ Там же. – С.21.

¹⁸ Метафизика / пер. А.В. Кубицкого. – М., 1934. – Кн. 13, гл. 3. – С.223.

¹⁹ Платон. Сочинения: В 3-х т. – Т. 3. – Ч. 1. – М., 1971. – С.223.

²⁰ Шеллинг Ф.В. Философия искусств / Ф.В. Шеллинг // Пер. П.С. Попова; Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. – СПб.: Алетейя при участии фонда «Универ. книга», 1996. – С.223.

²¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – Т. 1. – М., 1982. – С.8.

²² Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 2. – С.277.



По мысли Гегеля, вокальная сфера творчества предполагает органичное единство слова, мелодии, ритма, художественных средств воплощения, где музыкальное выражение – как в характерной, так и в мелодической музыке – должно стать адекватным содержанию текста, обладающего настоящей неподдельностью, «но богатый чувством, лаконично и проникновенно выражающей какое – либо настроение и состояние души...»²³.

В русском искусствознании обращают на себя внимание оригинальные взгляды Н.Г. Чернышевского, выделившего музыку и поэзию «как высшее, совершеннейшие виды искусств», перед которыми исчезает и живопись, и скульптура»²⁴. Исследователя не без основания интересует вопрос: в каком отношении находится инструментальная музыка к вокальной; в каких случаях вокальная музыка может называться искусством; какова первая потребность, под влиянием которой человек начинает петь, музицировать; движет ли им стремление к прекрасному или «чувство просится наружу?». Эта мысль ученого содержится в каждом рассуждении об исполнителях народных песен, коих совсем не заботит сам процесс пения и форма исполнительства. Следовательно, чувство и форма противоположны друг другу. Уже из этого одного видим, «что пение, произведение чувства и искусство, заботящееся о форме, – два совершенно различных предмета. Пение первоначально и существенно – подобно разговору – произведение практической жизни, а не произведение искусства»²⁵.

И здесь же Н.Г. Чернышевский справедливо уточняет, что, как всякое «уменье», пение, (равно как и музицирование) требует практических занятий, отработки определенных исполнительских приемов, а орган пения (голос) также требует ученья, чтобы «сделаться покорным орудием воли»²⁶. И в этом смысле естественное пение, как и всякая практическая деятельность, безусловно, становится «искусством», но «вовсе не в том смысле, какой придается слову «искусство» эстетикою». Отмечая преимущества искусственного пения, гораздо более обдуманного, заботящегося о красоте, украшенного всем, чем только может украсить его гений человека, Н.Г. Чернышевский акцентирует внимание на необходимость искреннего чувства, потребности излить его в творческом акте пения (музицирования), что позволит воспроизвести музыкальный образец не только внешнего, но и внутреннего достоинства.

Ценные исследовательские изыскания в вопросах происхождения музыки, её объективного содержания отражены в трудах А.В. Луначарского. Действенность гармонии, мелодии, ритма была для художественного критика поводом искать социалистической действительности, в социальной и биологической природе человека те начала, которые получают выражение в музыкальных образах. Луначарский справедливо полагал, что социально-экономическое освобождение человека даст возможность активно выявлять эти начала, а познание и использование законов организации музыкального материала помогут тому процессу, который критик называл самоорганизацией социалистического общества. Искусство А.В. Луначарский рассматривал как важнейший фактор процесса самоорганизации. В выступлении перед членами культурно-просветительного объединения швейцарских социалистов в 1916 году он представил краткий очерк развития русской музыки на фоне русской общественной жизни, в частности, отметив: «Музыка каждого народа, как и его искусство вообще, является отражением общественной жизни этого народа, выражением его души, как нередко говорят. Да, выражением его души: но не будем забывать того, что душа народа, душа нации изменяется и развивается, как и душа отдельной личности, что эта душа меняется не только во времени, но и в пространстве, и особенно в том, что я назову социальным пространством; при этом я подчеркиваю не музыкальное областничество, не местные оттенки, а глубокое различие национальной души в зависимости от той социальной группы, через которую она нам проявляется»²⁷.

Полагаем, что перечисленные явления в музыке характерны для народного музыкального творчества, посредством анализа которых возможно выявить его основополагаю-

²³ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 2. – С.224.

²⁴ Чернышевский, Н.Г. Эстетическое отношение искусства к действительности / Н.Г. Чернышевский. – М.: ОГИЗ, 1848. – С.77.

²⁵ Там же. – С.78.

²⁶ Там же.

²⁷ ЦПА ИМЛ (ф. 142, оп. 1, д. 290-291. – С.288.



щие системобразующие элементы, формирующие архитектуру этого вида деятельности. На наш взгляд, он имеет свои формы, механизмы, социальную стратификацию и т.д.

В контексте данного подхода, по нашему мнению, в центре внимания должны оказаться не только вопросы образа, стиля, семиотики, художественно-выразительных средств, жанрово – видовой системы народного музыкального творчества и ее историческая трансформация, но и сущность, исторические формы, морфология и структура, статус ее творцов и потребителей, ее социальные функции, связь с этническим и социально – психологическим менталитетом этноса.

Современный философско-культурологический подход в изучении народного музыкального творчества требует определенного соотношения его с универсальными, стабильными и динамичными картинами жизни общества, обусловленными историческим состоянием государства. Художественная практика в сфере народного музыкального творчества, в том числе на территории Белгородского региона, сохранила множество образцов материальной и духовной культуры, запечатлевших самые разнообразнейшие явления, события, повороты истории этноса, времена его расцветов и стагнации, войн, революции, борьбы за право сохранения своей этнической самобытности.

Это положение убедительное свидетельство того, что народное музыкальное творчество своими средствами отражает эволюционные и революционные общественные процессы, непосредственно участвует в них. И в то же время оно остается самостоятельной формой общественного сознания. В нем периоды расцвета и упадка не всегда совпадают с аналогичным состоянием самого общества. Эта важная особенность, характерная для искусства в целом, была отмечена в свое время К. Марксом, «определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации»²⁸. Подтверждение данному факту находим в уникальных образцах народного музыкального творчества России рубежа XIX – XX вв. В условиях жестокой политической и социальной нестабильности «русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир.<...> Возникнув в условиях невообразимо трудных, это изумительное творчество совершено со сказочной быстротой»²⁹.

Мы полагаем, что это и есть своеобразный ответ народа на изменившиеся условия жизнедеятельности, связанные с трансформацией социально- исторической ситуации, ломкой житейских стереотипов, появлением новой жизненной социальной среды. В то же время уже в 20-30-е годы прошлого столетия произошло сложное соподчинение народного музыкального творчества с общеполитическими и социальными факторами. Его нередко искусственная включенность в политические структуры общества, с одной стороны, и активная целенаправленная линия на подавление фольклорных форм творчества, с другой, дают основание утверждать о наличии неблагоприятных условий для его развития в России. В период с 30-80-х народное музыкальное творчество предстает в большинстве работ как однородное, не диалектическое явление, лишённое серьезных недостатков и противоречий. При его анализе отмечается постоянный количественный рост участников, повышение их исполнительского мастерства, обогащение жанрового состава³⁰.

Наличие недостатков в развитии народного музыкального творчества зачастую объяснялось мелкими издержками технологического и методического характера. Первопричину всех бед исследователи справедливо видели в «игнорировании основополагающих принципов развития народного творчества, его демократической природы, навязывании не свойственных ему политических и идеологических функций, что влекло за собой серьёзные проблемы в его развитии, падение его престижа, забвение многих жанров и размывание вековых пластов художественной традиции»³¹. И как отмечает ученый, осознание этих потерь сопровождается сегодня попытками восстановить естественные механизмы социального функционирования народного музыкального творчества. Особое

²⁸ Маркс К. Об искусстве / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М., 1976. – С.153.

²⁹ Горький М. Преображение мира: сб. статей / М. Горький. – М., 1980. – С.158.

³⁰ Алексеева Л.Я. От рабочих кружков к народным коллективам / Л.Я. Алексеева. – М., 1973.

³¹ Каргин А.С. Народная художественная культура / А.С. Каргин. – М., 1997. – С.180.



внимание уделяется возрождению фольклорных форм творчества, формированию структур его поддержки. Народное музыкальное творчество преобразуется с учетом новых социально- исторических реалий, становится фактом нового бытия личности. Такой подход открывает принципиально новые предпосылки для её привлечения в творческую деятельность.

Особую значимость приобретает и переоценка народного творчества с точки зрения его социального статуса, роли и места в национально- культурном и духовном возрождении современной России. В связи с изменением эстетической доктрины российского государства (переход к культурно- национальному многообразию и плюрализму) требуется реализация следующих вопросов:

- возрождения наиболее традиционных, устойчивых, существенных сторон и свойств народного творчества;
- восстановления генетической связи современного народного музыкального творчества с дореволюционным и послереволюционным крестьянским и городским фольклором;
- возвращения этносу его исторической функции носителя творческого потенциала, создателя реального и единственного хранителя и проводника национальных духовных ценностей;
- переосмысления значения народного музыкального творчества в обеспечении жизнедеятельности личности.

На наш взгляд, постановка и решение этих вопросов позволит рассматривать народное музыкальное творчество не только как процесс, но и как социокультурное явление. Этот подход обусловлен его синкретичностью, единством непосредственного акта творчества с хранением созданных ценностей их обменом и распространением, передачей информации, которая из поколения в поколение основывается и как бы заново перерабатывается. Иными словами, синкретичность заключается в том, что все эти процессы включены в общую канву жизни, в модель жизнедеятельности индивида, социальных групп и общностей и не отделимы от неё. В конечном итоге, они представляют собой видимый, доступный наблюдению социокультурный феномен, несущий на себе выраженные приметы национальной принадлежности: языка, склада мышления, социальной психологии, национального характера, темперамента и т.д. и отражающий коллективные представления о красоте, ценностях жизни и бытия в контексте историко- культурной рефлексии.

Весьма зримо в народном музыкальном творчестве отражается уровень социального развития человеческого сообщества и состояние его материальной жизни. Показательна в этом отношении мысль Г.В.Плеханова «Первобытное искусство так ясно отражает в себе состояние производительных сил, что теперь в самостоятельных случаях по искусству делают вывод о состоянии этих сил»³². Мы полагаем, что в этой взаимосвязи – путь к осмыслению характера взаимоотношений в народном музыкальном творчестве духовного и материального, прагматического и эстетического, личностного и общинного на любом этапе культурно- исторического развития общества.

Заключение

Таким образом, народное музыкальное творчество, представляет собой своеобразный механизм развития, процесс движения от традиции к новизне, поиска и нахождения способов художественного выражения системы социокультурных ориентаций – знаний, ценностей, норм, образцов жизнедеятельности народа. Именно в музыкально – творческой деятельности осуществляется процесс их актуализации и переработки в «продукт» народного искусства (конкретные образцы народного музыкального творчества), появление новых типов культуры и новых форм художественной активности народа, которые могут быть предметом самостоятельного анализа.

В контексте вышеизложенного, народное музыкальное творчество предстает как хранитель национальных художественных традиций, национального опыта и самосознания. В то же время народное музыкальное творчество является выражением специфических эстетических, нравственных, философских настроений нации, отражает её социаль-

³² Каргин А.С. Народная художественная культура / А.С. Каргин. – М., 1997. – С.158.



но-этнический образ. В данном ракурсе интерес представляет процесс становления и развития народного музыкального творчества в онтологии пространства и времени. Концептуальным для нашей статьи является представление о народном музыкальном творчестве, как одной из базовых основ развития человечества. Осуществляя отбор и накопления социокультурного опыта, участвуя в процессах социализации, народное музыкальное творчество «отражает генезис становления человека как человека культуры»³³. Отсюда – переосмысление значения народного музыкального творчества в обеспечении жизнедеятельности личности в системе отношений «человек – творчество», которая становится все более открытой, менее регламентированной и контролируемой государством.

Список литературы

1. Алексеева, Л.Я. От рабочих кружков к народным коллективам / Л.Я. Алексеева. – М., 1973.
2. Гегель, Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 2. – 602 с. (Слово о сущем).
3. Горький, М. Преображение мира: сб. статей / М. Горький. – М., 1980.
4. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л.: Наука, 1967. – 319 с.
5. Древнекитайская философия: В 2 т. – Т. 2. – М., 1973.
6. Жиров, М.С. Русская народная песня: история и современность: монография / М.С. Жиров, О.И. Алексеева. – Белгород, 2007. – 162 с.
7. Жиров, М.С. Феномен музыкального фольклора (философско-культурологические аспекты): монография / М.С. Жиров, Сараева Л.П. – Белгород, 2008. – 150 с.
8. Каган, М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Ч. I, II, III. – Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1972. – 304 с.
9. Каргин, А.С. Народная художественная культура / А.С. Каргин. – М., 1997.
10. Маркс, К. Об искусстве / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М., 1976.
11. Метафизика / пер. А.В. Кубицкого. – М., 1934. – Кн. 13, гл. 3.
12. Николаева, Е.В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия / Е.В. Николаева. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 208 с.
13. Огородова, А.В. Этноджаз как социокультурный феномен. Дисс... канд. филос. наук. – Белгород, 2008. – 169 с.
14. Платон. Сочинения: В 3 т. – Т. 3. – Ч. 1. – М., 1971.
15. Плеханов, Г.В. Искусство и литература / Г.В. Плеханов. – М., 1948.
16. Покровский, Р.А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве // Покровский Р.А. Аристотель. – М., 1957. – 35 с.
17. Серов, А.Н. Русская народная песня как предмет науки // Русская мысль о музыкальном фольклоре / А.Н. Серов. – М.: Изд-во «Музыка», 1979. – 366 с.
18. ЦПА ИМЛ (ф. 142, оп. 1, д. 290-291).
19. Чернышевский, Н.Г. Эстетическое отношение искусства к действительности / Н.Г. Чернышевский. – М.: ОГИЗ, 1848. – 179 с.
20. Шеллинг, Ф.В. Философия искусств / Ф.В. Шеллинг // Пер. П.С. Попова; Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. – СПб.: Алетейя при участии фонда «Универ. книга», 1996. – 496 с.
21. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – Т. 1. – М., 1982. – 192 с.

NATIONAL MUSICAL CREATIVITY AS THE PHILOSOPHICAL CULTURALOGICAL CATEGORY

M.C. ZHIROV¹⁾
T.A. SELJUKOVA²⁾

¹⁾ *Belgorod state university*

e-mail: zhirov@bsu.edu.ru

²⁾ *Belgorod state university*

e-mail: Taleks37@mail.ru

The article discusses the philosophical culturalological aspect of formation of national musical creativity in space and time ontology as the socio-cultural phenomenon. The authors consider expressed sign of a national identity: language, culture, outlook, a warehouse of thinking, social psychology, character, temperament, system of values.

Key words: national musical creativity, national-ethnic, socio-cultural phenomenon, reflection, forms, mechanisms, social stratification.

³³ Каргин А.С. Народная художественная культура / А.С. Каргин. – М., 1997. – С.176.