

УДК 78.01+785

*А. Черноиваненко***СИМВОЛИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА:
ОТ МИФА К СОВРЕМЕННОСТИ**

В статье анализируется символика музыкального инструментализма, в основе которой лежит мифологический и «неомифологический» способы отражения мира. Подчеркивается связь указанной символики с явлением целостного образа мира.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, музыкальный инструментализм, символ, символика, образ, мифология.

С незапамятных времен человека сопровождают музыка, песня, танец, неотъемлемой частью которых выступают музыкальные инструменты: от примитивных до сложнейших и совершеннейших в акустическом и даже инженерном отношении, от сделанных своими руками из «подручных средств» до мастеровых произведений искусства, как, например, скрипки Страдивари. Различные модификации музыкальных инструментов и изменения их символического смысла в известной степени отражают движение культурно-исторического процесса в целом и эволюцию картины мира и коллизии человека и мироздания в его целостности. Символика музыкальных инструментов играет на протяжении тысячелетий, на наш взгляд, важную роль в жизни и различных видах творчества в связи с тем местом, которое занимает музыка в духовной жизни и культуре человечества. Поэтому выяснение основных принципов такой символики является актуальным научным направлением музыковедческих (и шире) исследований.

«Мотивы музыкальных инструментов составляют существенную и во многом определяющую часть в любой системе музыкальных образов: и в мифологии, и в литературе» [4, с. 67] — продолжим мысль Л. Гервер — также в философии, самой музыке и жизни человека. Мотивы и образы инструментов выступают посредниками «между современностью и архаическим прошлым — точно так же, как реальные инструменты, сохранившие с незапамятных времен основные принципы звукоизвлечения и целый ряд наименований» [там же]. Причем «тело», вещественность инструмента — его форма, материал, способ изготовления, а также особенности предыдущего «существования» имеют не меньшую значимость, чем его звучащие качества.

Функции инструмента далеко не исчерпываются эстетической сферой (во многих мифологиях она практически не обозначена). Гораздо существеннее в мифах включенность инструмента «в гармонию мироустройства, участие в ритуале, волшебные свойства». Таким образом, сами музыкальные инструменты (как общая категория, так и конкретные образцы) приобретают символическое значение, выступают символами.

Символ (греч. σύμβολον — знак, опознавательная примета) «есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и ... есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа... категория символ делает акцент ... на выходе образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного» [2, с. 156]. Именно этот смысл мы имеем в виду, говоря о символике музыкальных инструментов. Ведь, «сопрягая» предмет и смысл, символ одновременно «сопрягает» и людей, «полюбивших и понявших этот смысл, способствуя цельности сознания... в конечном же счете содержание подлинного символа через опосредующие смысловые сцепления всякий раз соотносено с «самым главным» — с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого «универсума»... структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира. Здесь заложено сродство между символом и мифом; символ и есть миф, «снятый» (в гегелевском смысле) культурным развитием, выведенный из тождества самому себе и осознанный в своем несопадении с собственным» [там же]. В наши дни в связи с концепцией «неомифологического сознания» [13], с осознанием истории культуры как «существеннейшей части истории человеческой символики» [1] понимание символического смысла музыкального инструментализма во многом объясняет тот факт, что именно инструментальная культура становится средоточием идейно-образных и языковых исканий в музыке. Объясняет не исчерпывающим, но немаловажным образом. Ибо в «высшей математике» гуманитарных наук «есть свои «бесконечно малые», не поддающиеся недвусмысленному обнаружению сами по себе, но весьма осязательно влияющие на общий баланс. Обойтись без их учета невозможно» [1].

Большую роль в мифологической символике инструментализма играют происхождение и принадлежность музыкальных инструментов, часто получаемых в дар от богов или культурных героев, или из-

готовленные ими. Музыкально-инструментальное искусство глубоко почиталось уже в древности. Так, в Шумеро-Вавилонском царстве в честь музыкальных инструментов совершались даже жертвоприношения. По представлениям шумерийцев боги были не только любителями музыки, но и музыкантами. А в государственной иерархии Шумера музыканты стояли непосредственно за богами и царями. Исторические источники позволяют говорить о богатом, разнообразном и сравнительно совершенном музыкальном инструментарии уже к началу III тысячелетия до н.э. Наряду с изображениями музыкальных инструментов ученые нашли и остатки самих инструментов: разнообразные ударные (преимущественно барабаны и систры); из духовых — архаическая продольная флейта, близкая древнеегипетской, язычковые — типа гобоя; из струнных встречаются (как и в Древнем Египте) арфообразные лиры, арфы, лютни. В ансамблях Шумеро-Вавилонии ударные инструменты сочетаются со струнными и с духовыми. Свои «выступления» жрецы-калу (певцы) сопровождали игрой на музыкальных инструментах (претендент на звание жреца должен был в числе прочих умений обладать и этим). Ритуал службы «калу» описывается урукскими текстами вплоть до мельчайших подробностей. Указываются и способы игры на музыкальных инструментах, в частности, касающиеся «lilissu» (соответствующего, очевидно, тимпану). Описывается даже способ его изготовления, окрашенный сакральностью: все начинается с жертвы быка, который должен отдать свою кожу для lilissu. Вообще музыкальные инструменты шумеров имели особое культовое значение. Так, например, арфа, труба, барабан использовались также как средства отпугивания злых духов. Магическую силу они получали в результате манипуляций жреца. Ритуалы проводились под пение гимнов и благодарственных молитв в сопровождении арфы, флейты и барабана. Труба и барабан изображали «глас» божества. В древнейшем культе умерших похоронная процессия шла к месту захоронения под музыку труб, барабанов и хора храмовых певцов [7]. В шумеро-аккадской мифологии Гильгамеш изготовил священный барабан.

Индуистская доктрина утверждает, что звук уже сам по себе есть вибрация космической энергии. Отсюда и легенды о происхождении мира: Кришна играл на флейте, и от этих звуков космос пришел в движение и началось мирозидание [14]. Полубожественный герой осетинского эпоса Сырдон подарил нартам первый музыкальный инструмент — фандыр (арфа) и т. д.

В Древней Греции богов часто изображали с музыкальными инструментами в руках. Волшебная сила музыки и музыкальных инструментов воспевалась в преданиях и мифах. Так, древнегреческий певец Орфей своим пением и игрой на кифаре сумел покорить не только диких зверей, но и обитателей подземного царства Аид. Там, где не спасали стрела и меч, не помогали сила и мужество, песня Орфея делала чудеса. Люди древности видели в музыке волшебную, магическую силу и потому приписывали создание музыкальных инструментов богам. Однажды, как повествует древняя легенда, бог лесов Пан повстречал прекрасную деву Сирингу и влюбился в нее с первого взгляда. Бежав в испуге от увенчанного рожками и копытцами Пана, Сиринга обратилась к Реке с мольбой, чтобы та укрыла ее. Река превратила девушку в тростник, из которого печальный Пан вырезал певучую свирель и с тех пор не расставался с ней.

Воинственная богиня Афина из ветки самшита сделала флейту, но, начав играть на ней, увидела, как безобразно раздуваются щеки на ее прекрасном лице. Афина бросила флейту и наложила проклятие на каждого, кто прикоснется к ней. Флейту подобрал сатир Марсий, достигший необычайного мастерства в игре. Возгордившись, Марсий вызвал на состязание самого предводителя муз Аполлона. Бог, игравший на «золотострунной» кифаре, победил и в наказание за дерзость подверг Марсия мучительной казни: он велел подвесить сатира за руки и содрать с него живую кожу, которую повесили в гроте у Келен во Фригии и рассказывали потом, что она всегда начинала двигаться, словно танцевала, когда долетали в грот звуки фригийской флейты, и оставалась неподвижной, когда раздавались величавые звуки кифары. Подобное же состязание, но с более легким и остроумным наказанием, состоялось между Аполлоном и Паном. Победителем снова был признан Аполлон, а царь Мидас, оспаривавший это решение и уже наказанный однажды за непомерную жадность к золоту, на этот раз получил длинные ослиные уши. Так кифара и флейта — струнный инструмент и духовой — оказались противопоставлены друг другу. Причём кифара олицетворяла божественное вдохновение, а флейта — земное начало, в котором сочетаются и мастерство, вызывающее восхищение, и страсть, инстинкт, таящие в себе неведомые опасности. Согласие вещей, достигаемое посредством игры на многозвучной кифаре, чередование поколений в жизни людей, судьбы людские, исчисление времени — все эти мотивы присутствуют в мифологеме струн и в изложении законов времени, символом которых являются струны.

У каждого народа есть свои легенды о появлении лиры. Греки приписывают ее изобретение младенцу Гермесу, который похитил у своего старшего брата Аполлона коров. Из их кишок он сделал струны, а потом, поймав черепаху, натянул струны на черепаший панцирь. Чтобы помириться с рассерженным братом, Гермес подарил ему этот удивительно сладкозвучный инструмент. Голос лиры так понравился Аполлону, что он сменил гнев на милость, и вскоре она стала его любимым музыкальным инструментом. При этом Гермес мудро применил акустический закон резонатора: черепаший панцирь усиливает звуки натянутых струн и делает их красивее.

Другая легенда гласит, что на состязании кифаристов поэт и певец Арион одержал победу и был награжден драгоценным призом. Но морские разбойники задумали отобрать его у певца. Арион просит напоследок разрешения спеть и пел так замечательно, что смягчились даже сердца жестоких разбойников. Закончив песню, Арион бросился в морскую пучину. Но не успел он погрузиться в воду, как его подхватили и доставили на берег очарованные его музыкой дельфины. А драгоценный приз Ариона — не что иное, как арфа. Упоминание об арфе встречаем уже в Древнем Египте, где на ней играли и в убогой хижине, и во дворце фараона, и в роскошных храмах. Струны древних арф делали из жилок или волокон пальмового листа. В некоторых восточных странах на арфах разрешалось играть только мужчинам, а в некоторых она, как в наши дни, считалась исключительно женским инструментом. А вот размеры инструмента и количество струн законодательно регламентировались согласно статусу их владельца (самые большие, с игрой стоя — в храмах). В сознании европейцев средневековья и Возрождения арфа прочно ассоциировалась с библейским царем Давидом, легендарным автором псалмов. А в Ирландии за повреждение руки арфиста виновный должен был заплатить штраф в четыре раза больший, чем за повреждение руки любого другого человека. Здесь этот инструмент — принадлежность всех богатых домов. На его изготовление шли, привозившиеся из заморских стран, драгоценные сорта дерева — черного, красного, розового, лимонного. Инструмент отделявали слоновой костью, бронзой, золотом, драгоценными камнями, на его стенках и крыловидных крышках знатные живописцы писали роскошные картины. Высокое предназначение арфы подтверждается и в Новом Завете. В Апокалипсисе старцы, восседающие вокруг алтаря с агнцем, поют, сопровождая себе на арфах (в русском переводе Библии арфа повсюду

именуется гуслиями): «И когда Он взял книгу, тогда четыре животных и двадцать четыре старца пали пред Агнцем, имея каждый гусли и золотые чаши, полные фимиама, которые суть молитвы святых. И поют новую песнь ...» (Откровение святого Иоанна Богослова, 5: 8–9).

При этом музыкальный инструмент входит в отношения трансформации и тождества со всеми элементами мифологического мира и с самим миром: в этом смысле каждая из характеристик инструмента не единственна в своем роде. Так, «инструмент изоморфен человеку и может быть его инкарнацией. Изоморфность же самого человека космосу, организованному мировому пространству, которое, по некоторым представлениям, произошло из членов тела первочеловека, обеспечивает и отношения изоморфизма или тождества между миром и музыкальным инструментом» [4, с. 68]. Антропоморфность музыкальных инструментов выражается через подобие между строением человеческого тела и музыкального инструмента. Известно, что часто в народной традиции пропорции и размеры музыкальных инструментов измерялись по человеку, а в европейском современном инструментоведческом словаре существуют такие названия деталей, как головка, шейка, язычок, ножка, колено, ручка, клюв, крыло и т. д. Принадлежность инструмента прямо связана с его назначением — теми или иными ритуальными функциями, которые осуществлялись посредством музыкальной игры. Функционирование музыкального инструмента в ритуале — один из обязательных мотивов древних мифологий. Таким образом музыкальный инструмент как символ воплощает высший, духовный смысл.

В мифе звучание музыкального инструмента зачастую связано с созданием, мироустройством, согласием. Игра на музыкальном инструменте вносит порядок и гармонию, служит устройению мира. Миф об Амфионе рассказывает о возведении стен в Фивах при помощи игры на лире [5, с. 238], т.е. об организации-создании пространства с помощью инструмента из нерасчлененного хаоса. Недаром разрушение городских стен (Трои, например) соответствует разрушению, исчезновению города как малого космоса. Отсюда и мотив настройки музыкального инструмента, которая понимается как восстановление порядка и гармонии. Нарушения же музыкальной гармонии могут вызвать различные бедствия [3, с. 807].

Интересно, что в «новой мифологии» (например, поэзии XX века) как продолжается указанная символика, так и возникает новая. В русской поэзии начала XX в. «отсылки к древним (особенно греческим)

сюжетам сочетаются с мифотворческими «открытиями». Важнейшей особенностью новой мифологии можно считать преобладание мотивов оживления (или изначально «живых») музыкальных инструментов, в то время как для традиционных мифологических мотивов типична противоположная направленность превращения: от природы к культуре, от живого к неживому» [4, с. 73]. Для новой мифологии характерны мотивы двойного бытия, символы идеального равновесия природы и культуры. Теперь для того, чтобы «стать» музыкальным инструментом, необязательно погибать. Так, «хлебниковские лешие «натягивают с чела волос и играют, как на гусях, конским копытом», русалки играют «на гусях кос» [там же]. Зооморфизм, присущий многим инструментам и закрепленный в словаре инструментальной терминологии, словно сосредоточился в рояле с «зубами-клавишами (В. Маяковский), «с волокнистым деревянным мясом, золотыми жилами и всегда воспаленной костью» (О. Мандельштам). Такие характеристики инструментального звучания, как «голос», «плач», «стон», отсылают к мифологическим сюжетам, напоминая, к примеру, про дудочку из тростника, выросшего на могиле жертвы: дудочка поет и плачет ее голосом. Это поющее, говорящее звучание музыкального инструмента — свидетельство его антропоморфности. Это высшая похвала, по сути приравнивающая инструмент, созданный руками человека, к самому человеку, венцу творения. Здесь уместно вспомнить об отношении исполнителей, в том числе современных, к своему инструменту как к живому существу. В XX веке персонификация музыкальных инструментов выражается и в появлении в художественном языке литературы, театра и кино овеществленных метафор («Репетиция оркестра» Феллини, «Контрабас» Зюскинда). В «новой мифологии» (например, у Бальмонта и Блока) характерно акцентирование «мифологии звука, голоса, источник которого подчас не только невидим, но и неведом» [4, с. 74]. Звук понимается как символ. Естественно поэтому, что главное в звуке — его семантическая наполненность, а не, к примеру, высота, длительность и даже тембр. Таким образом в поэзии начала XX века «пророчится» выход на музыку звучностей второй половины века — сонорику, ставшую предметом серьезных музыковедческих осмыслений только в последние десятилетия.

Уже в древней мифологии отражены и различные типы музыкальных инструментов с соответствующим разделением сфер влияния, что «маркировано струнными — духовыми — ударными инструмен-

тами (иногда струнными — духовыми+ударными), которыми владеют: мужчины и женщины, небожители и люди и т. п.» [4, с. 67]. Лосев указывает, что не все инструменты считались у греков пригодными для музыкального воспитания: «Аристотель исключает отсюда флейту и вообще всякий инструмент, которым пользуются профессиональные музыканты, например кифару: «Нужно взять такие инструменты, игра на которых развивает слух как вообще, так и специально музыкальный» [9]. Флейта же, по Аристотелю, «способствует не столько развитию этических свойств человека, сколько его оргиастических наклонностей, если при этом нет соответствующего зрелища, которое имело бы очистительное значение». Невозможность при игре на флейте пользоваться словом и научение «лучше судить о том, что относится к добродетели и что к ней не относится» сыграло свою роль в исключении флейты из программы музыкального воспитания, «хотя фактически она была всегда у свободнорожденных в ходу». Та же судьба постигла и другие старинные инструменты, — пектиды, барбиты, семиугольники, треугольники, самбики, «игра на которых шекочет чувства слушателей и требует специальной виртуозности... Настоящая же причина заключается в том, что обучение игре на флейте не имеет никакого отношения к развитию интеллектуальных качеств, Афина же, в нашем представлении, служит олицетворением науки и искусства» [там же].

Собственно, музыку Аристотель делит на две различные области: теоретическая музыка (не имеющая никакого отношения к практическому умению игры на музыкальных инструментах) и практический навык такой игры, который может обойтись совершенно без музыкальной теории. Теоретическая музыка, «как всякая чистая наука, занимается исследованием «начал и причин» своего предмета. В этом смысле теоретическая музыка, «гармония» (сочинения древнегреческих теоретиков музыки назывались обычно «О гармонии»), есть разветвление арифметики» [там же]. Принцип «расщепления» каждой специальности на два слоя, эмпирический и «чистый», научный, была вообще присуща всей классической античности (о таких «близнецах парах» в искусстве говорил Платон, отвергая при этом практическую игру на музыкальных инструментах («голую музыку») как сколько-нибудь серьезное занятие). Аристотель же, «по-видимому, способен увидеть в ней какой-то философский смысл. Так, в «Никомаховой этике» Аристотель говорит об обычных игроках на кифаре, цель которых — сама эта игра на кифаре, и «серьезных» (*spoudaioi*)

игроках на кифаре, виртуозах, цель которых — хорошо играть на своем инструменте» [там же].

В христианской картине мира средневековья имела место божественная и гармоничная музыка небесных сфер и адская музыка шабаша ведьм. На картинах И. Босха появляются фантастические музыкальные инструменты с распятыми на них фигурами людей. Ангелы изображены с арфами или флейтами. Для романтической личности метафора «разбитого сердца» нередко выступала в ассоциативной связи с порванными струнами и разбитым музыкальным инструментом. «Эволюция, двигавшаяся в направлении все большего «одушевления» и персонификации инструмента, и, в первую очередь, замены духовых инструментов струнными, здесь достигает своей цели — в творчестве романтиков он становится двойником героя, его вторым «я», чутко реагирующим на все метания и страдания романтической души» [6]. Отметим, что в европейской культуре, начиная с эпохи Ренессанса, скрипка является символом женского голоса, души.

Указанная оппозиция струнных и духовых символизировала аполлоническое и дионисийское начала, получившие философское толкование у Ницше. В них проявляются два полюса многообразной человеческой культуры. Для Ницше Аполлон — воплощение духа Эллады, греческой классики, светлое, рациональное начало, в противоположность дионисийским течениям — темному, экстатическому, страстному, хаотическому, оргиастически-иррациональному. Идеал Ницше усматривал в равновесии аполлонического и дионисийского. Их синтез заключается в борьбе и соединении. Наивысший синтез пластического искусства образов и непластического искусства музыки заключен в античной трагедии. С точки зрения Лосева, у Ницше оба начала несут на себе печать новоевропейского мироощущения, свойственного «романтизму» с его бесконечным стремлением и становлением идеи [8]. С точки зрения инструментальной символики здесь можно усмотреть параллель с симфоническим оркестром (объединяющим струнные и духовые в тутти и сопрягающим их в группах) и, соответственно, с концептом сонатно-симфонического жанра с его принципиальной конфликтностью. Король инструментов — роль выступает (уже в «новой мифологии») как метафора мира, мироустройства. Например, В. Хлебников понимает его прежде всего как струнный инструмент, струны его — лучи (традиционная мифологема — струны-стрелы-лучи Аполлона) [4, с. 94]. Игрой на фортепиано измеряются время и пространство, связанные с игрой через образ

бега. Интересен в качестве «мирового инструмента» и современный концертный баян: его живое звучание синтезирует мифологемы духовых (столб воздуха, металлический язычок, флейта в регистрах «ломаной деки») и струнных (артикуляционный аналог в высоком регистре, смычковый аналог меха в низком и среднем регистрах).

Многообразие музыкальных инструментов, «мировой оркестр» следует также понимать как символ духовного порядка. Справедливо указывая на то, что «сами по себе музыкальные инструменты не могут воспроизводить хвалу» [11], П. Мастерс отмечает способность звуковых характеристик различных инструментов описывать «различные чувства, присущие истинному поклонению». Давид Диксон в своих комментариях на Псалмы заметил, что «множество и разнообразие музыкальных инструментов превосходно раскрывают различное состояние духа у верующего и изображают подъем его чувств и способностей в поклонении Богу». Перечисленные в Псалме 150 инструменты богословы советуют понимать не в буквальном смысле, но как образное выражение различных эмоций, из которых состоит поклонение Богу от всего сердца: «так, труба (ст. 3) представляет торжество победы. Наша хвала должна быть праздничной, торжественной, возвышенной. Псалтирь и гусли издают мелодичные звуки благодарности и любви. Хвала должна быть сердечной. Тимпаны и лики (танцы) говорят о кипучей энергии, усердии и упоении, свойственных детям и молодежи, вовлеченным в любимое ими дело. Хвала должна включать в себя все эти качества и настроение сердца поклоняющихся Богу. Такой инструмент, как орган, был предназначен не для богослужения, но для развлечения, и это говорит о том, что истинная хвала должна быть для верующих предметом величайшего удовольствия, а не просто выполнением долга. В пятом стихе говорится о кимвалах громогласных, что, очевидно, относится к громкости, силе и величии истинного поклонения» [там же]. Не случайно же в библейских сюжетах (собственно в текстах и живописных полотнах) в руках ангелов и святых пророков мы встречаем практически весь музыкальный инструментарий соответствующих эпох. Но некоторые из них наделяются особым символическим значением. Так, псалтериум указывал на Иисуса Христа, а точнее, на его человеческую ипостась. По средневековым представлениям, «форма псалтериума как бы имитирует форму тела распятого Христа, а будучи в целом инструментом треугольным, псалтериум символизировал также Святую Троицу. С другой стороны, десять — когда изобража-

лось именно такое их число — струн этого инструмента символизировали десять заповедей» [10].

Таким образом, символика музыкального инструментализма, отражая ключевые позиции философского образа мира, воплощает важные смысловые постулаты духовной и душевной жизни человека в динамике их развития, являет символ гармонии мироздания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии / С. Аверинцев // Древнерусское искусство и художественная культура домонгольской Руси. — М. : Наука, 1972. — С. 25–49.
2. Аверинцев С. Символ // Аверинцев С. София-Логос : Словарь / С. Аверинцев. — 2-е, испр. изд. — К. : Дух і Літера, 2001. — С. 155–161.
3. Виноградова Е. Китайская музыка / Виноградова Е., Желуховцев А. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1973—. — Т. 2. — 1976. — С. 708–815.
4. Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Л. Л. Гервер. — М. : Индрик, 2001. — 248 с.
5. Иванов В. Возникновение трагедии / В. В. Иванов // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М., 1988. — С.237–293.
6. Карабегова Е. Символика музыкальных инструментов в немецкой литературе XIX — XX веков и «Контрабас» Патрика Зюскинда / Е. В. Карабегова [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiye-n-t-pahsaryan/simvolika-muzykalnyh-instrumentov-v-nemetskoj-literature-xix-xx-vekov-i-kontrabas-patrika-zyuskinda.html>
7. Карп В. Еврейский театр от Авраама до Авраама Гольдфадена / В. Карп [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://vkarp.com/2011/10/28/v-karp-evrejskij-teatr-ot-avraama-do-a-4/>
8. Культурология XX век : энциклопедия. — М., 1996 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict/M_1.php
9. Лосев А. История античной эстетики : Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. — М. : Искусство, 1975. — 776 с.
10. Майкапар А. Символика музыкальных инструментов / А. Майкапар [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://art.3ft.ru/music/47-muzyka/102-simvolika-muzykalnyh-instrumentov-po-amajkparu>
11. Мастерс П. Богослужение : библейское и современное / Питер Мастерс [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://torrents.te.ua/to17032>
12. Рогов А. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / А. Рогов. — М. : Музыка, 1973. — 248 с.

13. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.

14. Тресиддер Д. Словарь символов / Джек Тресиддер [Электронный ресурс]. — М., 1999. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/

Черноиваненко А. Д. Символіка музичного інструменталізму: від міфу до сучасності. У статті аналізується символіка музичного інструменталізму, в основі якої лежить міфологічний і «неоміфологічний» засоби відображення світу. Підкреслюється зв'язок зазначеної символіки з явищем цілісного образу світу.

Ключові слова: музичний інструмент, музичний інструменталізм, символ, символіка, образ, міфологія.

Chernoivanenko A. D. Symbolism of musical instrumentalism: from myth to modern times. The article analyzes the symbolism of musical instrumentalism, which is based on the mythological and «neomifological» ways of reflecting the world. In this article is released the connection with the symbolism of this phenomenon a complete image of the world.

Key words: musical instrument, musical instrumentalism, symbol, symbolism, image, mythology.



УДК 78.01

М. Северинова

ФЕНОМЕН «АРХЕТИП» И ЕГО СВОЙСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье рассматривается одна из инвариантных форм культуры — феномен «архетип» и его свойства. Подчеркиваются вечные традиционные черты архетипов — инвариантность при вариативности, сакральность, динамичность, архетипическая чувственность, бинарность, приобретающие особое значение в культуре в последней трети XX — нач. XXI ст.

Ключевые слова: архетип, инвариантность, вариативность, динамичность, архетипическая чувственность, сакральность, бинарность.

В конце XX — начале XXI ст. в гуманитарной мысли вновь появился необычайный интерес к одной из наиболее существенных общечеловеческих идей — архетипу. Это связано с постоянным стремлением