

ПОНЯТИЕ «АРХЕТИПИЧЕСКОЕ» В КУЛЬТУРНОЙ АНТРОПОЛОГИИ НА МАТЕРИАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, г. Санкт-Петербург

В гуманитарную науку XX в. термин «архетип» был введен К.Г. Юнгом, создателем аналитической психологии. Значение термина определяется как «начальные, врожденные психические структуры, первичные схемы образов, фантазий, содержащиеся в так называемом коллективном бессознательном и априорно формирующие активность воображения; архетипы лежат в основе общечеловеческой символики, выявляются в мифах и верованиях, сновидениях, произведениях литературы и искусства» [1, с. 42]. В контексте аналитической психологии понятие «архетип» включает реальность всех психических явлений. Как отмечал Юнг, «это не просто имена и даже не философские понятия. Это куски самой жизни, образы, которые через мост эмоций интегрально связаны с живым человеком. Вот почему невозможно дать произвольную (или универсальную) характеристику любого архетипа. Его нужно объяснить способом, на который указывает вся жизненная ситуация индивида, которому он принадлежит» [2, с. 109]. Архетип адекватно связан с психической структурой человека, его бытием, в прошлом и настоящем. В качестве прошлого выступает «коллективное бессознательное», являющееся всеобщим достоянием человечества. В структурных взаимосвязях коллективного и индивидуального «бессознательного» существенным моментом выступают те психические процессы, которые «подверглись вытеснению, после чего упорно удерживаются ниже порога сознания» [3, с. 115]. Говоря о содержании «коллективного бессознательного», в термин «архетип» Юнг закладывает платоновскую идею «эйдоса», являющуюся своего рода прообразом явлений материального мира, прототипом всех вещей. Вещи – лишь отражение неизменной идеи, «эйдос» неизменен и вечен («Тимей», «Филеб», «Парменид»).

Уже в пифагореизме появляется учение о бессмертии души, которое получило развитие в различных философских школах Древней Греции. Платон в диалоге «Федон» дает четыре доказательства бессмертия души. Согласно одному из них, душа есть сам принцип жизни, почему она не может быть подвержена смерти. Душа бессмертна также и потому, что знания, которые она несет, есть лишь припоминание того, что душа видела в мире истинного бытия до вселения в здешнее тело (анам-

нез). Античность сформулировала тезисы об индивидуальной и «мировой душе», что получило развитие в дальнейших философских концепциях.

В средние века интерпретация этого понятия получила свое отражение в споре реалистов и номиналистов об универсалиях, существующих «до вещей» (Иоанн Скот Эриугена), «в вещах» (Фома Аквинский) или в виде умственных построений.

Позднее о существовании заранее данных, врожденных понятий говорили Декарт (в связи с аксиоматическими основами системы знаний) и Лейбниц в своем учении о монадах.

Одним из своих непосредственных предшественников, разработавших ряд аспектов, на которых была построена теория архетипов, Юнг считал И. Канта, полагавшего основой восприятия мира врожденные, доопытные, априорные формы, организующие человеческое сознание. Юнг подчеркивал: то, что доказал Кант для логического мышления, имеет гораздо большее значение для психики!

В XIX в. о духовных, вечных и неизменных сущностях (так называемых реалах) как основе всего сущего говорили И. Гебарт, Ф. Бенеке. Аналогии к юнговской системе архетипов можно обнаружить в теории о «воле» и «представлении» А. Шопенгауэра, где воля представляется как подлинная основа мира и человека, отражающаяся в сознании последнего.

Незадолго до Юнга свойства бессознательного начала в человеке описывал К. Краус, представлявший жизнь души как процесс, в динамике которого сознание и бессознательное взаимно компенсируют друг друга. В философской системе Гегеля привлекает к себе внимание мысль о том, что идейную необходимость и разумность следует искать не в отдельном индивидууме, а в целом роде. Параллели с воззрениями Юнга можно усмотреть в концепции «мировой души Ф. Шеллинга, идеи Э. Гартмана о бессознательном, иррациональном, составляющем общую жизненную основу всех индивидуумов».

Отражения различных аспектов сформулированной Юнгом теории присутствуют в работах Ю. Баховена, Э. Ноймана, Ф. Ницше и З. Фрейда. В работе о массовой психологии написано: «В психологической массе самое странное следующее: какого бы рода ни были составляющие ее индивиды, какими схожими или несхожими ни были бы

их образ жизни, их характер и степень интеллигентности, но одним только фактом своего превращения в массу они приобретают коллективную душу, в силу которой они совсем иначе чувствуют, думают и поступают, чем каждый из них в отдельности чувствовал, думал и поступал бы» [4, с. 5].

Юнг в своих работах подытожил искания предшественников в данной области, определив изначальные психологические тенденции человека и социума как систему коллективного бессознательного. Юнг отмечал, что архетип устойчив и имеет свойство повторяться «на протяжении истории везде, где свободно действует фантазия» [4, с. 117]. Архетип проникает в человеческое бытие как первичный источник переживания человека. Отсюда происходит множественная многократность архетипов, но, как отмечал Юнг, «бесполезно заучивать наизусть список названий архетипов. Они являются комплексами переживаний, вступающих в нашу личную жизнь и воздействующих на нее как судьба» [5, с. 145].

Прародителем музыкальных архетипов явился прежде всего «первозвук», звук как таковой, звук как способ контакта Человека с Мирозданием и возможности и человеку выразить свои эмоции.

Многотысячелетняя история человеческого рода запечатлела в музыкальных звуках коммуникативные прасновы социального взаимодействия в устойчивых архетипах. Повелительные, восклицательные, вопросительные, повествовательные наклонения зовов, кличей, возгласов в равной степени присутствуют в человеческой речи и в языке музыкального общения. В научном знании эта звуковая первооснова получила определение «интонации», от латинского слова «intono» – громко произношу [6, с. 214]. Рожденные в одном лоне вербальные и музыкальные интонации имеют свои сходства и специфические различия. Вербальная интонация фонетически организует речь, устанавливает между частями фразы смысловые отношения. Аналогично пониманию речевой интонации, музыкальная интонация выступает как выразитель тона чувства, его эмоциональной окраски, необходимого фактора в организации музыкальной речи.

Дифференциация вербальной и музыкальной интонаций происходит на уровне высотного соотношения звуков, их интервального сопряжения. Музыкальная интонация, как правило, объединяет несколько звуков в одну смысловую структуру. В основе музыкальной интонации заложена природная способность человека петь. Высотные соотношения тонов весьма подвижны, гибки и достаточно многообразны. Определенные психологические предпосылки обуславливают их ведущую роль в выражении средствами музыки изменчивого, тонко дифференцированного и бесконечно богатого мира душевных движений человека.

Высотные отношения между звуками легко запоминаются, так как большинство людей обладает интонационным слухом. В этом психофизиологическом факторе заложены исторические корни интонирования как коммуникативного средства. Музыкальная интонация может отражать национальные и интернациональные особенности. Как правило, музыкальная интонация несет в себе печать своего времени. В музыкальном произведении всегда присутствуют стилистические признаки, позволяющие установить время написания произведения, его национальную и классовую принадлежность, творческое направление и школу, к которой относился создавший его автор. Совокупность таких типовых интонаций составляет «интонационный словарь эпохи» и «интонационный словарь композитора» (термин Б.В. Асафьева). «Интонационные словари» постоянно развиваются и обновляются в результате отмирания одних, изменения других, появления третьих. Каждая эпоха выдвигает свои нормы музыкального мышления, обеспечивающие полноценность музыкального восприятия. Но эти нормы не являются чем-то статичным, навеки данным. В процессе развития человечества иной становится его высшая нервная деятельность, а вместе с тем и устанавливаемые ею нормы. Они не абсолютны.

Музыкальная практика тысячелетнего развития закрепила многочисленные архетипы – музыкальные интонационные коды различных исторических эпох. В них отражено социальное и национальное бытие человека.

Многие аспекты функционирования архетипов коллективного бессознательного наиболее явно проявляют себя при исследовании традиционных культур «канонического типа» [7, с. 437]. Достижения отечественной фольклористики (И.И. Земцовский, Ф.А. Рубцов, Г.Л. Головинский, В.А. Лапин, М.А. Лобанов и др.) свидетельствуют о наличии неких общих принципов, единых для огромного числа не связанных друг с другом социумов. В традиционной культуре реализуются образы, имеющие «сквозное» значение для человеческой культуры в целом.

Так, весомый пласт глубокой старины, носителем которой явилась русская народная песня, «донесли до нас отдельные, подчас существенные черты языческой древности предков русского народа» [8, с. 5]. Северо-Запад России (Псковская, Новгородская, Вологодская области) сохранил элементы традиционной культуры в совершении многих обрядов: свадебных, похоронных, Масленицы, Ивана-Купалы. Исследования вокальной культуры этого региона показали богатую жанровую разновидность [9, с. 3]. Особую роль в этом контексте играют сигнальные вокализмы «лесные кличи»,

«пастушечьи зовы». Доказано, «почему жестко прагматичное сообщение, имеющее ясный коммуникативный смысл, стремится быть мелодией, так как высокие частоты обладают лучшими акустическими свойствами для того, чтобы сигнал выделился из шумов природы. У пения здесь есть преимущество перед “не-пением”, поскольку диапазон частот высокого регистра значительно выше частот речи» [9, с. 11–12]. Исследование М.А. Лобанова показало раннюю стадию развития народной музыки, продемонстрировало элементы музыкальной системы своего социума, которые были закреплены в коллективной памяти и дошли до настоящего времени.

В контексте юнговского понимания «коллективного бессознательного» представляет большой интерес «трансплантация» в композиторском творчестве интонационных архетипов традиционной культуры. В качестве примера можно привести лесной зов «ау», на котором построена известная ария Снегурочки «С подружками по ягоды ходить» из одноименной оперы Н.А. Римского-Корсакова. Создавая эту оперу, Римский-Корсаков, по его словам, «прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества» [10, с. 177]. Родная земля передала композитору свой «код» культуры и стимулировала его воображение. Попевка Снегурочки «ау» является интонационным зерном арии. Лесной зов «ау» благодаря композиторской фантазии превратился в музыкальный образ, в лейттему Снегурочки. Тематическая ячейка, состоящая в растяжении гласной «а», затейлива, прихотлива и подвижна. В ней слышатся отголоски природных лесных звуков: пение и щебетание птиц, пространственное «истаивание звука», эффект эха. «Коллективное бессознательное» вошло в индивидуальное композиторское сознание и подсказало решение музыкального образа. Как отмечал Юнг, «архетип представляет то бессознательное содержание, которое изменяется, становясь осознанным и воспринятым; оно претерпевает изменения под влиянием того индивидуального сознания, на поверхности которого оно возникает» [5, с. 135].

«Аукание» Снегурочки в знаменитой арии «С подружками по ягоды...» – это реальное претворение музыкального архетипа лесного зова Северо-Запада России и Тихвинской земли, где родился Н.А. Римский-Корсаков, наполненной древними верованиями, сказаниями и обрядами.

Фольклор и профессиональная музыка представляют собой разновекторные системы музыкального мышления. Русская классическая музыка дала интересную картину эволюции взаимоотношения с фольклором. «Трансплантация» фольклорных элементов в индивидуальный язык композито-

ра от Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова до Свиридова и Гаврилина показывает глубинность и устойчивость музыкальных архетипов коллективной памяти.

Музыкальный архетип может базироваться не только на звуковом сигнале лесного зова «ау», пастушеского призыва «домой» и т.п. Музыкально архетипичными могут быть интервальные последовательности: кварта («союз нерушимый»), секста («не искушай меня без нужды»), а также целые мелодические обороты («Широка страна моя родная»). Как отмечал создатель интонационной теории музыки академик Б.В. Асафьев, «преобладание какого-либо интервала в музыке той или иной эпохи является следствием происходящего, под воздействием общественного сознания, интонационного отбора...», «это комплекс музыкальных помыслов, постоянно находящихся в сознании данной общественной среды» [11, с. 218, 267].

Французская революционная песня эпохи Великой французской революции «Марсельеза» (композитор Руже де Лиль, 1792) ныне является государственным гимном Франции. Песня в целом представляет собой архетип революционной героики и пафоса. Бетховен в «Третьей симфонии» и русские революционеры слышали в ней выражение своих идей. Русский вариант текста в «Марсельезе» – «Отречемся от старого мира» (слова П.Л. Лаврова) и французского мотива был чрезвычайно популярен в революционной среде в России. Архетип музыкальной героики и пафоса здесь нашел свое выражение.

Устойчивой архетипичностью обладает средневековый мотив «Dies irae», имеющий народно-песенные итальянские истоки. Самые ранние записи этого мотива относятся к XII в. Окончательная редакция текста принадлежит монаху Томмазо ди Челано (ум. 1255) [12, с. 239–240]. Напев «Dies irae» имеет народно-песенные корни, отличается строгостью и трагической выразительностью. Это символ смерти, день гнева, день страшного суда, о котором должен помнить каждый человек. В мотиве «Dies irae» заложена многозначная мировоззренческая эсхатологическая религиозная идея о конечных судьбах человеческой личности и всего существа на земле.

Сложная эсхатология Старого и Нового Завета, Апокалипсиса выражала себя в многозначных притчах и символах. Средневековье дает уже детализированную картину потустороннего мира в бесчисленных апокрифах, легендах и видениях. Напев «Dies irae» стал музыкальным «кодом» средневековой культуры. Этот музыкальный образ, воплощающий представления человека о смерти, как символ трагического в жизни человека становился му-

зыкальным архетипом в творческой фантазии композиторов разных эпох, стилей, направлений, национальностей. Мелодия «Dies irae» звучит в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, в «Пляске смерти» Ф. Листа, в «Пляске смерти» К. Сен-Санса, в симфонии «Манфред» П.И. Чайковского, в сюите «Из средних веков» А.К. Глазунова, в ряде произведений С.В. Рахманинова: «Остров мертвых», «Рапсодия на тему Паганини», «Симфонические танцы», «Третья симфония», в музыке Шостаковича к «Гамлету», в оратории «Пляска мертвецов» А. Оннегера и во многих других сочинениях. Текст «Dies irae» использовали многие композиторы, создавая собственную музыку в реквиемах, в заупокойных мессах: В.А. Моцарт, Л. Керубини, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Дж. Верди, Б. Бриттен и др. С другой стороны, можно отметить, что философская мысль Нового времени не раз возвращалась к эсхатологическим проблемам в масонстве, в учениях Шопенгауэра и Ницше, к эсхатологии XX в. как «метаистории», в которой происходит «самотрансцендирование осязаемого ускоряющегося хода истории» [13, с. 470].

Философская антропология на современном этапе становится самостоятельной отраслью философского знания, где понятие «архетипа» имеет теоретическую значимость. «Архетип» как первичный источник любого человеческого переживания, отражаясь в бессознательном, проникает в бытие. Идея архетипических кодов получила де-

тальную разработку в различных направлениях гуманитарного знания. Философско-культурологическая и музыкально-культурологическая интерпретация этого явления может иметь разнообразные дискурсы. Необходима «амплификация» – расширение сознания, постигающего свои глубины основания. Изучение архетипического тем более актуально, что сознание современного человека ввиду дегуманизации и технократизации и т.п. в значительной мере оторвано от бессознательного. Функционирование архетипа в музыкальной культуре может расширить представления о homo sapiens – творческом человеке, о его связях с социумом и с памятью предков.

В науке XX в. понятие «архетип» получило чрезвычайно широкое распространение и стало междисциплинарным. Оно широко применяется в исследованиях человека различных типов общества, в изучении традиционных культур, в различных аспектах индивидуальной и общественной человеческой жизнедеятельности. Идея архетипических кодов получила детальную разработку в связи с изысканиями в таких направлениях гуманитарного знания, как структурализм, этология, этнолингвистика, социология, семиотика, фольклористика. Весьма продуктивным представляется возможность рассмотреть понятие «архетипа» в междисциплинарной взаимосвязи философской антропологии, философии культуры и музыкальной культурологии.

Поступила в редакцию 19.03.2007

Литература

1. Философско-энциклопедический словарь. М., 1983.
2. Юнг К.Г. Человек и его символы. СПб., 1996.
3. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992.
4. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я». М., 1990.
5. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопр. филос. 1988. № 1.
6. Музыкально-энциклопедический словарь. М., 1990.
7. Лотман Ю.В. Каноническое искусство как информационный парадокс // Об искусстве. СПб., 1998.
8. Земцовский И.И. Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского. Л., 1967.
9. Лобанов М.А. Культура вокальных мелодий-сигналов на Северо-Западе России. СПб., 2000.
10. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982.
11. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Интонация. Л., 1963.
12. Музыкальная энциклопедия. Т. II. М., 1974.
13. Новая философская энциклопедия. Т. IV. М., 2001.