

С. У. Язбекова

КАРТИНА МИРА ЭТНОСА:

*Коркут-ата и философия
музыки казахов*



Астана - 2011

С.Ш. АЯЗБЕКОВА

**КАРТИНА МИРА ЭТНОСА:
Коркут-ата и философия
музыки казахов**



Астана – 2011

УДК 78 (075)
ББК 85,3187
А 99

Министерство связи и информации Республики Казахстан
Комитет информации и архивов
Выпущено по программе
«Издание социально-важных видов литературы»

Рекомендовано к печати Ученым советом
Института философии и политологии
Министерства науки и высшего образования
Республики Казахстан

Ответственные редакторы:

Доктор философских наук, член-корреспондент НАН РК,
профессор А.Н. НЫСАНБАЕВ
Почетный доктор философии Азиатского Центра теологии,
Образования и культуры при ЮНЕСКО,
кандидат искусствоведения С.А. АЯЗБЕКОВ

Рецензенты:

Доктор философских наук, академик НАН РК, профессор Ж.М. АБДИЛЬДИН
Доктор философских наук А.Г. КОСИЧЕНКО
Доктор философских наук Г. ШАЛАБАЕВА
Кандидат искусствоведения, профессор А.И. МУХАМБЕТОВА

Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов:
А 99 Монография. – Изд. 2-ое. – Астана, 2011. – 284 с.

Статус музыки представлен в контексте многообразных связей Мира и Человека, и в частности – картины мира этноса.

Картина мира этноса рассматривается как синтезирующая основа триады: Мир – «Этническое Я» – Ценность. В соответствии с данной триадой картина мира казахов анализируется как структура, состоящая из трех уровней: онтологического, гносеологического и аксиологического.

Анализ различных типов картины мира по культуротворческим приоритетам определил понимание традиционной картины мира казахов как космоцентрической, тогда как современная – социоцентрична.

Феномен Миро-творчества Коркут-ата выявил важную особенность казахского космоцентризма, а именно: Гармония Мира задается Гармонией Музыка. Космогоническая мифология показала, что в древности Музыка отводилась главная роль не только в познании и осмыслении Мира, но и сам Мир для казахов был музыкально-оформленным и музыкально-структурированным. Это дало основание рассматривать музыку не только как музыкальное сообщение в культуре, но как важнейший миромоделирующий элемент, который сам способен определять картину мира.

В современной культуре Казахстана музыка перестает осуществлять миромоделирующие функции и в большей степени выполняет мирорепрезентирующие функции, все более и более превращаясь в объект эстетического переживания.

Книга рассчитана на специалистов по философии, теории и истории культуры, востоковедов и музыковедов.

ISBN 978-60-80114-4-3

УДК 78 (075)
ББК 85,3187
А 99

© Аязбекова С.Ш., 2011
© ТОО «Баспа - АС», 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ЧАСТЬ I. КАРТИНА МИРА ЭТНОСА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ	21
ГЛАВА 1. КАРТИНА МИРА (понятийный анализ).....	33
Понятие «картина мира» в истории философии.....	33
«Картина мира этноса»: содержание понятия.....	37
ГЛАВА 2. КАРТИНА МИРА И КУЛЬТУРА.....	51
Картина мира как тип культуротворчества.....	51
Музыка в картине мира.....	70
ЧАСТЬ II. ГАРМОНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КАРТИНЫ МИРА	91
ГЛАВА 1. ГАРМОНИЯ В КОНТЕКСТЕ МИРО-ЗДАНИЯ.....	93
ГЛАВА 2. ОНТОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ.....	104
Космогоническая мифология.....	104
Музыка в представлениях о жизни и смерти.....	116
Время и пространство.....	130
ГЛАВА 3. ГНОСЕОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ.....	142
«Художественное Я» в единстве с миром.....	142
Гармоничность со-бытия «Художественного Я» и культуры	162
Музыка и музыкальное мышление как образ мира.....	169
ГЛАВА 4. АКСИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ.....	185
Экстрамузыкальная семантика.....	188
Кюи Коркута: установление Космической Гармонии.....	197
Музыкальные инструменты: миромоделирование и мирорепрезентация.....	200
ЧАСТЬ III. КАРТИНА МИРА ЭТНОСА В XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ.	219
ГЛАВА 1. СОЦИОЦЕНТРИЗМ КАРТИНЫ МИРА.....	221
ГЛАВА 2. ДВУМИРЬЕ БИКУЛЬТУРЫ.....	228
ГЛАВА 3. КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА КАК СПОСОБ УТВЕРЖДЕНИЯ ГАРМОНИИ УНИВЕРСУМА.....	236
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	245
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	257

*Нағыз қазақ – қазақ емес,
Нағыз қазақ – домбыра.
Кадыр Мырзалиев*

ВВЕДЕНИЕ

Большой временной охват исследуемой нами казахской культуры (с эпохи Коркута и до наших дней) и ее «жизнь» в двух различных социумах предопределили рассмотрение культуры с выделением двух этапов: первый – типологически относящийся к традиционной культуре, второй – к бикультуре (современному этапу)*. Изучение культуры казахов и анализ ее обусловленности различными типами общества, в рамках которых самореализуется казахский этнос, позволяет выявить не только различие между традиционной и современной культурой, но и такую фундаментальную особенность, как *этническая идентификация культуры в любом типе общества определяется той картиной мира, которая сформирована данным этносом.*

Проблема этнической идентификации – одна из важнейших проблем социально-культурного развития Республики Казахстан в условиях ее государственного суверенитета, поскольку подлинная и полноценная государственная самостоятельность возможна не только с точки зрения экономической и политической независимости, но, прежде всего, как *самобытность и уникальность духовной культуры.* В этом плане мы придаем первостепенное значение именно картине мира этноса как явлению, наиболее полно выражающему духовную «самость», а также способному формировать новые черты духовного самосознания казахов в преддверии XXI века и, самое главное, определяющему вообще *жизнесуществование казахской нации.*

* Поскольку к анализу понятия «бикультура» мы уже обращались (см.: Аязбекова С.Ш. Мир музыки Г. Жубановой: время – культура – этнос. – Алматы: Институт философии и политологии МОН РК, 1999. – 174 с.), то в данной книге современный этап казахской культуры (бикультуру) мы анализируем лишь в контексте изменившейся картины мира.

Основные черты казахской картины мира кристаллизовались в течение многих веков и задолго до формирования самой нации. В процессе этом принимали участие многие племенные образования со своими особыми формами восприятия и осознания Мира. Но самое удивительное, что Мир для них был един, поскольку определялся общими основаниями конно-кочевой цивилизации. Поэтому и картина мира была во многих своих выражениях практически идентична у различных кочевых этносов. И все же, несмотря на многообразные контакты с различными народами, культурами, верованиями и религиями, картина мира протоказахов имела достаточно ярко выраженный **космоцентрический характер**. В решающей степени это обусловлено тем статусом, которым в древности обладал кочевник в мировом геополитическом пространстве, когда владение «осью Мира»* давало ему подспудное осознание владения Миром. Именно этот взгляд на Мир и понимание своего места в нем предопределили широту, многомерность и многоуровневость казахской картины мира, не только связанной с геополитическим пространством Земли, но и устремленной высь, в Космос.

Рамки нашей работы не позволяют проанализировать все составляющие картины мира казахов, в особенности, влияние многих религиозных напластаваний, которые имели место на протяжении всей обозримой истории кочевого мира, начиная с IX века до н. э. **. Признавая значимость зороастрийских, буддийских, христианских и, в особой мере, исламских и суфийских религиозных воззрений, оказавших влияние на мир кочевья, мы наиболее значимое место в формировании картины мира казахов все же отводим **культу Тенгри (Небо)**, который является первостепенным в традиционном мировоззрении, а также в различных формах самовыражения традиционной культуры казахов. Причем этот культ сохранил свое исключи-

* Речь идет как о временной «оси эпохи» (К. Ясперс), так и о пространственной «оси мира» (М.М. Ауэзов).

** Так, Н.П. Толлем обнаружена достоверная китайская хронология (о кочевниках), которая начинается с IX века до Р.Х. (Толь Н.П. Скифы и гунны).

тельное значение на всех этапах формирования этноса и его картины мира.

В образе Тенгри для казахов-кочевников объединились различные ипостаси Миро-здания казахов: Мир как Абсолют и как видимая, осязаемая реальность, включающая Небо, Солнце, Луну и Землю; Мир как божественно-космическое образование с его иерархическими уровнями; наконец, Мир как совершенная Гармония – идеал. Культ этот, достаточно устойчивый на протяжении многих веков, оказался тем фундаментальным и исторически-стабилизирующим фактором, который не был утрачен при многих других религиозных воздействиях, поскольку сохранился в бессознательных архетипах человеческой памяти. Поэтому не случайно, что многими учеными, исследовавшими тенгрианство (В.В. Бартольд, С.М. Абрамзон, Л.Н. Гумилев, С.Н. Акатаев, М.С. Орынбеков и др.), отмечалось обратное влияние данного культа на способы распространения других религий на территории Казахстана, так как тенгрианство изменило формы выражения, а суть содержания еще более укоренилась в подсознании и традиционной культуре как защитная реакция для сохранения «самости» этноса. Более того, именно под влиянием этого культа картина мира казахов сформировалась как космоцентрическая.

Космоцентризм казахской картины мира многие века существовал, вероятнее всего, как некая неререфлексируемая реальность. Осознание же Мира в целом в его космической устремленности, а также осознание и осмысление Человека и его границ зафиксированы лишь в демиургической деятельности праотца казахской культуры – **Коркут-ата**, с именем которого связано множество смыслов: космогонических, музыкальных, этногенетических, этических, гуманистических¹. Следует отметить, что мифологическое сознание не является прямым отражением исторических реалий возникновения жизни на Земле, а лишь воссоздает ее в мифологемах, воспроизводящих процесс рождения Вселенной. Тем самым космогоническую мифологию рождения Вселенной, Времени и Пространства, представленную в эпическом наследии Коркут-ата, нельзя

рассматривать прямолинейно и в какой-либо одной реально-бытийственной плоскости, поскольку мифологическое сознание является лишь неким «кодом», распредмечивающим и раскрывающим реальное содержание и процессы формирования Универсума. Космогоническая мифология Коркут-ата заслуживает самого пристального внимания, поскольку в своих основоположениях соприкасается с современными научными представлениями о Вселенной, Времени и Пространстве в контексте многообразных связей Человека и Мира.

Вот почему при изучении картины мира казахов мы, прежде всего, отталкивались от этой масштабной фигуры в истории казахского этноса. Ибо анализ различных культуротворческих приоритетов казахской картины мира, типов творчества и практики, а также различных ценностей, закрепляющих данный тип картины мира во всем периоде функционирования традиционной казахской культуры, обнаружил достаточно стабильные связи с деятельностью именно Коркут-ата. Это и предопределило, в конечном итоге, нашу «привязанность» исключительно к этой личности при анализе традиционной культуры.

Феномен Миро-творчества Коркут-ата связан с важной особенностью космоцентризма казахской картины мира, а именно: **Гармония казахского Мира определяется Гармонией Музыки**. Это первоначальный, но весьма важный и основополагающий постулат, который и определяет весь пафос нашей работы. В связи с этим отметим лишь, что в традиционной картине мира казахов Музыка обладает совершенно уникальной ролью, не имеющей аналогов в мировой культуре, являясь не только художественной ценностью, удовлетворяющей сугубо эстетические потребности этноса, но как структурирующее ядро Культуры, ментальное ядро Социума, гармонизирующее ядро Универсума. Такая многофункциональность дает основание рассматривать Музыку не только как музыкальное сообщение в культуре, обладающее художественной ценностью и удовлетворяющей сугубо эстетические потребности этноса, но как ключевой миромоделирующий элемент, способный само-

стоятельно и существенным образом определять картину мира казахов.

Традиционная культура казахского этноса, так же, как и многих других народов Востока, со всей очевидностью обнаруживает превалирование художественных форм над научными способами познания мира. Справедливости ради следует отметить, что искусству в истории мировой культуры всегда отводилась роль особой формы познания, осмысления и оценки окружающего мира. У казахов же чрезвычайно важное место в этом процессе принадлежит искусству Музыка. Связано это, в первую очередь, с особенностями номадической цивилизации, к которой принадлежал казахский этнос, а также с теми мировоззренческими основаниями, которые и определили возвышенность и особый статус искусства Музыка. Так, конно-кочевая цивилизация в силу своей подвижности и соответствующих условий жизнедеятельности не могла развивать те жанры искусства, которые требуют стационарных условий и городского быта, такие как живопись (хотя существуют наскальные росписи), монументальная архитектура и скульптура, жанры театрального искусства и пр. Эта же причина послужила и основанием развития устного художественного творчества. Именно поэтому вся духовно-культурная энергетика номадической цивилизации была сосредоточена в Музыка, Слове и Орнаменте.

Предпринятый нами анализ космогонической мифологии, ее универсально-бытийственного и культуроособенного пластов показывает, что в древности Музыка отводилась главная роль не только в познании и осмыслении мира, но и сам Мир для казахов был явлением музыкально-оформленным и музыкально-структурированным. Более того, «именно Музыка (а точнее говоря, ее традиционные формы) явилась тем важнейшим элементом этнической памяти и этнической кодификации, в котором в гораздо большей степени – в отличие от других видов искусства и даже литературы прозаической или поэтической – сохранились и отразились... *особенности* этногенеза и этнопсихологии казахов и их этнической истории»².

Поэтому, говоря о культуре казахов, мы вправе определить

ее как «культуру музыки» (в отличие от культуры музыкальной, которая узкоспецифична). Связано это с тем, что Космос для казахов является универсальным совершенством, а Музыка, задавая этому Космосу гармонию, выступает в культуре казахов как феномен *совершенного* в своем роде, выражающий полноту бытия Универсума. Поэтому Музыка, с одной стороны, отражает объективное совершенство Космоса, а с другой стороны – сама является устойчивой гармонической системой, адекватной Космосу и Человеку. При этом, схватывая «состояние мира» (Гегель), Музыка, углубляясь в мир «Художественного Я», порождает такой образ мира, который адекватен *связям и отношениям* Космоса, Социума и Личности.

Данный космоцентрический тип картины мира казахов, где музыке отводилась роль гармонизирующего начала, в основных своих чертах просуществовал вплоть до крушения кочевого образа жизни, т. е. до конца XIX – начала XX веков.

Удивительно, но процессы колонизации казахских земель Российской империей и начала упадка номадической цивилизации совпали с наибольшей концентрацией этнодуховных сил казахского народа и блестящим расцветом традиционной казахской культуры в лице великих композиторов, певцов, сказителей, блестящих архитекторов культовых сооружений, мастеров декоративного и прикладного искусства. И не случайно этот уникальный период, с ярко выраженными особенностями картины мира казахов как уже сложившейся нации, М.М. Ауэзов называет «великолепным элегичным прощальным балом кочевого мира».

Но «общественно-историческое движение, человеческая практика, – пишет Ж.М. Абдильдин, – совершает свое восходящее движение и развитие в виде лишь *ряда формообразований, относительно замыкающихся кругов*. И в каждом таком формообразовании оно полностью воспроизводит и преобразовывает все свои составные элементы и структуры, которые в ходе формообразования общественного целого принимают два совершенно противоположных лика – предпосылки в начале и результата в конце»³ (курсив авт.). И таким новым фор-

мообразованием в XX веке, совпавшим с процессом становления новых политических, государственных и экономических отношений, становится принципиально иной и качественно новый тип культуры – **бикультура**, которая является результатом взаимодействия и сосуществования двух типологически разных культур: с одной стороны – традиционной казахской, а с другой – академической и технократической западной⁴. В связи с этим комплексно-системный анализ предполагает исследование не только традиционной картины мира казахов, в недрах которой и сформировалось мировидение этноса, но и тех новых эволюционных черт картины мира, возникших под влиянием европейской культуры.

В результате глобальных изменений в жизни казахского народа, причем перемен не только позитивных, но и весьма драматичных и трагических, картина мира лишилась своей масштабности и многомерности. Небо как жизнеутверждающее и жизнесозидательное начало утратило свою силу. Из картины мира исчез Космос как многомерное пространство с населявшими его духами предков, что повлекло за собой «плоскостное» видение мира, без многоуровневого верха, без прошлого и будущего. Время и пространство, жизнь и смерть – эти основополагающие и системообразующие категории картины мира, так же, как и многие другие, обозначив переход от религиозного к атеистическому мышлению, наполняются иным содержанием, становясь все более и более социально обусловленными. Тем самым произошел переход картины мира казахов из состояния космоцентризма в социоцентризм марксистского типа, с присущей ему материально-технократической и идеологизированной системой ценностей.

В современной культуре Казахстана и музыка начинает выполнять иные функции, поскольку она перестает осуществлять миромоделирующие функции и, в большей мере, выполняет теперь мирорепрезентирующие функции, превращаясь в объект эстетического наслаждения или идейно-социального содержания, что присуще западной культуре.

Вместе с тем анализ картины мира казахов «осевого перио-

да» свидетельствует, что в музыке, как ни в каком другом виде искусства, заложена та информация сакрального плана, которая и формирует «этническую самость». Утрата же кодифицирующих свойств музыки и ее смыслообразующих качеств может привести к окончательному разрыву устоявшихся веками связей Человека и Мира. Это следует отметить особо, поскольку в XX веке с формированием бикультуры происходит возникновение иного типа связи Человека и Мира, обусловленного входением Человека в глубинно-онтологический уровень своего существования, в котором «заключены и Запад и Восток, и все, что выстрадано тем и другим»⁵.

Тем самым насущная необходимость дня сегодняшнего в формировании духовной самоидентичности казахов в измененном Мире и в измененных связях Человека с этим Миром (причем связей, этнически и духовно-направленных, в которых Музыка должна быть возвращена изначально присущая, гармонизирующая роль) актуализирует исследования по культурфилософскому и социокультурному анализу музыки в картине мира казахов.

В этой связи следует отметить, что на сегодняшний день в казахской философии, культурологии и музыковедении проблема философии музыки еще не ставилась и не разрабатывалась. Вопросы взаимосвязи и взаимообусловленности Картины мира и Музыка носят фрагментарный характер. В частности, к разработкам по данной проблематике можно отнести работы, в которых отмечается проявление традиционных представлений о времени и пространстве в отдельных элементах музыкальной культуры: музыкальной терминологии, домбре, кюе⁶, кобызе⁷ и жанровой системе⁸. Проблема же музыки в формировании гармонии казахского Космоса затрагивается лишь в работе Ж.К. Каракузовой и М.Ш. Хасанова⁹.

В данной же работе впервые ставится проблема философии казахской музыки, а также предпринят анализ миромоделирующего, структурирующего и гармонизирующего значения Музыка как системной целостности в картине мира казахов. Кроме того, в исследовании впервые соотносятся такие про-

блемы, как картина мира этноса и музыка, музыкальная традиция этноса, бикультура.

* * *

Проблематика исследования картины мира этноса тесно соприкасается с более широкой проблемой «Мир и Человек». Данная проблематика, являясь одной из основных в истории философии, требует всесторонности изучения, сопряженной с высоким уровнем обобщения. Глубоко разработанная в истории философии П.А. Сорокиным, Х. Ортега-и-Гассетом, П. Тейяр де Шарденом, М. Хайдеггером, А. Шопенгауэром, О. Шпенглером, К. Ясперсом и продолженная Ж.М. Абдильдиным, В.Р. Арсеньевым, К.А. Абишевым, Г.С. Батищевым, Э.В. Ильенковым, В.В. Налимовым, А.Н. Нысанбаевым, А.А. Хамидовым и другими, она обнаруживает многообразие подходов, их многоуровневость, а также многоаспектность исследований, что отражает, в конечном счете, многообразие Мира и связей Человека с ним.

Одним из связующих звеньев между Миром и Человеком в культуре казахов выступает Музыка как носитель и создатель совершеннейшей гармонии Космоса. Этот ракурс определил обращение к философско-эстетическим исследованиям по общим проблемам *культуры* (Э.А. Баллер, В.С. Библер, Ю.М. Лотман, Э.С. Маркарян, А.А. Хамидов, Н.З. Чавчавадзе), *искусства* и, в частности, *музыки* (аль-Фараби, М.Э. Бахтин, Б.М. Бернштейн, Ф. Ницше, Г. Гегель, А. Белый, А.Ф. Лосев, А.А. Фарбштейн, Т.В. Чередниченко), *гармонии* (аль-Фараби, В.П. Шестаков, В.Т. Мещеряков, Е.Г. Яковлев), *творчества, исполнения, восприятия* (Е.Я. Басин, Н.А. Бердяев, Е.С. Громов, А.Я. Зись, О.А. Кравцун, С.Х. Раппопорт), *семиотики искусства* (Е.Я. Басин, Ю.М. Лотман, Б. Успенский).

Мир кочевья – древний и самобытный, имеющий более чем трехтысячелетнюю историю, – до недавнего времени был загадкой. И хотя самые ранние китайские письменные свидетельства о номадах относятся еще к IX веку до н. э., а также к эпохе

античности (Геродот), лик его не только в научном, но и художественном, а тем более в обыденном сознании, становился весьма фантастическим, порой даже примитивно-вульгарным. И только всесторонние этнографические и исторические исследования по культуре народов Центральной Азии Марко Поло, ПIANO Карпини, В.В. Радлова, В.В. Бартольда, Н.Я. Бичурина, Г.Н. Потанина, Ч.Ч. Валиханова, а в дальнейшем – работы М. Аджи, С.Г. Агаджанова, А.Е. Бертельса, А.Н. Бернштама, С.И. Вайнштейна, Л.Н. Гумилева, В.М. Жирмунского, Е.Е. Кузьминой, Б.А. Литвинского, С.Е. Малова, Д.С. Раевского, В.Г. Тизенгаузена, Г.А. Федорова-Давыдова и других приоткрыли завесу неизведанного. И мир кочевья распахнулся во всем своем духовном богатстве, интеллектуальной ценности, глубокой мудрости, художественном совершенстве и уникальном универсальном сочетании с окружающим Космосом.

При этом следует отметить, что важную роль в этом процессе, а также в анализе реалий современности сыграли работы казахских ученых по различным проблемам казахской истории, этнографии, философии, права, эстетики, культурологии и искусствознания: С.Н. Акатаева, А.К. Акишева, М.О. Ауэзова, М.М. Ауэзова, С.М. Ахинжанова, З.А. Ахметова, Б.К. Байжигитова, К.М. Байпакова, М.Х. Балтабаева, А.А. Галиева, Г.Е. Есима, С.З. Зиманова, Б.А. Ибраева, К.Т. Ибраевой, Б.Р. Казыхановой, Ж.К. Каракузовой, С.А. Каскабасова, С.Г. Кляшторного, А. Кодара, М. Магауина, А.Х. Маргулана, Н. Э. Масапова, А.Г. Медоева, К.Ш. Нурлановой, Б.Г. Нуржанова, А.Н. Нысанбаева, М.С. Орынбекова, О.А. Сегизбаева, Т.И. Султанова, А.Т. Толеубаева, С.Е. Толыбекова, Е. Турсунова, М.Ш. Хасанова, Г.К. Шалабаевой и других.

Источниковедческая опора при анализе картины мира и музыки казахов выявляет их соотнесенность с материалом конкретного исторического периода. И в этом состоит огромная сложность, поскольку в памяти народной практически не сохранились образцы музыкального наследия, созданного ранее XV–XVI веков. Поэтому для нас основной источниковедческой базой являются казахский эпос, обрядовый фольклор,

«Книга отца нашего Коркута», сборники легенд, песен и кюев К. Аманжолова, М. Ахметовой, К. Ахмедиярова и М. Кулкеннова, Т. Бекхожиной, Б. Ерзаковича, З. Жанузаковой, М. Жаркинбекова, А. Райымбергенова и С. Амановой. А тот факт, что в этногенезе казахской нации (впрочем, так же, как и других наций современного Востока) принимали участие множество родственных племен и народностей древнего Востока, предопределил наше обращение не только к собственно казахским, но и к древнетюркским, кыргызским, монгольским и другим источникам и исследованиям.

Кроме того, сложность изучения музыкальной культуры казахов обусловлена тем, что культурология и музыковедение как формы научного осмысления искусства всегда были рядом и шли по одному пути, но, как это ни парадоксально, все же редко приходили к равноценному своему синтезу – музыкальной культурологии. Связано это не только с глубоким отличием вербального и музыкального языков, но и с различными методами исследования, категориальным аппаратом и, наконец, с особенностями мышления философа и искусствоведа. И здесь одной из точек соприкосновения может служить музыкальная эстетика, которая как наука имеет куда более протяженную историю, нежели культурология.

Следует также учитывать, что категориальный аппарат и методы исследования классической культурфилософии, эстетики и музыковедения сформировались в русле европейской культуры, тогда как высокоразвитая научная традиция средневекового Востока не имела до недавнего времени серьезных последователей, поскольку процесс перевода этих трактатов начался сравнительно недавно. Отсюда, несмотря на так называемый «восточный материал», при обращении к проблематике культуры народов Востока ученые нередко упускают из виду такой объективный фактор, как глубокое различие художественного освоения действительности между Востоком и Западом. Объясняется это тем, что научная деятельность, методы исследования и категориальный аппарат сами являются порождением определенной картины мира. Поэтому безоглядное исполь-

зование методов и данных европейской культурфилософии при изучении культур народов Востока чревато искажением исследуемой картины, приводящим в итоге к европоцентризму. Один из способов решения данной проблемы мы видим в привлечении переведенных в последние десятилетия трудов аль-Фараби, аль-Кинди, ибн Сина, Махмуда Кашгари, Юсупа Баласагуни и других выдающихся мыслителей средневекового Востока.

В особой мере это относится к научному творчеству аль-Фараби. При этом важно подчеркнуть, что т. н. «эстетическая» проблематика была важнейшей составной частью всей его философии, пронизывая многие его исследования. Такой синкретизм научного мышления величайшего энциклопедиста представляется нам совершенно не случайным, поскольку его личность и творческая индивидуальность были сформированы в рамках той картины мира, которая имела место в эпоху средневекового Востока, с присущим для того времени доминированием художественного познания мира над научным. Это во многом обусловило то значительное место, которое занимает в научном творчестве аль-Фараби искусство и, в особой мере, музыка. Таким образом, и для аль-Фараби музыка становится той художественно-эстетической формой, тем научно-исследовательским инструментом, который позволил ему охватить Мир как целостность. Наиболее важным в этом смысле является его «Большая книга о музыке». Известный исследователь музыкально-теоретического творчества аль-Фараби О. Матякубов так оценивает значение этого монументального труда: «Музыкально-теоретическое учение Фараби – сложная, многомерная и в то же время целостная система, в которой теснейшим образом переплетены множество линий и направлений. Наиболее главные из них следующие: основы музыкальной науки – исходные принципы, категории и понятия; музыкальная эстетика как философская, мировоззренческая и оценочная сторона этого искусства; учение о гармонии или учение о композиции – ‘илм ат-та’лиф, охватывающее всю область звуковысотной (пространственной) организации,

начиная от мельчайшей единицы – звука (савт) и кончая так называемой полной или совершенной системой (ал-джам’ ат-тамм), границы которой (мера ее гармонии) определяются оптимальным диапазоном человеческого голоса; музыкальная органология – ал-алат ал-муסיкийя как отражение объективной музыкальной практики; учение о ритме – ‘илм ал-‘ака’, охватывающее область временной организации, двуединой связи музыки и поэзии; связи элементов мелодии, ритма, слова и др.; движение в музыке – интикал (модуляция)»¹⁰.

Фундаментальные и новаторские для своего времени труды аль-Фараби по проблемам музыки оказали огромное влияние на дальнейшее развитие науки о музыке как на Востоке, так и в Европе в эпоху Возрождения¹¹.

Важную роль сыграли для нас и научные изыскания по традиционной и современной музыке казахов: П.В. Аравина, М.М. Ахметовой, А.Е. Байгаскиной, Б.Б. Байкадамовой, Т. Бекхожиной, Г.Н. Бисеновой, Л.И. Гончаровой, Б.Г. Ерзаковича, А.К. Жубанова, Б.И. Каракулова, Н.С. Кетегеновой, С.А. Кузембаевой, Б.Ш. Сарыбаева, Л.Н. Узких др. Особенно выделим культурологическое направление казахского музыковедения, идейным лидером которого является А.И. Мухамбетова. Данное направление представлено именами Б.Ж. Аманова, С.Ш. Амановой, Б.Т. Аманжолова, С.А. Аязбекова, С.А. Елемановой, А.Б. Кунанбаевой, Г.Н. Омаровой, Б.Д. Кокумбаевой, С.И. Утегалиевой и др.

Большое влияние оказали работы музыковедов СНГ по проблемам теории музыкальной культуры, фольклора и социологии музыки, музыкального мышления и языка: М.Г. Арановского, И.М. Вызго-Ивановой, С.П. Галицкой, И.И. Земцовского, О.Р. Матякубова, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, Ю.Н. Плахова, А.Н. Сохора, Н.Г. Шахназаровой и др.

Методология исследования опирается на комплексный междисциплинарный подход.

1. Одним из важнейших факторов, определяющих этнические свойства картины мира казахов, является уникальная гармония Человека и Космоса, Человека и Культуры, Человека

и Общества. Поэтому правомерно обращение к *культурфилософскому* методу исследования.

2. Культура выражает господствующие представления об организации мира определенного этноса. Это потребовало апеллирования к *этнографическим и фольклористическим* методам и данным.

3. Музыкальная проблематика обусловила наше обращение к *музыковедческим, искусствоведческим и культурологическим* методам исследования.

4. Одной из важнейших исследовательских задач является «погружение» в исторически далекую культуру, поэтому *герменевтический* метод становится средством познания «кода» культуры.

5. Ключевое значение имеет *компаративистский* подход, основанный на методологии *историко-философского познания культуры*, поскольку в поле интереса входит не только философское осмысление феномена картины мира этноса, но и выявление ее особенностей на фоне различных временных и пространственных пластов мировой культуры. Поэтому данный подход чрезвычайно важен и для понимания процесса диалога культур, диалога, получившего особую актуальность в XX веке.

Соответственно, перед исследователем казахской музыки стоит сложная задача: увидеть свой предмет с точки зрения философа, музыковеда и этнокультуролога. И не случайно поэтому именно труды по этим дисциплинам стали основополагающими для нас.

В этой связи для нас важно, что музыкальная культура казахского народа является своеобразным отражением философско-этических, психологических, культурных, социально-политических и иных аспектов общественной организации и духовной жизни, поскольку этапы ее эволюции обусловлены важнейшими вехами этнической истории. Поэтому из множества исследовательских подходов мы выделяем на первый план **комплексный междисциплинарный метод**, ибо только он позволяет выявить множественность связей Человека и

Мира, что и определяет суть процесса Миро-моделирования у различных народов.

Исходя из сказанного, разработка данной проблематики стала возможной лишь при включении в объект исследования методов и данных различных наук, а именно – философии, эстетики, истории, этнографии, культурологии, искусствознания, литературоведения, религиоведения и музыковедения. Такой путь изучения музыки народов Востока, когда в поле исследования вовлекаются методы и данные различных наук, имеет давнюю традицию. Так, для аль-Фараби, Ибн-Сины, Джамии и других мыслителей Средневековья познание музыки, ее глубокого внутреннего смысла, того значения, которое она имеет в этом мире, и той силы, которой она обладает, сопряжено с синтезом многих знаний: теории познания, логики, эстетики, поэзии, педагогики, анатомии, математики, физики, геометрии, акустики и инструментовки.

* * *

Таким образом, в данном исследовании анализируется картина мира этноса, а музыка казахов рассматривается по отношению к ней не только как миромоделирующая, но и как мирорепрезентирующая.

При всей очевидности такого разграничения мы, тем не менее, исходим из общей тенденции развития музыкальной культуры казахов, стремясь выявить целостную картину, поскольку наше теоретическое членение не предполагает анализ отдельных частных моментов, которые должны рассматриваться в индивидуальном порядке.

В этой связи на конкретном материале казахской культуры представлены два взаимосвязанных и взаимообусловленных вопроса:

1. Музыка в Картине мира казахов.
2. Картина мира в Музыкае.

Не рассматривая эти два вопроса в отдельности, поскольку они взаимоопределяемы, отметим лишь следующую концеп-

туальную направленность работы. При анализе *традиционной культуры* в качестве главного мы все-таки выдвигаем вопрос о роли Музыки в формировании картины мира и ее основных категорий (жизни и смерти, времени и пространства), что, на наш взгляд, определяет уникальность как самой картины мира, так и музыки казахов. Связано это с тем, что в традиционном обществе музыка не столько репрезентирует картину мира, сколько присутствует в ней непосредственно, определяя ее особенности.

Современная же культура, будучи генетически неоднородной и существенно преобразованной в структурном и содержательном отношениях, изменила свои социофункциональные характеристики. Отныне она становится «представлением», «картиной», отображая и репрезентируя в себе Мир. В связи с этим анализируются причины перехода ее статуса из моделирующего в репрезентирующий. Теоретические положения, характеризующие современный тип культуры многих народов Востока, конкретизируются на анализе музыкальной культуры Казахстана.

Такая постановка проблемы и способы ее анализа предопределили **структуру** нашей работы.

1. Первая часть – «Картина мира этноса как феномен культуры» – посвящена культурфилософскому анализу понятия «картина мира». В ней показываются различные подходы и научные критерии в истории изучения данного явления. Вместо широко распространенного в научной среде понятия «национальная картина мира» предлагается несколько иное, терминологически уточненное понятие – «картина мира этноса», в связи с чем раскрывается содержание этого понятия и его структура, а также рассматриваются различные типы картины мира в контексте культуротворческих приоритетов. Важным в этой части является сопоставления музыки в картине мира и картины мира в музыке.

2. Во второй части – «Гармония традиционной картины мира» – на конкретном историко-культурном материале рассматривается взаимосвязь и взаимозависимость музыки и кар-

тины мира казахов, выдвигается тезис о гармонизирующем значении музыки на онтологическом, гносеологическом, семантическом уровнях в традиционном обществе казахов.

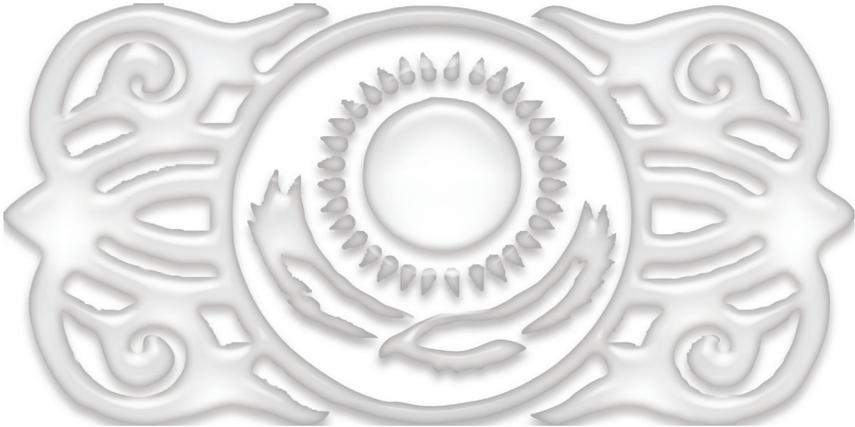
3. В третьей части – «Картина мира этноса в XX веке» – современная картина мира казахов, представляя собой социоцентрический тип, анализируется в контексте глубоких структурных изменений в культуре. Исходя из насущных задач суверенного государства, делаются выводы о необходимости корреляции современной картины мира казахов и духовной жизни этноса, в каковой музыке, исходя из традиции этноса, должна отводиться значительная роль.

Таким образом, концепция работы, посвященная культурно-философскому анализу музыки в картине мира казахов, представляет собой попытку нового осмысления сути духовно-ценностного и системно-идеологического значения казахской культуры как в ретроспективе, так и на современном этапе. Последнее особенно важно, поскольку для полноценного становления суверенитета важны не только высокий уровень развития экономики, политических институтов, демократии и других признаков высокоразвитого и правового государства, но, в первую очередь, культуры во всей ее системной целостности.

Проблема картины мира для современной культурологии является одной из главных и целеопределяющих при изучении характерных особенностей различных культур. Это связано с пониманием Человеком Мира и своего места в нем, с процессом созидания культурных ценностей, их функционированием в обществе, воспроизводством, хранением и межпоколенной передачей культурного опыта, а также с анализом художественных произведений, их глубинных смыслов. Все эти и многие другие аспекты изучения культуры могут приобрести новый, а может быть, и истинный смысл тогда, когда в качестве организующего контекста того или иного исследования выступает модель мира.

ЧАСТЬ I

**КАРТИНА МИРА ЭТНОСА
КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ**



ГЛАВА 1

КАРТИНА МИРА (понятийный анализ)

Понятие «картина мира» в истории философии

Картина мира существует столько же, сколько существует и сам человек. Поэтому человеку изначально свойственно создание в своем воображении определенной модели – картины мира. Модель эта, рожденная в лоне религиозного и мифологического сознания, по мере познания Мира подвержена изменениям и развитию, т. е. она эволюционирует. В таком значении она может быть определена как парадигма миропонимания.

Первый *научный* опыт построения картины мира принадлежит древнегреческим философам (Фалес, Анаксимандр, Анаксимен – VI в. до н. э.), которые в эпоху античности выдвинули идею о единой материальной основе Мира. В этой первой научной модели Вселенной материальный Мир представлен как неуничтожимый, несотворимый, вечный и непрерывный. Первоосновой мира, по Гераклиту, является огонь; согласно Пифагору – число. Пифагорейцами разработана также пироцентрическая (с огненным центром) и гелиоцентрическая (с солнечным центром) модель Вселенной.

Классический период древнегреческой науки характеризуется определением материи как атомистического строения (Левкипп, Демокрит, Эпикур). Своими теориями они предвосхитили атомную и молекулярно-кинетическую модель мира. Общеизвестны идеалистические взгляды Платона, который считал, что Мир есть отображение идей, постигаемых душой. Аристотель же, систематизировав все накопленные знания о мире, признавал объективное существование материального Мира и, как следствие этого, его познаваемость.

Эллинистический период (с 330 по 30 гг. до н. э.) древнегреческой науки характеризуется становлением и дальнейшим развитием математической (Евклид) и механистической (Архимед) картин мира.

Греко-римский период осмысливает картину Мира (I в. до

н. э. – IV в.) как геоцентрическую систему («Великое математическое построение» Птоломея).

Таким образом, в лоне античной философии зарождались различные миромоделирующие концепции, что свидетельствует о процессе непрекращающегося познания Мира.

Научное познание мира, в особенности благодаря естествознанию (начиная от Галилея, Н. Коперника, И. Кеплера, И. Ньютона), в решающей степени положило начало пониманию физической картины мира, которая во многом определила мировоззрение европейской цивилизации Нового времени. Квинтэссенцией этой картины мира стало понятие «материя», изменения представлений о которой (переход от атомистических представлений к полевым – континуальным, а затем – к современным квантовым) определили, в свою очередь, смену физической картины мира.

Но все же это были представления о Море, но не представления **о понятии «картина мира»**. В то же время именно в недрах физики начался процесс понятийного осмысления картины мира. Так, у М. Планка картина мира – это отражение объективной реальности; у А. Эйнштейна – картина восприятия мира человеком; Ю. Фрейдер вводит понятие «Umwelt», означающее свое видение мира каждой самостоятельной единицей природы, когда «ей дается не реальность как таковая, а то, что соответствует ее способности видения этой реальности»¹².

Научное познание мира показало, что каждая сфера сознания определяет свои особые средства восприятия мира. Отсюда объективно закономерным представляется существование множества научных картин: физической, химической, биологической, философской, семиотической, лингвистической, кибернетической, теологической, искусствоведческой и т. д. Но при всем этом научное познание мира (даже в совокупности всех научных знаний о мире) не отражает целостной картины мира, а скорее всего, открывает несколько иную проблему – систематизацию наук. Важно в связи с этим отметить, что современная физика уже пришла к выводу о том, что понимание глубинных сфер реальности (к каковым и относится картина

мира) возможно лишь в результате синтеза философии, физики и искусства¹³.

Целостность же картины мира, ее основоположения (хотя в ней и сотрутся детали) видится нам только в таком ракурсе, когда она представлена **как феномен культуры**, поскольку культура, являясь квинтэссенцией и способом человеческой деятельности, в конечном итоге определяет и синтезирует все остальные формы познания мира. Именно в данном культурно-философском аспекте мы и будем в дальнейшем рассматривать картину мира.

Следует признать, что теоретическая разработка картины мира как феномена культуры вытекает из предшествующего опыта философии и, в частности, культурфилософии. Так, многие положения о сущности и развитии культуры определяются соотносительностью духовных, субъективных связей Человека с Миром. В эпоху античности культура представлялась как форма целенаправленного воздействия на природу. Ж.Ж. Руссо (1712–1778) культуру понимал, в отличие от цивилизации, как возвращение человека в свое природное бытие¹⁴; теория культуры И.Г. Гердера (1744–1803) исходит из представления о мире как эволюции живой и неживой природы, увенчанной появлением человека и развитием общества¹⁵. В философии Г. Гегеля (1770–1831) культура узнается в диалектическом восхождении духа – в творчестве, в зрелости человеческого разума¹⁶. А.Д. Тойнби (1889–1975) представляет культуру как единое целое с высшими духовными ценностями: к положению о социально-исторической обусловленности «картины мира» подводит фундаментальная установка о культурологическом плюрализме¹⁷. Таким образом, западноевропейский культурно-философский опыт свидетельствует о связи духовного, субъективного начала человека с миром.

Наиболее близко к проблематике картины мира, как феномена культуры, подошел О. Шпенглер. Изданная в мае 1918 года, его книга «Закат Европы» положила начало пониманию культуры как своего рода живого организма со своей судьбой, с ограниченной длительностью его протекания, с его рождени-

ем, детством, возмужанием, зрелостью, старостью и смертью. В книге этой, насыщенной огромным количеством образов, тем и проблем культуры, среди прочих раскрывается и интересующая нас проблема картины мира. Согласно концепции О.Шпенглера, картина мира вырисовывается как контраст между явленным, ставшим и законченным в пространстве мира, и внутренним миром человеческого «Я» – становящегося, ускользающего от какой-либо оформленности. Поэтому исследователь ведет речь «не о том, что «есть» мир, а о том, что он значит для живущего в нем существа»¹⁸. Выдвигается идея макрокосма, действительности как символов, соотнесенных с конкретной душой. Осознание же Мира, его переживание начинаются с феномена глубины, который представляет собой выражение, природу. «Переживание глубины есть ... столь же совершенно произвольный и необходимый, сколь и совершенно творческий акт, посредством которого «Я» получает... свой мир. Из потока ощущений этот акт созидает некое исполненное форм единство, некую подвижную *картину*, которая отныне, по мере понимания, подпадает власти законов, подчиняется принципу казуальности и, значит, в качестве отражения конкретного ума является *преходящей*»¹⁹. Общее мироощущение, объединяя членов каждой конкретной культуры, определяет форму мира. На основе сопоставления различных культур, и в частности, на основе мировосприятия, воплотившегося в научном мировоззрении Аристотеля и Канта, с одной стороны, и аль-Фараби, аль-Кинди – с другой, раскрывается *национальная специфика* мировосприятия. Тем самым картина мира в исследовании О. Шпенглера видится как *творческое, созидательное, проходящее, формообразующее, национальное* постижение мира человеком.

Одно из интереснейших течений философии XX века – феноменология. Утверждая бытийную самоценность сознания, феноменология приходит к разработке проблематики мира. Э. Гуссерль, широко исследуя проблему интенциональности как смыслообразующей устремленности сознания к миру, как смыслообразующего отношения сознания к предмету и как

предметной интерпретации ощущений, выходит на анализ жизненного мира (область непосредственно-очевидного), эго-субъекта (нечто постоянное, обнаруживающееся в контексте с другими людьми), мира мифических апперцепций (предметы, животные, люди и сверхчеловеческие существа в своей целостности) и, наконец, подходит к пониманию религиозно-мифологической картины мира, имеющей, по его мнению, универсальную практическую направленность²⁰.

В дальнейшем выдающийся философ современности – М. Хайдеггер, ученик Э. Гуссерля, разрабатывает проблему неразрывности мира и человеческого бытия. Но при этом на второй план уходит гуссерлевская проблема сознания и многообразия его феноменов и на первый план выдвигается проблема неразрывности мира и человека; причем само человеческое бытие становится как «бытие-в-мире», а в качестве фундаментального феномена выдвигается человеческое существование²¹.

На лекции «Время картины мира», прочитанной 9 июня 1938 г. в Обществе искусствоведения, естествознания и медицины во Фрейбурге, исследователь, анализируя картины мира новоевропейской физики, обозначает основные теоретические положения понятия «картина мира». Выделим центральное определение, от которого впоследствии оттолкнутся многие ученые, изучающие картину мира. «Картина мира, – считает М. Хайдеггер, – сущностно понятая, означает ... не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины. Сущее в целом берется теперь так, что оно только тогда становится сущим, когда поставлено представляющим и устанавливающим его человеком. Где дело доходит до картины мира, там выносятся кардинальные решения относительно сущего в целом. Бытие сущего ищут и находят в представленности сущего»²² (Курсив авт.).

Космологизированный подход к миру подводит М. Хайдеггера к исследованию безличных категорий: потаенное и явленное, земное и небесное, человеческое и божественное, бытие и ничто. Данные изначальные категории бытия, по Хайдеггеру, записаны и зашифрованы в языке, который знает и помнит все.

Картине мира Нового времени посвящена работа Романо Гвардини «Конец нового времени», в которой определяющей становится проблема христианского бытия в многообразных связях с природой, традицией и общественной жизнью. При этом картина мира понимается как такое целое, «в котором каждый элемент поддерживает и определяет все остальные: *иначе говоря, о человеческом бытии, о чувствовании, понимании и видении бытия*»²³. Однако в данной понимании картины мира отсутствует, на наш взгляд, ее достаточно важное звено, а именно: представленность бытия не только в сознании человека, но и в результатах его деятельности.

Связь мира и языка, исследуемая в концепции Г.В. Кошанского, раскрывается через мышление, которое становится важным звеном в формировании картины мира. «В принципе остается действительным лишь двуединство «мышление – мир», в котором формой существования мышления выступает язык, сохраняющий все существенные свойства мышления, а следовательно, в итоге и все свойства предметного мира»²⁴, – пишет ученый. При этом он исходит из марксистского принципа диалектического единства бытия и мышления, когда субъективное мышление находится в отражательных позициях к объективному, предметному миру. Поэтому картина мира, по Г.В. Кошанскому, «отображенная в сознании человека, есть вторичное существование объективного мира, закрепленное и реализованное в своеобразной материальной форме. Этой материальной формой является язык, который и выполняет функцию объективизации индивидуального человеческого сознания лишь как отдельной монады мира. Выходит, что в принципе человек привносит в мир не себя, со своими законами и закономерностями, а лишь особое взаимодействие – “человек – мир”, в результате которого рождается человеческая картина мира, принадлежащая всему роду человеческому и существующая в форме “язык – мышление”»²⁵.

Признавая значимость мышления в формировании картины мира, хотелось бы отметить, что, к примеру, как показывает анализ казахской картины мира, реальность Мира такова, что она не сводится лишь к объективным, материализованным

формам. Более того, именно потаенное, непроявленное, неосознанное становится высшей реальностью для человека Востока. Тем самым данный, высший слой реальности становится в картине мира весьма значимым и даже определяющим. Поэтому и мышление в картине мира многих народов Востока не является лишь прямым отражением материального, объективного мира, а выступает, помимо этого, также в трансцендентных границах. Кроме того, предложенное определение В.Г. Кошанского, достаточно полно выражающее предмет изучения с точки зрения социолингвистики, все же не отражает различий в представлениях о мире. А между тем, по нашему мнению, картина мира как феномен культуры и как объект философии должна включать в себя прежде всего Человека как представителя определенного этноса, что обеспечивает в определении картины мира ярко выраженную этническую направленность. Поэтому принадлежность картины мира всему роду человеческому может быть выражена лишь на уровне существования данного явления у всех народов, но не на уровне самой картины мира, поскольку в природе не существует двух одинаковых картин мира, как и не существует двух одинаковых народов со своими представлениями о Мире. Важным представляется нам и то, что картина мира объективируется не только в языке, но и в речи, во всех других результатах человеческой деятельности.

В исследованиях В.Н. Топорова²⁶ анализируется мифопоэтическая модель мира, определяемая как «сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах»²⁷. В этой модели «мир» понимается как такое взаимодействие человека и среды, в котором «человеческие» структуры и схемы переносятся на среду.

Данное миропонимание представляет одну из характернейших черт мифопоэтической модели мира, поскольку выражает тождественность и взаимосвязанность макрокосма и микрокосма. Отсюда – предельная космологизированность сущего, сопричастность всего и вся Космосу.

Кроме того, особо важным и исключительно емким средством описания мира становится система бинарных (двоичных) признаков: верх – низ, небо – земля, восток – запад, север – юг, правый – левый, день – ночь, мужской – женский, свой – чужой, внутренний – внешний и т. д. Объединению бинарных смысловых противопоставлений служит образ мирового древа (и как его варианты – древо жизни, древо познания, древо плодородия, древо восхождения и др.). В свою очередь, древо мира членится по вертикали на три части: верхняя (ветви), средняя (ствол) и нижняя (корни), каждая из которых наделяется особым рядом признаков. Данный образ, являясь универсальной концепцией мира, определяет структуру и основные параметры мифопоэтической модели мира.

Одним из важнейших элементов мифопоэтической модели мира является пространство. Осмысленное как одухотворенное и качественно неоднородное понятие, оно конституируется вещностью. Мифологическое пространство существует только в единстве со временем, их неразрывная связь образует архаический хронотоп.

Главной особенностью мифопоэтической модели мира, представленной в концепции В.Н. Топорова, является способ познания мира, который реализуется через миф и мифологию, а также определяет особенности мифопоэтического типа мышления, противостоящего естественнонаучному и историческому типам мышления.

Особо значительным научным событием в изучении картины мира стала монография А.Я. Гуревича «Категории средневековой культуры». Под моделью мира автор понимает такое устойчивое образование, которое определяет человеческие восприятия и переживания действительности в течение длительного периода; причем импульсы, идущие от внешнего мира, преобразуются во внутренний опыт человека при помощи составляющих картину мира категорий. На примере анализа картины мира средневекового человека исследователь выделяет два типа категорий картины мира: собственно культурные (время и пространство, отношение к природе, связь макро-

микрокосма) и социальные (право, собственность, богатство и бедность). Тем самым понятие «картина мира» в интерпретации А.Я. Гуревича выступает как единая самоорганизующаяся и функционирующая система, в которой культура и социум выступают в качестве двух ипостасей единого целого²⁸.

Картина мира, будучи исторически и социально изменчивой²⁹, имеет и свои собственно этнические особенности, поскольку определяется во многом принадлежностью субъекта видения мира к определенной национальной культуре. Такое понимание картины мира обнаруживает в своем творчестве Г. Гачев. Анализируя болгарскую картину мира, русскую, киргизскую и германскую³⁰, исследователь исходит из такого понимания, когда предметом проблемы картины мира является «не национальный характер, а национальное воспроизведение мира, не психология, а национальная художественная «логика»: какой «сеткой координат» данный народ улавливает мир и, соответственно, какой космос (в древнем смысле слова: строй мира, миропорядок) изображает он в своем творчестве»³¹.

Понимание картины мира как некоего кода или ядра, обуславливающего особенности национальных или региональных культур, находим в определении Т.П. Григорьевой в статье «Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком». В своей чрезвычайно интересной работе исследователь видит в традиционной картине мира «представления о мире и его законах, которые за века становятся органичны сознанию, выступают как формообразующее начало человеческой деятельности, в значительной степени определяя характер мышления и то, что этим мышлением производится, тип духовного производства»³². Это определение картины мира представляется нам наиболее полным и содержательным. Исключение составляют лишь два момента. Во-первых, понимание картины мира как *формообразующего* начала человеческой деятельности делает картину мира достаточно одномерной, сужая ее до некоего формального набора элементов, объединенных в определенную систему. Нам же картина мира видится как *смысловая структура, в которой содержание и форма находятся в нераздельном единстве.*

Поэтому представляется, что картина мира выступает в человеческой деятельности как *содержательно-формообразующее* начало. Во-вторых, по словам Т.П. Григорьевой, картина мира определяет «то, что этим мышлением производится, *тип духовного производства*». Мы же видим в картине мира не только тип духовного, но и *материального* производства, поскольку анализ материальной культуры (архитектура, живопись, графика, градостроительство, садовообустройство, декоративное искусство, создание музыкальных инструментов и т. д.) показывает, что в ней картина мира фиксируется также весьма ярко и определяет ее не менее значимо. Это раскрывает картину мира как созидательный тип *и духовного, и материального производства*.

Избранная нами проблематика исследования особенно значимыми для нас сделала те работы, которые посвящены картине мира восточных народов, в особенности тех, которые этногенетически близки казахской культуре.

К таковым относится фундаментальное трехтомное исследование Э. Львовой, И. Октябрьской, А. Сагалаева и М. Усмановой «Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири». Реконструируя основные элементы тюркской модели мира (время и пространство, вещный мир, человек и общество, знак и ритуал), авторы основное внимание уделили слову как главному инструменту познания мира.

В первой книге «Пространство и время. Вещный мир» хронотоп тюркской модели мира описывается учеными языком бинарных оппозиций, которые раскрывают не столько их объективные физические свойства, сколько их семантические и мироотношенческие качества. Отмечается недувальный характер тюркского времени, ориентация на прошлое. Опосредование взаимодействия человека с миром осуществляется вещной, предметной средой, которая сохраняла в себе стихийное, природное содержание. Высокая семиотичность вещи, ее полифункциональность определяется устной культурой и малым объемом материальных ценностей³³.

Во второй книге «Человек. Общество» рассматриваются

мировоззренческие отражения жизни человека в тюркском обществе, когда самой главной ценностью в мире становится жизнь человеческого сообщества. Основная характеристика тюркской модели мира – ее недуализм, который определяет взаимосвязь человека и природы, что приводит к отсутствию резких противопоставлений между обществом и природой. Поэтому глобальная идея тождества человека и природы раскрывается через анализ мифологических текстов, ритуалов и обычаев³⁴.

Третья книга «Знак и ритуал» посвящена методам самоопределения человека и общества в мифологическом и социальном Космосе. Различные социальные роли, такие как правители, старики и шаманы, выражают определенные мировоззренческие основания. Иноговорение, пение и поэзия как выражение множественности языков тюркской культуры, способных к перекодировке друг друга, представляются важной характеристикой тюркской модели мира³⁵.

Актуальность и научная новизна данного трехтомного фундаментального исследования – не только в анализе категорий тюркской картины мира (что само по себе представляет собой большую ценность в постановке проблемы, способе описания и обобщения огромного количества материала). Самое главное – это то, что авторам удалось переступить рамки вульгарно-атеистического подхода к оценке национального мировоззрения. Поэтому впервые картина мира тюрков реконструирована с наибольшей полнотой и точностью, несмотря на то, что целью ученых был анализ лишь ее ядра – мировоззрения. Это и обусловило понимание картины мира как той «самости», которая определяет уникальную, глубокую, самобытную культуру тюрков.

Большой интерес представляет собой и книга Н. Жуковской «Категории и символика традиционной культуры монголов». И хотя в работе не употребляется термин «модель мира», представленный автором анализ категорий культуры монголов дает достаточно полное представление о картине мира, существующей в этой культуре. При этом весьма примечательно, что в

каждой из категорий (пространство и время, календарь, праздник, понятие о счастье, пища, дарение – ответный дар, этикет, число и цвет) исследователь видит ту культурную «емкость», в которой слиты этническая, экологическая и хозяйственно-культурная специфика³⁶.

Значительно освещены важнейшие составляющие картины мира народов Юго-Восточной Азии, в частности, Японии и Китая. Начало этим исследованиям положила работа Т.П. Григорьевой «Японская художественная традиция». Анализируя мироощущение японцев, автор обнаруживает формообразующую роль мировоззренческих принципов, когда традиционная модель мира сказывается на композиции, структуре образа и методах выявления красоты. Тем самым выявляется та закономерность, которая определяет «угол зрения» человека и обнаруживается в любом виде искусства, в эстетических категориях, в представлениях о времени и пространстве. Данный подход позволил исследователю обнаружить такие общие законы японского художественного образа и законы композиции, как вертикальная связь, когда одно воздвигается над другим, а также отсутствие поступательного характера движения, что повлекло за собой восприятие целого при самостоятельном существовании отдельного. Эти характерные формообразующие особенности японской картины мира – следствие ощущения Небытия как источника жизни, когда все исходящее из Небытия, преодолев круг, вновь возвращается к нему же. Так, в один клубок связываются онтология японской культуры и ее композиционные художественные принципы, что и дало основание исследователю говорить о картине мира как о формообразующем начале³⁷.

Реконструкция китайской модели мира III в. до н. э. осуществлена Г.А. Ткаченко в книге «Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в “Люйши чуньцю”». На основании анализа текста «Люйши чуньцю» автор связывает ценностные ориентации китайской модели мира с научными представлениями группы авторов – натуралистов-иньянцзя. Поэтому не удивительно, что были выделены именно натурфилософские основания кос-

моцентрической в своей основе картины мира китайцев, когда высшей ценностью провозглашалась жизнь в иерархической соподчиненности с социумом и космосом. В качестве натурфилософского принципа единства и взаимосвязи природы-неба и человека выступает принцип параллелизма, который получает у натуралистов статус основополагающего системного закона мироздания. Чрезвычайно интересным для нас явилось и то, что центральное положение в художественной системе «Люйши чуньцю» занимает теория музыки, которая объясняет китайскую космогонию³⁸.

В книге К.И. Голыгиной «“Великий предел”: Китайская модель мира в литературе и культуре (I–XIII вв.)» на достаточно протяженном историческом отрезке времени и обширном текстологическом материале картина мира рассмотрена в ее взаимосвязи с процессом литературного развития. Поэтому в данном исследовании китайская картина мира представлена в своей эволюционности: от космогонической картины обрядового Неба – через теоцентрическую – к философским исканиям, получившим развитие в эпоху династии Сун. При этом фактором, объединяющим всю эволюцию китайской картины мира рассмотренного периода, явились представления о центральной части небосвода, а также то восприятие времени, которое послужило основой формирования национального календаря. Тем самым картина мира в исследовании К.И. Голыгиной предстала в широком рассмотрении, сочетающем ее стабильные и фундаментальные этнокультурные основания и эволюционные процессы на достаточно длительном историческом отрезке времени³⁹.

Что касается картины мира казахов, то одно из первых ее концептуальных описаний дано в статье Б. Ибраева «Космогонические представления наших предков», в которой проанализированы особенности шаманского миропонимания, с присущей данному верованию связью верхнего, среднего и нижнего миров. Важным в этой статье явилось и то, что впервые трехчленная модель мира рассмотрена в различных видах традиционной деятельности казахов⁴⁰.

Убедительную реконструкцию модели казахского Космоса осуществили Ж.К. Каракузова и М.Ш. Хасанов в книге «Космос казахской культуры». Важность данного исследования видится нам в том, что впервые интеллектуальное сознание казахов было проанализировано как космологическое, в котором «Космос не был непознаваемым, ничего не было в жизни такого, что нельзя было познать, все подчинялось законам единым, космическим»⁴¹. Рассматривая казахскую модель мира на огромном фактологическом материале – от обрядов до легенд и сказаний, – авторы обнаружили ее главное свойство – высокую степень гармоничности.

Достаточно полный и интересный анализ тернарного Космоса и Социума, а также моделирование их в обрядах и ритуалах казахов произведен А.А. Галиевым («Традиционное мировоззрение казахов»)⁴².

Таким образом, в истории философии понятие картина мира как феномен культуры различных эпох и различных народов трактуется исследователями в контексте глубоких исторических, теоретических, этногенетических, космогонических, религиозных, фольклористических и других обобщений. В решающей степени подобная многомерность и фундаментальность определяется самим предметом, в котором воедино слиты все аспекты человеческого бытия, духовной деятельности и практики.

«Картина мира этноса»: содержание понятия

В культурологии достаточно распространенным является понятие «национальная картина мира». Однако при повсеместном оперировании данным термином до сих пор отсутствует четкое определение самого содержания этого понятия и его границ с историко-этнографической точки зрения. Между тем терминологический аппарат при исследовании «национальной призмы мира» не может существовать только в пределах теории культуры, а должен сопрягаться, прежде всего, с данными этнографии, для которой «национальное» и «этническое» – понятия разного содержания. Поэтому, если исходить из историко-социальной классификации этносоциальных общностей: племя, народность, нация⁴³, то становится достаточно очевидным, что «национальная призма» формируется не в период этнокультурной и политической оформленности и дальнейшего развития нации (высшей стадии эволюции этноса), а значительно раньше. Безусловно, данный тезис не отвергает того, что и на этапе социокультурного развития определенной и уже сложившейся в своих основных чертах и формах самовыражения нации в существующую картину мира вносятся коррективы. Следовательно, понятие «картина мира» должно быть соотнесено не с частной таксономией этнического (в нашем случае – нацией и ее производным), а с понятием «этнос», которое наиболее полно и адекватно обобщает различные проявления этносоциальных образований.

Такое терминологическое уточнение понятия «картина мира» становится особенно значимым для изучения культуры казахов, поскольку истоки ее формирования уходят в глубь веков, несмотря на то, что казахи как нация сформировались лишь к XV веку. Согласно историографическим данным, первые сведения о древних племенах и народностях, населявших Казахстан, зафиксированы в письменных источниках VIII–VII вв. до нашей эры на древнеперсидском, эламском и аккадском языках. Это дает основание говорить о разном объеме и разном историческом и культурфилософском содержании понятия

«картины мира» с точки зрения «этноса» и «нации».

В этнографии различной содержательной емкостью обладают и такие достаточно распространенные термины, как «культура этноса» и «этническая культура». Ибо, в отличие от этнической культуры, культура этноса «включает не только этнические, национально-специфические, но и межэтнические, интернациональные компоненты культуры»⁴⁴. Такова культура казахов (впрочем, как и многих других народов), которая не являет собой в чистом виде эндогенный тип, поскольку в процессе ее формирования, так же, как и этноса в целом, принимали участие многие племенные образования. К ним можно отнести саков, массагетов (VIII–VII вв. до н. э.), прототюркские (VI–V вв. до н. э.), татаро-монгольские (XII–XV вв.) и другие племена, которые на различных этапах своей истории вошли в состав ряда этносоциальных общностей, образовав как самостоятельные, так и новообразованные народности на основе ассимиляции. Кроме того, экзогенный характер культуры казахов во многом определяется длительным взаимодействием с культурами других близлежащих стран (Иран, Арабский Восток, Китай, Россия), которые имели место на протяжении всей ее истории.

Совершенно особое место в этом процессе принадлежит XX веку, ибо данное столетие явилось эпохой глобального воздействия западной культуры, что привело к существенной перестройке состава и структуры практически каждой из восточных культур. И все же: несмотря на общность с традициями других народов, типологически и географически как близких, так и далеких, культура казахов имеет свою, ярко выраженную, глубоко отличную от других культур, этническую «самость».

Исходя из этого, мы в качестве основного выдвигаем понятие **картина мира этноса** (а не национальная или этническая картина мира). Тем самым становится правомерным включение в нее тех элементов культуры, которые: а) имели место до этнополитического и исторического рубежа формирования самой конкретной нации; б) не были изначально созданы данным этносом, но усвоены, адаптированы и активно функционируют

как важнейшие составляющие его культуры.

Следующей чрезвычайно важной и ключевой парадигмой нашего исследования является рассмотрение самой специфики картины мира казахов, представляющей собой весьма устойчивую во времени и пространстве структуру, определяющую фундаментальность, многомерность и многообразие связи-отношения Человека с Миром. Наиболее характерным представляется недифференцированность отдельных ее сфер, повторяемость во всех формах практической деятельности, когда в малом можно обнаружить черты целого, что свидетельствует о дублировании макрокосма микрокосмом. Это определяет целостность и стабильность основных категорий картины мира казахов на протяжении многих веков развития этноса.

Более того, сама картина мира казахского этноса, даже внутри достаточно стабильного традиционного общества, претерпевала на протяжении веков значительные изменения, что так или иначе предопределяет основные параметры историко-культурного и историко-социального контекста исследования. Тем самым диахронно-синхронный аспект исследования во многом смыкается с исследовательскими подходами, выработанными в истории культуры и ее теории.

Однако следует иметь в виду, что социум и культура хотя и основные, но не единственные каналы связи Человека и Мира, поскольку «никакой индивид никогда не равен наличному общественному целому и миру культуры, в контексте которых он живет здесь и теперь. Поэтому человек как бы преодолагает наличные формы социальности и культуры и встречается с Универсумом как целым»⁴⁵. Именно этим, а также факторами экзогенного развития культуры и объясняется наличие многих общих элементов в картине мира различных народов. Но картина мира любого этноса – это не сумма различных элементов, а сложившаяся и самобытная система, которая, объединяя их, образует единое целое. Поэтому *картины мира различных народов на уровне элементов могут иметь значительные совпадения, тогда как на уровне системы они представляют собой различные явления.*

Основные категории модели мира «как бы предшествуют идеям и мировоззрению, формирующимся у членов общества или его групп, и поэтому, сколь бы различными ни были идеология и убеждения этих индивидов и групп, в основе их можно найти универсальные, для всего общества обязательные понятия и представления, без которых невозможно построение никаких идей, теорий, философских, эстетических, политических или религиозных концепций и систем»⁴⁶. А.Я. Гуревич выделяет два типа таких категорий: собственно культурные (время и пространство, изменение, причина, судьба, число, отношение чувственного к сверхчувственному, отношение частей к целому) и социальные (индивид, социум, труд, богатство, собственность, свобода, право, справедливость)⁴⁷. Кроме того, А.А. Хамидовым выдвинуто весьма важное положение о том, что существуют и категории, выходящие за границы мира (глубинное общение, совесть и др.), устремленные к более высоким уровням организации и измерениям Универсума. Данные категории, будучи универсально-бытийственными и культуро-всеобщими, в то же время культуро-особенны⁴⁸. Тем самым в картине мира этноса категории, имея бытийную и общекультурную природу, выявляют свою этнически-сущую определенность.

В центре нашего внимания – выявление стабильных, особо характерных и передающихся из поколения в поколение знаков культуры. Мы не будем рассматривать все категории культуры, а выделим лишь те, которые в наибольшей мере выявляют особенности кочевого этноса и составляют этническое ядро культуры, ее синхронно-диахронную целостность. К таковым мы относим категории жизни и смерти, времени и пространства. И поскольку та «сетка координат», каковой казахи улавливали мир, многомерна, многозначна, пульсирующе-диффузна и практически неосознаваема носителями данной культуры, постольку рассмотрение любой из этих категорий есть лишь научная абстракция, теоретическая модель, которая в реальной картине мира не имеет столь жесткого структурирующего характера. Исключительно важным здесь для нас представляет-

ся высокая степень повторяемости одних и тех же элементов картины мира казахов во всех сферах жизнедеятельности, что делает, в свою очередь, саму модель достаточно устойчивой и стабильной на протяжении многих веков.

Кроме того, целостность картины мира и ее этническая самобытность определяются не только основными категориями, но также единством объективного, взятого как Универсум и сущее в целом, а также субъективной его доработки. Для казахов же в качестве генерального объекта выступает кочевая среда, в которой категории жизни и смерти, времени и пространства имеют свои первостепенные специфические особенности, определяющие все сферы жизнедеятельности этноса, его культуру, духовность и связь с Миром.

Такой специфически особенный статус картины мира этноса, несмотря на единство и всеобщность мира, обусловлен тем, что мир как сущее скрыт от глаз индивидуума. Более того, в практической деятельности человека структурирование мира, его категориальный каркас не осознаваемы как эмпирическая данность и постижение его есть интуитивно-бессознательный процесс. Для проникновения же в смысл мира индивид по мере его интерпретации в своей деятельности вырабатывает свой собственный образ мира. Поэтому, по большому счету, количество картин мира исчисляется количеством субъектов мировидения.

Но человек смотрит на мир сквозь призму того общественного опыта, в рамках которого он был сформирован как личность. «С момента появления на свет мы живем, погружаемся в океан обычаев, именно они – первая наиболее сильная реальность, с которой мы встречаемся; они являются *in the sense strict* нашим окружением, или социальным миром, тем обществом, в котором мы живем. Через этот социальный мир, или мир обычаев, мы видим людей и мир предметов, видим Универсум»⁴⁹. Так формируется этническая «призма», через которую человек видит мир. Будучи явлением культуросоциума, «призма» этноса вбирает в себя и отдельные элементы многих других картин мира: научной, физической, мифологической, религиозной, философской, художественной и др. Все эти картины мира, а

также различные их элементы в картине мира этноса становятся не только интерпретирующими Универсум, но и адаптивным способом человека к окружающей его природной и социокультурной среде. Результатом же этой адаптации становятся репрезентирующие картину мира ценности.

Таким образом, **картина мира этноса – это такой целостный и самобытно интерпретируемый Универсум, при котором «этническое Я», адаптируясь к окружающей его природной и социальной среде, воспроизводит его в своей деятельности, практике и языке.**

Поэтому в основу картины мира может быть положена следующая категориальная парадигма:

1) мир как сущее в целом, то, что так или иначе есть, независимо от воспринимающего этнического субъекта;

2) этнос как субъект видения мира, интерпретация им Универсума и адаптация к окружающей его природной и социокультурной среде;

3) мир, интерпретируемый сквозь призму этнического субъекта, результат деятельности – ценность.

Из этого следует, что картина мира становится синтезирующей основой системно-функциональной триады: Мир – «Этническое Я» – Ценность. Так, отражая наиболее сущностные стороны бытия (мир как реальность), картина мира одновременно с этим обладает огромным значением в нем сознания (мир воспринимаемый), а активная роль познающего субъекта приводит к процессу формирования «вторичной реальности» – «ценности» (мир репрезентируемый). В соответствии с данной триадой картина мира этноса может быть рассмотрена с трех основных сторон: онтологической, гносеологической и аксиологической. При этом следует иметь в виду, что все уровни категории гармонии находятся в диалектической связи друг с другом, абстрагирование же их друг от друга возможно лишь теоретически.

Онтологический уровень картины мира этноса соотносится с пониманием мира как сущего целого. Для этноса же мир очерчен границами этногеографического территориального

пространства, в котором веками сложившиеся определенный ландшафт и природа имеют первостепенное значение. В связи с этим среда обитания, территориально-географическое пространство определяют основные параметры картины мира этноса.

Но бытие этноса не очерчивается только границами этнического территориально-географического пространства, границами реального мира, поскольку история культуры различных народов показывает, что мир в картине этноса – не всегда реален и объективен. Ибо в традиционных культурах (особенно на Востоке) Универсум становится широким понятием такой реальности, когда в его сферу включаются не только все формы и связи реально овеществленного мира, но и той части мира, которая находится выше умопостигаемых форм. Более того, именно эта часть Мира, согласно традиционным и сакральным представлениям, была наделена как законодательной (над всем живым) силой, так и творчески-порождающей, т. е. спонтанной. Из этого следует, что Мир в традиционных культурах был наделен статусом живого, воздействуя на Человека и его бытие. Поэтому во многих культурах Востока духу, духовному и даже душевному придается полная реальность и возможность его автономного бытия в этом мире.

Таков и традиционный мир казахов, в котором бытие человека находится не в противопоставлении к окружающему природному пространству, а вписан в такой мир, где духовное (духи, аруахи, албасты, пери и пр.) сосуществует с реальным, подчас определяя его. Тем самым миру этноса задаются не только горизонтально-географические параметры, но и вертикально-духовные. Включение пространственной высоты и глубины в Универсум определяет и расширение его временного континуума, когда в мире Настоящего присутствует Прошлое и Будущее, задаваемое аруахами. Такова и структура китайского Космоса, разделенного на видимую телесным взором часть, чувственно созерцаемую – «ся» (буквально – «низ»), и ту умопостигаемую часть, находящуюся за этим пределом, выше явленных миру объектов, – «шан» (буквально – «верх») ⁵⁰.

Эта структурная особенность космического мировосприятия, будучи весьма специфичной, во всей полноте концентрируется в человеке традиционной культуры. «Реальность эта... такова, что человек может творить ее в своем нравственном восхождении к истинному небытию как высшему слою реальности. ... Можно сказать о всеобщем убеждении в неподлинности, в неистинности мира вокруг человека древнего Востока, о «майе» его мира, но опять-таки это очевидно, когда подлинностью, истинной реальностью обладает путь человека к себе самому – истинное Дао, а внешняя действительность – не более чем ландшафт по пути следования»⁵¹. Поэтому реальность эта, производная от бытия человека, определяет онтологию реальности «человек – мир».

Гносеологический уровень картины мира этноса связан с таким пониманием мира этноса, который существует как «мир в себе» (априори) и как модус различных миров (отсюда и разнообразие картин мира). Так, по М. Хайдеггеру, мир становится видом бытия человеческого существования. Для этноса же бытием существования становятся способы приспособления к окружающей среде⁵². Поэтому в этносе (как и в индивидууме) соединяются онтологический, гносеологический и аксиологический уровни картины мира. И все же: этнос, являясь сущим, в картине мира выступает в значении субъекта воспринимающего, изображающего, интерпретирующего мир, адаптирующегося к миру и репрезентирующего мир в своей деятельности. Поэтому в общей структуре картины мира мы рассматриваем этнос в процессе познания и мышления, в процессе духовно-практического освоения мира как результат взаимодействия объективного состояния (как чего-либо существующего вне, до или после практики и отражения) и субъекта социальной жизни⁵³.

Гносеологический уровень становится центральным в картине мира этноса, поскольку в нем объединяется мир как сущее, мир как модус и мир как картина.

Применительно к взаимосвязи музыки и картины мира, специфика музыкальной гносеологии определяется онтоло-

гическими представлениями, когда способы видения мира детерминируются способами бытия человека. Так, одной из характернейших черт традиционной культуры казахов является осознание «Художественного Я» как всеприсутствующего во всех формах взаимодействия этноса с миром, вследствие чего возникает сцепленность музыкального сознания и мира, носящая трансцендентальный характер. Поэтому музыкальное сознание, будучи в трансцендентальном измерении, предстает как «первичная реальность», предшествующая картине мира. «Нет и не может быть никакой онтологии без феномена осознания, – пишет М. Мамардашвили, – без него мы вообще не могли бы к ней выйти, оставались бы в рамках того, что просто так люди наблюдали бы антропологически, гносеологически или культурно-исторически, так ничего и не узнав о нашем включении в космическое целое, о себе и своей эволюции в нем, о трансчеловеческих константах и связанностях (ограничениях) жизни сознания»⁵⁴. Тем самым именно трансцендентальное сознание становится условием существования самой картины мира, поскольку тот мир, который является и познается, есть продукт трансцендентального сознания⁵⁵.

Исходя из сказанного, мир становится той сущностью, которая объединяет в единое целое проявленное и непроявленное, видимое и невидимое, бытие и сознание. Собственно, и мышление «Художественного Я» является частью этого мира, его гносеологическим основанием.

Такова и гармония системы «творец – исполнитель – слушатель», которая является по сути художественной структурой социального института. Система эта, имеющая гносеологический характер и основанная на единых нормах музыкального мышления, порождает целостность всей традиционной культуры. При этом следует иметь в виду, что сознание – продукт не только языка, но и всей культуры этноса. «Человек отражает мир сквозь призму накопленных обществом знаний, понятий, навыков и т. д. Даже к совершенно новому, впервые воспринимаемому чувственному явлению человек относится с позиций восприятия им общественной культуры. Поэтому чистой чувственности у человека нет: в ткань восприятия, не говоря

уже о представлении, всегда вплетаются слово, знания, опыт и культура поколений»⁵⁶. Именно поэтому смыслообразующей и формообразующей основой картины мира становится культура этноса, которая и определяет ее целостность, стабильность и устойчивость во времени и пространстве.

Аксиологический уровень картины мира этноса определяется тем, что этнос в процессе формирования особенностей бытия в окружающей природной и социокультурной среде создает мир, который является одновременно миром объективного и миром субъективного – миром культуры этноса. Закрепляется же и реализуется этот мир в художественной ценности как итогом результате творческой психической активности субъекта по репрезентации и преобразованию мира. Так, ценность становится результатом взаимодействия объективного состояния мира и его духовно-практического освоения «Художественным Я». Имея свойства двоякого характера (с одной стороны – ценность осваивается как объект, с другой – она есть объективированный результат этой деятельности), ценность функционирует как взаимодействие объективного состояния мира, субъекта его духовного освоения и творческой практики. В то же время в этой ценности обнаруживаются и свойства совершенного Космоса, а возможности «Художественного Я» реализуются, объективируются через наиболее полное его самовыражение. Так, ценность, представляя собой своего рода семантический мир, становится проявлением той потенциальности, которая заложена в семантическом вакууме, а «Художественное Я» становится при этом тем семантическим фильтром, который и обеспечивает смысловую наполненность художественной ценности.

Проблема связи ценности с семантическим вакуумом, конечно же, открывает связь с запредельной реальностью, не воспринимаемую обыденным сознанием, но во многом научно обоснованную. Так, В.В. Налимов, доктор технических наук, занимающийся физическими и философскими проблемами Вселенной (в частности, проблемой физического и семантического вакуума⁵⁷, свидетельствующего о некоем единстве Мироустройства), отмечает, что появление «черных дыр» в

семантическом вакууме приводит к возникновению «индивидуумов, которым недоступна вся полнота восприятия культуры. Одним, скажем, недоступна наука, особенно математизированные ее разделы. Другим недоступен мистический опыт. Многим недоступно понятие свободы. Все наши социальные и мировоззренческие неурядицы, ...по-видимому, связаны с неполной открытостью семантического вакуума. ...В семантическом вакууме также отсутствуют квантовые поля – тексты. В то же время возможность появления тех или иных текстов определяется степенью открытости семантического вакуума. Семантический вакуум, таким образом, обретает, как и физический вакуум, характер фундаментальности. ...*Культура в целом задается упорядоченностью смыслов в семантическом вакууме*»⁵⁸ – (курсив авт.).

Данное открытие в физике представляется важным для осознания ценности как смысловой многомерности. Получается, что смыслы, заложенные в ней, напрямую сопряжены с Космосом, с его семантическим вакуумом, который и способен коррелировать картину мира этноса в ее идентичной целостности и этнической самоидентификации. Кроме того, важным представляется и признание изначальности существования некоей числовой оси, на которой упорядочены смыслы, оси, объединяющей семантический вакуум и тексты. В связи с этим, гипотетически, мы можем выдвинуть версию о способности музыки выступать в качестве этой числовой оси, кодирующей смыслы Вселенной, поскольку музыка, помимо многих других свойств, также обладает числовой упорядоченностью. В пользу нашей гипотезы могут свидетельствовать теоретические концепции Пифагора и аль-Фараби при анализе музыки. Так, известна пифагорейская концепция, согласно которой музыкальную гармонию космоса определяют числовые отношения. Важно отметить при этом, что числовые отношения задают гармонию не только космоса, но и музыки*. Аль-Фараби, рассматривая

* По этой теории «тон, издаваемый струнами, или, что равнозначно этому, тон, издаваемый воздушным столбом в трубке духовых инструментов, зависит от трех обстоятельств: от длины, толщины и степени натяжения струн. Если у нас будут две струны одинаковой длины и толщины, то степени их натяжения вызовут различие также и в звуке. ...Различие числа

музыкальные интервалы по видам их деления и соединения, соотносит их с числовыми соотношениями; одновременно при таком подходе из числовых отношений выводятся и различные смыслы*. Тем самым еще в далекой древности учеными была замечена феноменальная связь Числа, Музыки и Смысла. Кроме того, высокий уровень развития и обобщения, жизнеспособность и последующее воздействие на мировой культурный процесс величайших культурно-цивилизационных систем в лице греческой и китайской культур также обуславливаются тем, что их системно- и смыслообразующие основания во многом опирались на многомерное понимание значения Музыки. Музыки, определяющей смысловую упорядоченность

колебаний в одинаковые промежутки времени определяет высоту и глубину тона, и это число также находится в определенном отношении к весу, если толщина и длина одинаковы. При отношении 12:6 сильнее натянутая струна делает вдвое больше колебаний, чем другая; при отношении 9:12 одна делает три колебания, а другая – четыре и т. д. Здесь число есть истинное, что обуславливает различие; ибо тон, как колебание тела, есть лишь количественно определенное сотрясение или движение, т. е. некое определение посредством пространства и времени. Тут не может быть никакого другого определения для различия, кроме числа, количества колебаний в определенный промежуток времени; *определение посредством числа нигде, следовательно, не является более уместным, чем здесь*» (Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Книга первая. – СПб.: Наука, 1993. – С. 245). – (курсив авт.).

* Из всего многообразия числовых выражений музыки и связанных с ними смыслов выделим несколько высказываний аль-Фараби. Ученый пишет: «...разделить тон на четверти, на восьмые, на терции, на полутерции, на четверти терции, а потом комбинировать эти интервалы различными способами. Каждая комбинация даст нам какую-нибудь категорию вида...

Если придать октаве значение 144..., то значение кварты будет 60/144, значение квинты составит 84/144. Интервалы первой из четырех первых категорий... можно обозначить следующим образом: 24/144, 24/144, 12/144; интервалы второй категории обозначим: 24/144, 18/144, 18/144...

Если мы слушаем мелодию, в которой находим тоны такого вида, при котором сумма центрального интервала и последнего интервала выше, чем первый интервал, и сопоставим эту мелодию с другой, в которой имеются тоны такого вида, при котором сумма последних двух интервалов ниже первого интервала, то мы обнаружим, что первая мелодия оказывает на нас более значительное воздействие: ее созвучность более выражена, стройность заметнее и вся мелодия кажется нам более естественной» (Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии / Пер. с арабского. – Алматы: Ғылым, 1993. – С. 196–200).

(Гармонию) Мироздания и обуславливающую гармоничную связь Человека и Космоса. В плане избранной проблемы исследования для нас чрезвычайно важно, что и казахская культура с ее музыкой имеют соответствующие системно-смысловую упорядоченность, гармонию и мироотношенческие связи.

В ракурсе данного положения совершенно очевидно, что *музыкальная ценность*, несмотря на индивидуализированное воспроизведение Универсума «Художественным Я» как семантическим фильтром, охватывает глубинные основы Мироздания и сознания этноса, отражая актуализированные духовные проблемы, что и становится, в конечном счете, реальным бытием совершенного. Это следует отметить особо, поскольку доминирующей ценностью традиционной культуры казахов становится *установка не на преобразование мира, а установка на его воссоздание и воспроизведение как совершеннейшей гармонии*. В то же время, ценность, будучи своеобразной проекцией Космоса, есть совершенно новое реальное образование, своеобразный микрокосмос, «мир, созданный по законам красоты». Поэтому ценность есть художественный феномен, реализующий онтологию бытия и гносеологию «Художественного Я». Будучи своеобразной «второй природой», возникающей в процессе творчества, художественная ценность дистанцируется от своего создателя и сама становится объектом познания и преобразования. «Человек, творя по законам красоты, вместе с тем объективирует и превращает все созданное в предмет эстетического познания и совершенствования»⁶⁰.

Исходя из сказанного, подчеркнем, что для картины мира казахов важное мироотношенческое значение имеет музыкальная ценность, которая коррелирует не только с музыкальными, но и с космогоническими, ритуальными, этическими, вербальными, поведенческими и другими особенностями данного этноса, что в большей степени выражает изначальную гармонию особой системы: Звук – Культура – Космос. Связано это с тем, что музыка в культуре казахов функционирует не только в процессе художественной деятельности, но и во всей жизнедеятельности человека: космогонической, материальной и

духовно-практической.

Следовательно, в структуре картины мира казахов ценность определяется высоким уровнем бытия субъекта, характеризующимся вхождением в креативно-проблемные ситуации без потребностного мерила. Ведь «всякая безусловная ценность – это не слуга, не функция от потребности, не дериватив “нужды”, но судия, основание для суда над любыми потребностями и предпочтениями, интересами и нуждами человека, для внутреннего духовного суда личности над своей потребностной сферой»⁶¹. Так, вхождение в Универсум субъекта создает креативно-проблемную ситуацию по гармонизации Мира.

Таким образом, картина мира этноса как феномен культуры может быть рассмотрена как триада, уровни которой коррелируют с Миром, Человеком и Ценностью. При этом следует иметь в виду, что данная триада и уровни ее рассмотрения – онтологический, гносеологический и аксиологический – суть теоретического абстрагирования, поскольку картина мира этноса в реальной практике функционирует как единая гармоничная система с взаимосвязанностью и взаимообусловленностью всех ее уровней.

При этом картина мира этноса как феномен культуры выступает такой целостной моделью, которая включает в себя и синтезирует все другие картины мира: мифологическую, религиозную, научную, художественную и др.

ГЛАВА 2 КАРТИНА МИРА И КУЛЬТУРА

Картина мира как тип культуротворчества

Картина мира разных народов в различные исторические периоды может выражать разные мировоззренческие установки, имеющие следующие культуротворческие основания: приоритет Космоса, Бога, Природы, Человека и Социума. Путь же к этим приоритетам (приоритет – идеал, а путь – форма достижения этого идеала) может пролегать через материалистические основания (Материю) или идеалистические (Дух). В зависимости от этих приоритетов можно выделить и различные типы картины мира, такие как космогоническая (к Космосу), теоцентрическая (приоритет к Богу), экоцентрическая (к Природе), антропоцентрическая (к Человеку) и социоцентрическая (к Социуму) в двух основных ипостасях: материалистической (к Материи) и идеалистической (к Духу). Как правило, данные типы не существуют в изолированной целостности, «в чистом виде». В каждой конкретной культуре эти типы могут быть как определяющими, так и взаимодополняющими.

Картина мира в качестве определенного типа культуротворчества выступает как та система отсчета, та объективная позиция, относительно которой существует предмет, поскольку «если при формулировке, выработке понятия о предмете не учитывать практическое отношение субъекта, то такое понятие ни в коей мере не является конкретным. ...Поэтому необходимо с самого начала указать ту систему отсчета, которая входит в формулировку теоретического понятия»⁶².

В основе **космоцентрической картины мира**, порожденной античными цивилизациями Востока и Запада, – понимание, осознание и восприятие Космоса, Мироздания как целостности, упорядоченности и организованности в соответствии с законами Вселенной. Данный тип картины мира проявляется в двух основных формах: *космогония*, представляющая дона-

учное, мифо-религиозное познание мира, а также *космология* как его научное познание (философия, естествознание, астрономия).

Однако между *космогоническими представлениями* Востока и Запада имеются весьма существенные различия.

Западная картина мира своими историческими корнями связана с древнегреческим пониманием мира как конечного, структурно-организованного и рационально-упорядоченного космического целого. При этом Космос может выступать как Универсум (Пифагор), как «Мирострой» (Гераклит) или как некая упорядоченная часть Вселенной, которая противоположна Хаосу (Платон). Чрезвычайно важно, что данное рационалистическое понимание Космоса может распространяться и на государственный политический строй, который осознается как некая система, устроенная по космическим законам (Геродот)⁶³.

Данный тип космоцентризма обусловил основные парадигмы европейской культуры, к которым относятся: принцип разделения и противопоставления; изначальная хаотичность, нуждающаяся в постоянном созидании Гармонии; установка на идею творчества, призванного преобразовывать мир; существование первоначала, приводящее к признанию причинно-следственного типа связи; Логос, как прообраз мирового целого, в котором символы образуют иерархический порядок. *«Ангелы и святые в вечности, светила в мировом пространстве, природные существа и вещи на земле, человек и его внутреннее строение, человеческое общество с различными его слоями и функциями – все это являло структуру смысловых образов, имевших вечное значение», – пишет Р. Гвардини*⁶⁴.

Космоцентрическая картина мира Востока являет собой иное миропонимание и представляет собой недуальную модель, в основе которой – восприятие Космоса как бесконечного и вечного, а также как тождества противоположностей. Отсюда одновременность изменчивого и неизменчивого, прерывного и непрерывного, а изначальное совершенство и гармония мира и всего, что его составляет, определяет ориентацию на принцип

недеяния. В соответствие с этим, отсутствие первоначала обуславливает важнейший и ключевой принцип народов Востока: цикличность и спиралевидность мышления, при котором элементы объединяются по принципу взаимного отклика⁶⁵.

Объединяет же космоцентрическую картину мира Востока и Запада то, что все явления находятся во взаимосвязанности и взаимоподчиненности. отождествление единого Космоса и всех составляющих его явлений определяет уподобление Космосу человеческого общества, благополучие и упорядоченность которого напрямую зависят от Неба.

Упорядоченность Мира – в его структурировании по вертикали и горизонтали. Структуры эти обыгрываются в мифах и ритуалах, что выявляет изначальный принцип миропонимания в традиционных культурах. В особой мере подчеркивается связь и взаимозависимость Космоса и Земли. Этой цели подчинена даже архитектура, композиционные особенности которой подчеркивают «открытие» интерьера к Небу (таковы культовые и храмовые сооружения Востока и Запада, такова и конструкция традиционного жилья номадической цивилизации – юрты).

Совершенно очевидно, что общая космическая структура подчинена различным космическим законам (эволюции, справедливости, иерархии, меры и т. д.). Представляя собой живое, разумное существо, включающее космический ум, космическую душу и космическое тело, Космос своим первоначалом имеет Демиурга. В некоторых мифологиях демиург сливается с образом небесного бога-творца (к примеру, у казахов – Тенгри).

Демиургические функции может осуществлять и культурный герой. Космизм данного героя зачастую определяется его перемещением между мирами (как по горизонтали, так и по вертикали). Отличие демиурга от культурного героя – в том, что демиург созидает космические объекты, природу, а культурный герой – объекты культуры⁶⁶.

Человек в космоцентрической картине мира выступает в качестве своеобразного микрокосмоса – голографии макро-

космоса. «Элементы человеческого организма идентичны элементам, образующим вселенную. Плоть человека – из земли, кровь – из воды, дыхание – из воздуха, а тепло – из огня. Каждая часть человеческого тела соответствует части вселенной: голова – небесам, грудь – воздуху, живот – морю, ноги – земле, кости соответствуют камням, жилы – ветвям, волосы – травам, а чувства – животным»⁶⁷.

Космогонические представления древности достаточно полно определяют картину мира различных культур Востока и Запада. И все же современный период исторической эволюции человечества на примере новых научных концепций по данной проблеме свидетельствует о том высоком, поистине космическом уровне знаний, которым обладал данный тип представлений о Человеке и Мире еще с незапамятных времен. Причем посвященными в это знание и имеющими статус демиургов были особо избранные личности, образующие в традиционных обществах достаточно замкнутые касты и прослойки: жрецы в Египте, монахи и философы в Китае, Индии, шаманы, баксы и жырау у казахов. Современные научные исследования учитывают этот накопленный духовный опыт и продолжают идущие из древности формы общения человека с Космосом. Таково учение П.Д. Успенского, который на основе самых разнообразных эзотерических теорий приходит к исследованию «четвертого измерения». В связи с этим он пишет: «Четвертое измерение!» Вот реальность, которую я смутно чувствовал уже давно, но которая всегда ускользала от меня. Теперь я вижу свой путь; вижу, куда он может вести»⁶⁸. Новое понимание Космоса и Жизни представлено и в учении Тяньдицзяо, возникшего в начале 40-х годов XX столетия в Китае. Его создатель Ли Юй-цзе на основе естественных представлений о материи и человеческих представлений о духе обосновывает концепцию воздействия Космоса и космических законов на жизнь Человека, что, в свою очередь, приводит к постулированию форм человеческой жизнедеятельности, исходя из представления о единстве Космоса и Человека⁶⁹. Новые знания о Вселенной, Человеке, Космических законах, о шестой ступени эволюции через при-

зму казахской культуры и особенностей казахского миропонимания представлены и в книге Ж. Желтоксана «Ак Сарбаз»⁷⁰. Разумеется, данными работами не исчерпываются новые знания о Мире как космической целостности. Ибо важно подчеркнуть, что знания эти, представленные в книгах, не являются миропредставлениями ученых-одиночек, поскольку образуют выражение коллективного опыта взаимосвязи Человека с Миром. Стало быть, роль их в картине мира каждого народа – и аккумулирующая, и репрезентативная, и созидательная. Кроме того, этот мировоззренческий пласт современной культуры свидетельствует о неисчерпаемости космологических моделей и их способности к синтезу многих научных представлений.

Важно также подчеркнуть, что именно в недрах космогонических представлений зарождалась *космология*. Интересно, что, пройдя большой путь от шаманизма, жречества, через Гиппарха и Птоломея к Копернику, Кеплеру, Ньютону и затем к современности – к русскому космизму в лице Н.А. Бердяева, С. Булгакова, В. Соловьева, П. Флоренского (религиозно-философское направление) и К.Э. Циолковского, А.Л. Чижевского, В.И. Вернадского и других (методологическо-философское направление), космология постоянно соприкасается с космогонией. Более того, современный этап эволюции и тех и других представлений с особенной ясностью выявляет общность их результатов, общность многих положений, касающихся не только Космоса, но и связи Человека и Космоса.

Как ни парадоксально, на первый взгляд, с точки зрения современного человека, но многие положения космологии, высказанные в глубокой древности и казавшиеся людям фантастикой, находят подтверждение в последующих научных космологических изысканиях. Оказалось, что *различны лишь методы познания Мира как Космической целостности, законы же Мира едины как для космологии, так и для космогонии*. Тем самым с разных сторон, но в едином – космическом направлении – формируется и функционирует космоцентрическая модель мира. Следует отметить, что данная модель не на всех этапах человеческой истории являлась или осмысливалась в

картине мира как центральная. Более того, в какой-то период она может вообще исчезнуть из Миро-моделирования и тогда Мир приобретает «плоскостные» очертания, сведенные лишь к антропологическим или социальным параметрам. Но, как показала история развития мировой культуры, такие периоды возникают в кризисные эпохи и являются лишь временем накопления энергетической силы и информации, за которым следует еще более сильный взрыв в постижении Мира как Космоса, и тогда Космос не просто еще более выпукло, сильно и многомерно обнаруживается в картине Мира, но по существу определяет ее.

Картину мира, в которой высшей ценностью выступает Бог, можно определить как **теоцентрическую картину мира**. Вера в существование Бога определяет специфику не только мировоззрения и мироощущения, но и специфику всего Мироздания в целом.

Формирование теоцентрической картины мира прошло несколько этапов: отчуждение человека от природы, очеловечивание природы (антропоматизм), обожествление природы (анимизм), тождественность бога (или богов) природе, и последний этап – признание бога творцом природы⁷¹. При этом объектом теоцентрической картины мира может быть не только единобожие (как это имеет место в мировых религиях), но и политеизм (к примеру, древнегреческие и древнеримские религии).

В теоцентрической картине мира важным выступает представление о Мире как расчлененном на две основные части – Мир божественный (т. е. потусторонний, сверхъестественный) и Мир реально существующий. Мир божественный, в свою очередь, также может быть иерархизирован, как, например, в каббализме, где различаются мир «творения» (бриа, бара) и мир «создания» (иецира); мир же реально существующий, мир материальных явлений – мир «делания» (асиа). Поэтому земля представлялась местом временного пребывания человека, тогда как небо – место идеальной жизни. В буддизме же Мир, расчлененный на «сансару» (мир эмпирического) и «нирвану»

(мир абсолюта), объединялся идеей движения и восхождения к «нирване». «Именно эта идея, – пишет Н.И. Конрад, – и позволила буддизму ... полностью войти в мир реальный и решительно вмешиваться в самые земные дела»⁷².

Аналогичная первостепенная ценность Мира божественного наблюдается и в исламской картине мира, потому-то и Мир реальный, Мир земной, как не имеющий особой ценности, не должен воспроизводиться в изображении. Так, «нет никакого сомнения, – пишет Ф. Габриэли, – что религия составляла не только общий знаменатель этой цивилизации, но ее ось и основу. Все остальные аспекты жизни – материальный и духовный, политический и литературный, экономический и социальный – несут на себе отпечаток этой религии, окрашены в ее тона и развиваются под ее влиянием»⁷³. Так, ислам, будучи государственной религией в ряде стран, приводит к установлению эгалитарной теократии, когда источником законодательной власти, регламентирующей всю социальную жизнь исламских государств, становится Коран, который и определяет равенство населения перед божественным законом независимо от социального положения. Не случайно поэтому ислам, в широком смысле, означает весь мир, в котором установились и действуют законы Корана⁷⁴. «Промысел божий, – пишет аль-Фараби, – простирается на все, он связан с каждой единичной вещью, и всякое сущее подлежит приговору всевышнего и предопределению его»⁷⁵.

Все в этом мире было от Бога. Мир божественный определял суть Человека, когда человек был создан по образу и подобию божьему. Вера в абсолютность Бога формирует Мир реальности, не только созданный по воле божьей, но и постоянно находившийся под воздействием Бога.

Бог может и нарушить устоявшийся ход вещей и свершить чудо. Поэтому и Мир, его смысл, его картина открывались только тому, кто жил Богом.

Особенностью теоцентрической картины мира является ее сакрализованность и канонизированность, каналом же связи Бога и Человека становится индивидуализированное эмо-

циональное начало; при этом свобода духа становится важной частью постижения Бога. Структура божественного Мира и его законов может быть представлена в сокровенных знаниях, которые охранялись от профанов и могли быть открыты только избранным, как это имеет место в каббализме («Книга Сияния» и «Книга Творения»), где идея сокровенного, неизреченного становится онтологической основой. Поэтому гносеологическим основанием выступают иррациональность и чувственность, пропущенные через «ток высокого этического напряжения».

Так, в теоцентрической картине мира и Вселенная, и Природа, и Человек, и Социум – ничто не представляло собой автономной вселенной, все являло форму того единства, того Миров-порядка, который был создан Всемогущим и Всемилоштивейшим Богом.

Акценты сменяются в **экоцентрической картине мира**, когда таким суверенным Богом становится Природа. Отныне именно она определяет сетку координат, а не Бог и не Космос; Человек не главенствует над ней, а принадлежит ей, являясь ее составной, органичной и неотъемлемой частью. В такой картине мира природа мыслилась совершенной и гармоничной, как совокупность, взаимосвязанность всех бытийственно-духовных явлений. Не случайно, в этой связи, Гете определял ее формулировкой «Она есть все». Смыслом жизни человека становилось поддержание и сохранение естественного порядка в Природе, и тем самым в социуме и в себе.

Познание Человеком Природы и осознание своего места в ней протекало от ее анимистического почитания как одухотворенно-ощущаемой, через нерелефированное понимание – к пониманию природы в философском смысле, которое сформировалось в ходе ее научного познания⁷⁶.

При переходе от космоцентрической модели мира к экоцентрической происходит уменьшение космического пространства и устанавливается та грань, которая отныне отделяет мир людей и мир инобытия. Кроме того, выступая символом обожествленного космоса, Природа может быть и приравнена к

Богу (пантеизм), и разделена с ним (теизм).

Природа как Первопричина и как Конечная цель, как Божество и Мать – таковой предстает она в Европе в эпоху Просвещения, что превосходно выражено Гете:

«Природа! Мы окружены и объаты ею, не в силах глубже в нее войти. Непрошенно, нежданно увлекает она в вихре своего танца и кружится с нами до тех пор, пока мы, изнемогиши, не выпадаем из ее объятий.

Она создает вечно новые образы: того, что сейчас есть, еще никогда не бывало; того, что было, больше никогда не будет – все ново и в то же время старо.

Мы живем внутри нее и чужды ей. Она беспрестанно говорит с нами и никогда не выдает нам свои тайны. Мы без конца воздействуем на нее и все же не имеем над ней никакой власти...

Она живет в бесчисленных детях – но где же мать? Она – первая и единственная художница; из простейшего материала – величайшие контрасты; без тени напряжения – недостижимое совершенство; ясная определенность черт, всегда окутанная неким смягчающим покровом. Каждое из ее созданий имеет собственную сущность, каждое из ее явлений – наибособленнейшее понятие, и все это сводится в конце концов к одному...

У нее все продумано, и мыслит она постоянно, но не как человек, а как природа. Свой собственный всеобъемлющий смысл она держит при себе, и его никто у нее подглядеть не может...

Она выбрызгивает свои творения из Ничего и не говорит им, откуда они пришли и куда идут. Их дело – шагать; дорогу знает она.

В ней все всегда – здесь и теперь. Прошлого и будущего она не знает. Настоящее – ее вечность. Она добра. Я славлю ее со всеми ее созданиями. Она му-

дра и тиха. У нее не вырвать объяснения, не выманить подарка, если она не дарует добровольно. Она хитра, но во имя благой цели, и лучше не замечать ее хитрости...

Она привела меня сюда, и она же выведет меня отсюда. Я доверяюсь ей. Она может со мной браниться. Но никогда она не возненавидит своего создания. Это не я говорил о ней. Нет, все, что истинно, и все, что ложно, – все сказано ею. Все – ее вина, все – ее заслуга...»⁷⁷.

Идея единства Природы и Человека является фундаментальной и для многих культур Востока. В.Р. Арсеньев объясняет это тем, что в «восточных» обществах, в отличие от «западных», с их склонностью к созданию искусственной среды обитания, доминирует образное, правополушарное мышление – мышление, максимально приближенное к природе.

На Востоке экоцентрическая картина мира может раскрываться через различные религиозные доктрины, как это имеет место, к примеру, в культурах Японии и Китая, в которых единство человека с природой приравнивается к единению человека с подлинной Реальностью, с недифференцированным Абсолютом. Более того, Человек не просто живет в единении с этой Реальностью, но и самопознание Человека раскрывается через этот Абсолют. Так, древний даосизм проистекал из натурфилософии, где «Дао – это не путь в обыденном, повседневном, конкретном смысле, а некий Вечный Путь природы, общества и человека»⁷⁸.

Мифозокологические представления о сущностных свойствах жизни пронизывают и картину мира тюрков, для которых характерна способность следования универсальным законам Природы, когда ощущение *живого* Начала в Природе определяло закономерности общественного сознания, а стремление Человека найти опору в Мироздании реализовалось в осознании тождественности и зависимости Человека от Природы. «Задача самоопределения решалась разнообразными способами, однако все они исходили из признания принципиальной

изоморфности человека и природных объектов»⁷⁹.

Аналогичная эгоцентрическая картина мира наблюдается и в культурах Африки, в которых «превалировало такое представление о мире, когда звери были равны богам, боги – людям, а люди – зверям»⁸⁰. Такие представления о мире, в которых Человек ощущал себя одним из компонентов Природы, привело к осознанию и перенесению представлений о Природе на себя.

Гносеологическим основанием эгоцентрической картины мира выступает созерцательность, которая становится не только способом познания мира, но и формой жизнедеятельности, идеалом которой выступает состояние совершенного покоя. Поэтому и деятельность направлена не на преобразование «внешней среды» (природы), а на обретение единства с ней через достижение гармонии внутренней.

Нарушение понимания Мира – как единства Человека и Природы – во многом обусловлено представлениями о высшем положении человека в иерархии миромоделирующих ценностей. В связи с этим В. Арсеньев подчеркивает: «Процессы отчуждения человека от природы и самого становления человека – антропогенез – взаимосвязаны. Появление сознания и было их существенным этапом. Но раз появившись, сознание неминуемо противопоставило человека окружающему миру и объективно, и субъективно. И именно субъективное, в данном случае самоосознанное, противопоставление человека природе выступало рубежом «отношения людей к господствующим над ними чуждым силам»⁸¹.

Процесс формирования опосредованно-природных средств производства как вторичной, искусственной «природы», когда «Богом» выступает капитал, послужил основанием для **социо-центрической картины мира**.

Вызревший в буржуазном обществе, этот миромоделирующий и мироотношенческий тип характеризуется доминированием вещной зависимости и активной предметной деятельности. В связи с этим А.А. Хамидов пишет: «Буржуазное мировоззрение в принципе не нуждается в Боге, поэтому Вселенная очищается от всех и всяческих трансцендентных

сущностей и их иерархий. Отношения вещной зависимости формируют такое видение мира, в котором исчезает всякое принципиальное различие между природой и культурой, между миром вне человека и миром самого человека»⁸².

Картина мира, в которой Мир сужается до размеров Социума, определяет и изменение связей Человека с Миром, когда связь с Космосом, Богом и Природой заменяется связями социальными, а основную ценность в Мирово-отношенческих связях приобретает Вещь, Капитал.

Соответственно, и космоцентризм, с его созерцательным отношением к Миру, со свойственным ему умением «постичь и правильно отнестись ко Вселенной, к миру, к бытию»⁸³ заменяется такими формами познания мира, которые в большей степени носят деятельностно-коллективный характер. Поэтому и художественное творчество как форма познания мира, как высшая форма созерцательности, из статуса миромоделирующего переходит в статус функционального, с присущим данному типу картины мира объективированием содержания. Искусство само становится вещью и из сферы духовного постепенно перемещается в сферу материального.

В контексте данного культуротворческого приоритета утрачено место и Бога, когда астрономия, начиная с Джордано Бруно, провозглашает философию бесконечности не только мира, но и миров. Тем самым Мир без своей высоты, на которой покоилось место Бога, потерял и самого Бога.

Потеряла свою духовную значимость и Природа. И хотя Гегель толкует Природу как временно скрытый и бессильный дух, ее границы в социоцентрической картине мира зачастую бывают сводимы до осязаемой окружающей человека среды.

Переоценка духовных, сакральных, морально-этических, идеологических и иных ценностей традиционных культур и господствующее значение в современную эпоху Мира Капитала привело к тому, что социоцентризм и Человека выводит из центра бытия. «Изменение картины мира, – пишет Р. Гвардини, – поставило место человека в мире под вопрос. Человек оказывается “где-то”, в месте все более и более случайном»⁸⁴.

Тем самым в социоцентрической картине мира большинство изначальных связей Человека с Миром оказываются оборванными, что привело к доминированию социального межчеловеческого общения, основанного, опять-таки, на социально-вещной и социально-иерархической зависимости. Два аксиологических идеала данного мировидения можно охарактеризовать как «власть над людьми» и «власть над капиталом», которые в реальной социальной практике превращаются во «власть капитала над людьми». Поэтому гносеологическим основанием данного типа картины мира выступает рациональность и логика, когда даже чувственные ощущения становятся источником познания Мира (в науке – опытное эмпирическое знание, а в философии – сенсуализм).

В социоцентрической картине мира общество имеет притязания на свободу человеческой личности. Власть общества над Человеком (в особенности, при тоталитарных режимах) может зайти настолько далеко, что духовные основания личности могут потерять всяческий индивидуальный смысл.

Основой формирования **антропоцентрической картины мира** послужило представление об уникальности Человека и подчиненности всего Мира миру Человека, т. е. представление о такой структуре мироздания, главная ценность и центр которой – человек.

Истоки формирования данного типа – в антропоморфизме (очеловечивание космоса и божества) и антропопатизме (уподобление Бога Человеку), а также в характерных для иудаизма, христианства и ислама представлениях о богоизбранности человека.

Такой статус Человека в картине мира, когда именно он занимает место Бога, вершит бытие и суд над этим бытием, когда именно ему отдана вся полнота власти над Природой, определил и интерес к самому Человеку, к Личности. *«Человек становится важен себе самому; Я, и в первую очередь незаурядное, гениальное Я, становится критерием ценности жизни. Субъективность проявляется прежде всего как «личность», как образ человека, развивающегося на основе собственных да-*

рований и собственной инициативы. Как и природа, *личность есть нечто первичное, далее не подлежащее обсуждению*. Личность, и в особенности великая личность, должна быть понята из нее самой, и свои действия она оправдывает собственной изначальностью. ...*Гений* кажется чем-то таинственным и связывается с представлениями о богах. ...*Человеческое дело перестает быть служением, выражающим послушание Творцу, и само становится «творением», «творчеством»; человек, прежде слуга и раб, становится создателем»*⁸⁵.

Антропоцентристская модель мира, раскрывающаяся во взглядах на человека как царя природы, когда человек преобразует ее сообразно своим потребностям, привела к формированию техногенной культуры, в которой доминирующим оказывался научно-логический тип мышления с присущим ему рационализмом. А такой тип деятельности был направлен не столько на понимание мира и его воссоздание, сколько на его *преобразование и изменение*. Этой мировоззренческой посылке была подчинена и наука, результаты которой, наряду с великими техническими достижениями, одновременно расширяли пропасть между Человеком и Природой. Наука определила и возрастание материального начала в картине мира, что привело, в конечном счете, к технократическому отношению к Миру. Гносеологическим же основанием такой картины выступает Рацио и Логика.

Подобное цивилизационно-технологическое развитие (в ущерб целостной цивилизационно-культурной эволюции) привело к осознанию современным обществом того, что данная модель мира, ставящая во главу угла Человека, может привести к гибели Человечества. Ибо искусственная среда обитания, созданная Человеком и для Человека, становится все более опасной для него из-за недооценки величия, фундаментальности и вечности природного начала.

Именно этим можно объяснить рождение таких антропоцентрических концепций, которые, не умаляя центрального положения Человека в Мире, помещают его в активно конвергентную космическую среду, как это отчетливо выражено в исследовании П.Т. Шардена⁸⁶. Чрезвычайно показательны и

учение Н.А. Бердяева, который, вновь осознавая Человека как микрокосм, наделяет его титулом царя всей Вселенной («Человек не только от мира сего, но и от мира иного, не только от необходимости, но и от свободы, не только от природы, но и от Бога...»⁸⁷). При этом осознание двуединства в человеке природного и духовного во всех его проявлениях (в том числе и культурно-цивилизационном), составляющего его сущность, приводит к замене представлений о Мире, как осязаемой окружающей среде, представлениям о Мире, по М. Хайдеггеру, как о виде бытия человеческого существования, в том числе и трансцендентального.

Антропоцентрическая модель мира предполагает ее всеохватность, подход к ней может быть осуществлен с различных аспектов: космологического, религиозно-философского, экологического, эстетического и т. д. Ибо Человек в антропоцентрической модели мира представляет собой центр, вокруг которого конструируется закономерный порядок различных элементов всего Универсума не только в синхронном, но и в диахронном срезе.

Кроме того, следует особо отметить, что любой тип картины мира в той или иной мере антропологичен, поскольку ядро любой картины – Человек с его Миро-зданием, Миропониманием, Мирозрением, Мирозприятием, Мирозиданием. Так, без Человека никогда не существовало бы любой картины мира (космоцентрической, теоцентрической, экоцентрической или социоцентрической), поскольку какая-либо картина существует как Мир в представлении именно Человека.

Антропоцентризм как картина мира возникает только в такие моменты человеческого бытия, когда связи с окружающим миром (независимо от того, каким мыслится этот мир: сведенным к Социуму, Природе, Космосу или Богу) или обрываются, или находятся в состоянии дисгармонии, т. е. в те периоды, когда человек ощущает свое одиночество в Мире. Обычно этот кризис в большей мере обусловлен, социальными катаклизмами, вызванными дисгармонией и нестабильностью глобальных

систем (геополитика, геоэкономика или мощные социальные движения, ниспровергающие старое, отжившее и созидающее новое). Внутренний кризис и отчуждение Человека могут быть вызваны и субъективными факторами, такими как переоценка своих возможностей или их недооценка, невостребованность личностных качеств окружающим обществом, неудачи в любви и недостижение какой-либо ценности человеческого бытия, отсутствие идеалов или же, наоборот, их недостигаемость, а также иная дискомфортность личностного характера. В связи с этим М. Бубер пишет о том, что в те периоды, когда человек живет во Вселенной как Дома, антропологическая тема растворяется в космологических сюжетах, и наоборот, когда рушатся представления о вселенской благоустроенности, тогда размышления о человеке приобретают самостоятельность⁸⁸. Так, по степени антропоцентричности можно судить о состоянии того Вселенского Дома, который определяет культуротворческие приоритеты Человека.

* * *

Любая картина мира, рассматриваемая как связь-отношение Человека с Миром, охватывает все его многообразие, поскольку, несмотря на различные культуротворческие приоритеты, понимается, что и Бог, и Космос, и Природа, и Социум, и Человек сопряжены с **Миром как единым целым**. Данное понимание целостности мира, по-видимому, таится в глубинах человеческого подсознания, ибо, пользуясь семиотической терминологией, представляет собой одновременно и в равнозначной ценности **и подтекст, и контекст, и текст** человеческого бытия. Поэтому не существует картины мира, в которой не были бы представлены Человек и Мир, в разнообразии их связей и способов выражения, а также осуществления этих связей: теологических, космогонических, эоцентрических, социальных, материалистических, идеалистических и т. д.

Поэтому многообразие моделей мира с их «центризмами» не исчерпывается сказанным. Да и каждый тип картины мира

не отражает реально существующую картину в каждый конкретный отрезок исторического, политического, социального или культурного бытия человека и общества. Не отражает модель и бесконечность осязаемого и чувственного многообразия мира и человека в нем. Более того, ни одна модель, определяемая как выражение того или иного культуротворческого приоритета, не может и не должна претендовать на доминирование, поскольку каждая из них никогда не сохраняется в своем первоначальном и неизменном качестве. Даже в панораме одной социально-исторической и культурно-цивилизационной эпохи различные типы картины мира могут чередоваться или совмещаться. Соответственно, не было ни одной культуры в истории человечества, которая бы отражала только какую-то одну, единственную картину мира. Вот почему нельзя говорить об универсальной концепции человеческого бытия. Так, к примеру, китайская картина мира периода поздней древности наиболее наглядно воплотила взаимодействие различных культуротворческих установок, когда Природа, рожденная и воспроизведенная божественными предками – Фу-си и Нюй-ва для утилитарных потребностей Человека, становилась реализованной функцией Космоса. А Космос являл свою волю для Социума через образы звезд. При этом коммуникативные отношения между миром инобытия и миром человека соответствовали отношениям, определяющими уровень коммуникаций внутри Социума⁸⁹.

Такое взаимопроникновение различных типов картин мира исходит, как нам представляется, из многоуровневости и иерархичности Человека и Мира, когда уровни, не сводимые и не выводимые друг из друга, существуют одновременно и всегда⁹⁰. Стало быть, представленные как уровни, Бог, Космос, Природа, Социум и Человек (с многоуровневостью каждого из них), в картине мира находятся постоянно. Другое дело, что в определенные эпохи культурного бытия значение какого-либо уровня может быть доминирующим. Но это вовсе не означает, что все остальные уровни исчезают.

Имманентность уровней определяет наличие Единого На-

чала, в котором в качестве объединяющего и пронизывающего все эти уровни выступает **картина мира как субстанция**. Как «имманентные атрибуты субстанционального начала»⁹¹ выступают такие ее категории, как время и пространство, жизнь и смерть, качество и количество и т. д. Пронизывая все уровни картины мира: как культуротворческие (Бог, Космос, Природа, Социум и Человек), так и культуuroобразующие (онтологический, гносеологический и аксиологический), – категории эти и определяют этническую идентификацию картины мира любого народа, а также особенности его эволюции в контексте этнической и всемирной истории.

Картина мира как субстанция определяет и формы достижения культуротворческих приоритетов: материального или духовного. И здесь может быть выявлена такая закономерность: чем выше в иерархии культуротворческий приоритет (теоцентрическая или космоцентрическая модель мира), тем больший удельный вес на пути к его познанию и установлению связей Человека с этой частью Универсума занимает духовное начало. Но это вовсе не означает исчезновения материального начала в данных картинах мира, речь идет лишь о различных взаимосочетаниях материального и духовного. Все дело в том, что чем менее осязаем, менее проявлен и материален пласт Мировоздания, тем более одухотворенным, обожествленным предстает он в картине мира как феномене культуры. А это требует подключения не только логических, рациональных механизмов человеческой деятельности, но, в первую очередь, тех свойств человеческой психики и интеллекта, которые в большей степени связаны с подсознанием. Не случайно поэтому в теоцентрической и космоцентрической картинах мира связь Мира с Человеком определяется доминированием художественного, творческого начала, тогда как в социоцентрической и антропоцентрической картинах мира главенствует научно-техническое, материально-практическое.

И все же следует признать: картина мира как феномен культуры всегда сопряжена с устоявшимися в течение многих веков приоритетами и, соответственно, она необходима и значима

для человека в плане выработки своего, личностного отношения к себе, обществу и миру. Восприятие и осознание мира, в свою очередь, с неизбежностью ставит человека перед необходимостью корреляции индивидуальных особенностей картины мира. Стало быть, в картине мира аккумулируется общее и особенное, индивидуальное и общественное. Поэтому можно сказать, что картина мира этноса находится на пересечении множества структур и принадлежит им всем одновременно.

Важно и то, что многообразие картин мира (и не только как типа) отражает многообразие познавательных областей, а также свои специфические познавательные методы и процедуры, реализуя себя как некий инструмент в выработке ориентаций человека в мире. Но самым главным представляется нам то, что картины мира, будучи достаточно суверенными образованиями, своим многообразием взаимодополняют друг друга, внося свою лепту не только в представления о человеке и мире, но и в представления о многообразии связей Человека и Мира, связей, опосредованных культурой.

Музыка в картине мира

Мир и Человек. Связь-отношение между ними в различных культурах достигается многими путями, осуществляемыми и выражаемыми в одновременной множественности. Но одни культуры обнимают Мир эмоционально-духовно, другие – рационально-материалистически. Да и сам Мир, представленный как картина, может осознаваться или как художественное деяние, или как форма научного познания, или как механизм.

История мировой культуры дает и такие уникальные образцы картины мира, в которых **Мир в своей целостности предстает как Музыка**. Такие типы картины мира можно обнаружить в древнегреческой, китайской и протоказахской культурах. Культуры эти, весьма самобытны и обладают весьма характерными и отличными друг от друга этногенетическими чертами. Но для всех них характерен единый тип картины мира – **космоцентрический**. При этом связь Музыки и Космоса осознавалась в этих картинах мира по-разному.

Известно, что у греков в учении пифагорейцев Космос оказывается гармонично устроенным целым, в котором небесные тела представляют собой расположенные и настроенные в определенный музыкальный тон сферы. Движение их вокруг центрального мирового огня создает чудесную музыку, рождая «гармонию сфер». Эту пифагорейскую картину мира Аристотель описывает следующим образом:

«В центре пифагорейцы помещали огонь; Землю же они рассматривали как звезду, обращающуюся по кругу вокруг этого центрального тела. ...Этот огонь, находящийся в центре, они называли стражем Зевса. Эти десять сфер, как и все движущееся, издают звук, но каждая из них издает особый звук, соответственно различию ее величины и скорости. Последняя определяется различными расстояниями, находящимися в гармоническом отношении друг к другу, соответ-

ственно музыкальным интервалам, вследствие чего возникает гармонический голос движущихся сфер, гармонический мировой хор»⁹².

Сведения о пифагоровской музыке сфер сохранились и в тайных Мистериях. Интерпретированные в современности, они выражены следующим образом:

«Пифагор рассматривал Вселенную как громаднейший монохорд с одной струной, прикрепленной верхним концом к абсолютному духу, а нижним – к абсолютной материи. Другими словами, струна натянута между небом и землей. Считая внутрь от периферии небес, Пифагор разделил Вселенную, согласно одним авторитетам, на девять частей, согласно другим – на двенадцать...

Пифагорейцы давали имена различным нотам диатонической шкалы, ...исходя из скорости и величины планетарных тел. Каждая из этих гигантских сфер, мчась через бесконечное пространство, как полагали, издает звук определенного тона, который возникает за счет непрерывного смещения эфирной пыли. Так как эти тона были манифестациями божественного порядка и движения, то отсюда следовало, что они разделяли гармонию своих собственных источников»⁹³.

Соответственно, в классическом периоде античности весь Космос представлялся гармонично устроенным и музыкально-звучащим телом.

Мэнли П. Холл, интерпретируя Секретные учения, обнаруживает, что пифагорейская концепция раскрывает сведения, полученные Пифагором от жрецов различных Мистерий, в которые он был посвящен. «В пифагорейской концепции музыки сфер интервал между Землей и сферой неподвижных звезд рассматривался в качестве диапазона – наиболее совершенного гармонического интервала. Наиболее принятым порядком му-

зыкальных интервалов планет между сферой Земли и сферой неподвижных звезд является такой: от сферы Земли до сферы Луны – один тон; от сферы Луны до сферы Меркурия – полтона; от Меркурия до Венеры – полтона; от Венеры до Солнца – полтора тона; от Солнца до Марса – один тон; от Марса до Юпитера – полтона; от Юпитера до Сатурна – полтона; от Сатурна до неподвижных звезд – полтона. Сумма этих интервалов равна шести тонам октавы»⁹⁴.

Но парадокс античного космоцентризма заключался в том, что Космос, будучи звучащим, для носителей данной культуры все же неслышим. В связи с этим пифагорейцы говорили, что музыка Космоса не слышна потому, что человек живет в ней, что она принадлежит человеческой субстанции и тождественна человеку, а следовательно, ей «не противостоит нечто другое – молчание, в котором единственно мы и могли бы познать ее, мы живем в ней точно так же, как мы всецело находимся внутри движения этих сфер»⁹⁵. Так, в единое целое в античной картине мира объединяется Космос и Человек (Человек внутри движения этих сфер), музыка и молчание.

Но античный космос – это еще и «предельное состояние всех материальных процессов, которые чувственно воспринимаемы и наглядно изобразимы»⁹⁶. Поэтому картина мира древних греков не только музыкальна, но и пластична. Осязаемость же мира, его пластичность, а также чувственная воспринимаемость делают эту космоцентрическую модель конечной как во времени, так и в пространстве, сосредоточившей в себе всю гармоничную и цельную красоту того периода, а также объединившей в себе духовность музыки, пластичность и физическое совершенство скульптуры. «Только космос, взятый в целом, – пишет А.Ф. Лосев, – оставался для классического периода (а в значительной мере для всей античности) произведением замечательного искусства, которому не переставали удивляться и которое никогда не уставали созерцать»⁹⁷.

Озвучен и космогенез древнекитайской картины мира, что зафиксировано памятником «Люйши чуньцю»:

«Истоки музыкального звука чрезвычайно далеки-глубоки. Он рождается [с той] высотой-интенсивностью, которая уходит в [неявленное] великое единое [дао]. Великое единое [дао] задает двоицу прообразов – лян и, двоица прообразов задает соотношение инь-ян. Изменяясь, это соотношение [за счет] поляризации сил инь и ян [усиливается], образуя [индивидуальный] звуковой [образ]. [Перемещиваясь] как хуньдунь, [звуковые образы] распадаются и вновь образуются, образуются и вновь распадаются – [все это мы] определяем как постоянный закон неба-природы»⁹⁸.

Процесс образования неба и земли сопровождается первозвучием, а резонатором, созданным Хуньдунем (Паньгу), становятся мембраны неба и земли. «При этом звук, или звуки, рождающиеся в самый момент космогенеза, а затем сопутствующие каждому новому циклу космического времени, сразу гармоничны, это – музыка»⁹⁹.

Весьма важное отличие восточного космоцентризма от западного выражается в том, что, к примеру, китайский Космос – не только живой и звучащий (как у греков), но и слышимый, правда, доступный только избранным – жрецам – как посредникам между Небом и Землей. И как бы ни изменялась китайская картина мира на протяжении веков и тысячелетий, неизменной оставалась ее главная черта – «единосубстанциональность, создаваемая субстанцией ци, единой для живого и неживого мира»¹⁰⁰. Но, по представлению китайцев, именно «Музыка – это тонкая ци-воздушная материя, отмечающая ритм возрастания и убывания неба и земли»¹⁰¹. Тем самым именно Музыке придавалось особое значение в плане объединения всего Космоса, его живого и неживого мира.

Озвученный космогенез китайцев определил и их дальнейшую, развертывающуюся в веках картину мира. Так, в этнокультурных традициях и шкале духовных ценностей музыка всегда занимала высшие места, поскольку несла в себе «зна-

ние предков», что свидетельствует о том сакральном значении, которое имела музыка в китайской культуре. Об этом же свидетельствует и китайская «Книга песен», которая, как считалось, является «записью Дао», ибо «в ритмах музыки реализуется великая функция Космоса – приводить в гармонию дела людей»¹⁰².

Важно отметить в этой связи, что в космогенезе древних и на Востоке, и на Западе Музыка выражала гармоничность Миро-здания, его упорядоченность и бытийность.

Но если у греков и китайцев Музыка вписана в синхронный аспект описания Космоса, включенный в состав Мира и выполняющий функции гармонизации Мира, то в представлениях казахов, наряду с этим, Музыка, будучи соучастником рождения Вселенной, раскрывает диахронный аспект рождения Космоса. Поэтому, если у греков и китайцев Музыка – лишь *следствие, сопутствие космогенеза, результат существующего Космоса*, когда ее рождение обусловлено движением светил или звуками хаоса-шума, то для казахов Музыка, наоборот, – *Первопричина рождения Мира и его Гармонии, определяющая связь макро- и микрокосмоса* *.

В связи с этим представляет интерес демиургическая фигура в китайской архаике – Куй (в дальнейшем трансформирующийся в человека Куя). Приведем лишь одну из легенд:

«Ай-гун, [правитель царства] Лу, спросил у Конфуция: “Глава музыкального приказа-юечжэн куй был с одной ногой, тому можно верить?” Конфуций сказал: “В старину Шунь, желая с помощью музыки воспитать Поднебесную, повелел Чуну и Ли найти Куя в дикой степи среди трав и представить ко двору, после чего Шунь сделал его главой музыкального приказа. Затем Куй исправил [музыкальную систему] шести луй-ладов, привел в [гармоническое] равновесие пять шэн-нот, чтобы этим привести их в соответствие восьми фэн-ветрам, после чего Поднебесная полностью покорила. Чун и Ли тогда решили было вновь

* Подробно об этом говорится далее, во второй части.

направиться на поиски еще кого-нибудь, [но] Шунь сказал: “Музыка – это тонкая ци-воздушная материя, отмечающая ритм возрастания и убывания неба и земли, поэтому только мудрец способен придать ей [качество] гармоничности. Такова основа музыки. Куй сумел привести ее в гармонию, чтобы придать с ее помощью равновесие всему миру. Такого, как Куй, довольно и одного”»¹⁰³.

Как нам представляется, данная легенда – свидетельство проникновения в китайскую космогонию образов казахской космоцентрической картины мира с демиургической функцией музыки. Прежде всего, обратим внимание на имя мифологического персонажа – Куй. Выскажем предположение, что, по всей вероятности, оно исходит от названия основного казахского музыкально-инструментального жанра «кюй». Согласно древнетюркской этимологической семантике кюй – высокое состояние, настроение, настрой, подъем и т. д. Найден он явно на степных просторах территории соседнего с Китаем Казахстана: «повелел Чу ну и Ли найти Куя в дикой степи среди **трав**». В связи с этим можно выдвинуть версию о том, что великий Конфуций знал о том, что его степные соседи владеют музыкой как тем состоянием, той «тонкой ци-воздушной материей», которая способна ввести в гармоническое равновесие Мир с его ритмом «возрастания и убывания неба и земли». В пользу такой гипотезы свидетельствует сама китайская космогония, когда первоначально Музыка, рожденная как гармония, была лишь следствием космогенеза, но не порождала своей Гармонией Гармонию Космоса. У казахов же (как нами будет показано далее на примере анализа казахской космогонии) именно Гармония Музыка определяет всю Гармонию казахского космогенеза. Тем самым наша версия о Музыке как созидательнице Космической Гармонии в картине мира казахов находит свое определенное подтверждение в китайской космогонической мифологии и древнегреческих мистериях.

Подобное значение музыки в миромоделировании древне-

греческой, китайской и протоказахской картины мира, а также единый тип картины мира (космоцентрический) в этих культурах ставит вопросы о причинах странного, на первый взгляд, совпадения весьма далеких друг от друга и, самое главное, типологически и конфессионально разных культур. В связи с этим позволим себе сделать небольшое отступление.

На наш взгляд, ключ к этой загадке относится к периоду, когда около 500 лет до н. э., почти одновременно в Древней Греции, Китае, Индии, Персии и Палестине, казалось бы, независимо друг от друга сформировалось несколько духовных центров, родственных друг другу. Данная эпоха, названная К. Ясперсом периодом «осевого времени», характеризуется тем, что впервые «человек осознает бытие в целом, самого себя и свои границы. Перед ним открывается ужас мира и собственная беспомощность. Стоя над пропастью, он ставит радикальные вопросы, требует освобождения и спасения. Осознавая свои границы, он ставит перед собой высшие цели, познает абсолютность в глубинах самосознания и в ясности трансцендентного мира... В эту эпоху были разработаны основные категории, которыми мы мыслим по сей день, заложены основы мировых религий, и сегодня определяющих жизнь людей. Во всех направлениях совершался переход к универсальности»¹⁰⁴.

Тем самым эпоха «осевого времени» сформировала ярко выраженный космоцентрический тип миропонимания: *универсальность, осознание бытия в целом, самого себя и своих границ, познание абсолютности в глубинах самосознания и в ясности трансцендентного мира.*

Так что же послужило причиной столь одновременного зарождения и взлета духовных движений на разных точках Земли и одновременного выдвижения на арену истории Конфуция и Лао-Цзы в Китае, Будды в Индии, Заратустры в Иране, великих пророков в Палестине, Гомера – в Греции? И чем обусловлен космоцентризм миропонимания этих выдающихся личностей? Откуда этот ужас мира и беспомощность многих народов, и от чего (или кого) требуют они своего освобождения?

К. Ясперс не видит объяснения данному феномену, хотя и

отмечает, что существуют какие-то истоки, которые объединяют человечество в единое целое, и пусть они неизвестны, но непосредственно ощутимы «лишь в мерцании многозначных символов». И все же, по мнению исследователя, ответом на вопрос о причине одновременности духовного взлета и смысловом единстве истории может служить гипотеза Альфреда Вебера. «Вторжение кочевых народов из Центральной Азии, достигших Китая, Индии и стран Запада (у них великие культуры древности заимствовали использование лошади), имело, как уже было сказано, аналогичные последствия во всех трех областях: имея лошадей, эти кочевые народы познали даль мира. Они завоевали государства великих культур древности. Опасные предприятия и катастрофы помогли им понять хрупкость бытия; в качестве господствующей расы они привнесли в мир героическое и трагическое сознание, которое нашло свое отражение в эпосе... История превращается в борьбу между этими двумя силами – культурой матриархата, древней, стабильной, связанной, непробудившейся, и новой динамичной, освобождающей, осознанной в своих тенденциях культурой кочевых народов»¹⁰⁵.

Сам К. Ясперс к этой гипотезе относился критически и не принимал ее по причине недостаточной аргументированности как эмпирического, так и методологического порядка. Однако современные исторические и этнографические исследования востоковедов говорят об интенсивной миграции древних тюрок – аргунов, бургундов, скифов, саков и др. – как на Запад (задолго до появления здесь Атилы), так и на Юг, в том числе на территорию Китая¹⁰⁶, что может утвердить гипотезу А. Вебера в ее верности. По этому поводу приведем лишь одно высказывание из исследования Н. Толля, обнаружившего в китайской хронологии, начиная с IX в. до н. э., сведения о кочевниках: «Одновременно с натиском кочевников на Китай происходит ряд больших вторжений орд из Туркестана в нынешнюю Персию и Ассирию. В надписях ассирийских царей Асаргадона и Ассурбанипала упоминаются кочевники киммерийцы (гимии), спустившиеся с севера в Закавказье и грозившие ас-

сирийскому царству. В VII веке до н. э. скифы или саки напали на Индию, разбили и подчинили мидийского царя Киаксара, вторглись в Ассирию и дошли до Средиземного моря. Память об ужасе, охватившем Сирию и Палестину при нашествии скифов, сохранилась в свидетельствах еврейских пророков»¹⁰⁷.

Что касается космоцентризма картины мира, то, к примеру, в Греции, уже в учении Платона, *«напряженный интерес к порядку космоса с самого начала связан, – как отмечал С. Аверинцев, – с ощущением угрозы другому порядку – порядку полиса»*¹⁰⁸ (выделено авт.). Для нас это положение является чрезвычайно важным, поскольку обнаруживает привнесенный характер древнегреческого космоцентризма как формы гармонизации перед угрозой нарушения стабильности и миропорядка в устоявшемся строе общественного бытия.

Аналогичную ситуацию мы видим и в Древнем Китае, когда, с одной стороны, ужас перед все более надвигающимися набегам кочевников приводит к строительству Великой Китайской стены (5000 км, т. е. как раз по периметру границы с казахскими землями того периода) как уникального фортификационного сооружения, необходимого в качестве искусственной преграды от подобных смерчу набегов северных соседей. С другой стороны, сознательно воспринимается и ассимилируется номадическая космическая устремленность (возможно, это была защитная реакция побежденных культур как понимание-осознание величия той силы, которую дает кочевникам Небо).

Исходя из этого, приведенная нами выше китайская легенда о Куе может быть поставлена в ряд свидетельств о влиянии кочевой культуры в становлении и утверждении «оси эпохи», поскольку в ней зафиксирован момент восприятия китайцами у номадов первостепенного статуса музыки в гармонизации мира как космического образования.

В пользу этого говорит и имя китайского правителя царства Лу – Ай-гун, показывающее его принадлежность к гуннам – прямым предкам всех тюркоязычных народов, которые, представляя могучую военную державу, распространили свое господство и влияние как на Восток, так и на Запад. «Поко-

рив многие народы мира, они передали им энергию пассионарности. На территории завоеванных ими стран, удельных княжеств, созданных и управляемых потомками императоров древних тюрков (аругов, гуннов) обозначились границы их владений, происходило этническое обособление подвластных им племен. В последующем на этих территориях рождались новые государства. Так протекал процесс расогенетической, этнокультурной интеграции и языковой ассимиляции местных и вторгшихся племен. Постепенно закладывались основы будущих народностей»¹⁰⁹.

Следует отметить, что историческое значение и влияние гуннов (происхождение этнонима «гунн» ведет начало от «аргун» – «аргын»*) распространяется на гигантские просторы Европы и Азии. Зафиксировано это не только в историческом, этнографическом, лингвистическом, эпическом и художественном наследии многих народов, но и, как это было показано Ш. Куангановым, в многочисленной топонимике нынешней Европы. Тюркское происхождение китайского правителя выражено и в первой части имени его – «Ай», что в переводе с древнетюркского (и современного казахского) означает «луна». «Ай» в сочетании с «гунн» (у тюрков – как эпитет солнцу: гунн – хунн – күн – солнце) раскрывает ярко выраженный космоцентризм картины мира с присущей ему и идущей от тенгрианства лунно-солнечной семантикой. Так, гунны считали, что власть, дарованная им, освящена божественным Тенгри (Небом), поэтому их официальным титулом было: «Небом и Землей рожденные, Солнцем и Луной поставленные»¹¹⁰.

Тем самым напрашивается вывод о том, что космоцентризм греков и китайцев обусловлен воздействием на их мировидение мировоззрения кочевых племен. Казахи же, как известно, прямые наследники номадической цивилизации, поэтому космоцентризм казахской картины мира имеет корни куда более глубокие, чем космоцентризм греков или китайцев. Кроме

* Одно из самых больших казахских племен так и называется – аргын.

того, динамичный характер освоения (завоевания) новых территорий и соответствующий образ жизнедеятельности номадов, специфика их духовно-космических воззрений может объяснить и изначально высокий статус музыки в картине мира космоцентрического типа.

* * *

Важное место отводится музыке и в **теоцентрической картине мира**. Поскольку регулятивный принцип данного типа картины мира – Бог как высочайшая духовно-истинная сущность, то и весь Мир, представления о нем получают духовно-ценностную окраску. А такое эмоционально-духовное отношение к миру с переходами эмоций в сферу художественно-чувственной образности издревле предопределило связь религиозного постижения мира с художественным. Более того, именно эстетическое чувство становится одним из самых высоких проявлений духовности человека. Следовательно, искусство из всех форм человеческой деятельности как нельзя более близко религиозному познанию мира. Ибо и в религии, и в искусстве, образующих и выражающих собой духовный феномен, эмоциональная, субъективная и чувственная оценка Мира превалирует над рациональной и познавательной. Как пишет Е.Г. Яковлев, «в искусстве ... эмоционально-оценочная природа способствует движению человека к познанию и обнаружению объективных свойств мира; в религии эти структуры работают в другом направлении – в направлении идеализации мира человеком»¹¹¹.

В теоцентрической картине мира музыка имеет столь глубокое значение еще и потому, что она в максимальной степени отвлечена от обыденности человеческого существования, поскольку именно в ней явления и образы реального Мира не материализованы, а носят исключительно духовный характер. Исследователь эстетического и религиозного сознания Е.Г. Яковлев потенциальную силу музыки в религиозном познании мира видит в том, что в ней «очень сложно улавлива-

ется объективно-историческое, социальное содержание», она «обладает такими возможностями воспроизводить и открывать красоту человека и природы, которые недоступны другим искусствам», а «свобода музыки от материальных, предметных “оков” и глубина эстетического переживания открывают широчайшие возможности для творческого познания мира человеком»¹¹².

Следует отметить, что в теоцентрических картинах мира музыка не является самодостаточным структурирующим элементом, а функционирует во *взаимодействии с другими видами искусств*, при этом синтез искусств в процессе постижения Человеком Бога носит целостный системный характер. Однако главенствующий статус в таком типе миромоделирования все же занимает Слово, поскольку знание о Мире и себе Бог сообщает человеку именно через Слово (западно-христианская и протестантская *theologia*, мусульманский калам с его проповедью Корана как «небесной Книги», православное «богословие»), которое может быть выражено как в «живом откровении», так и в «текстах откровения». Так, Мир в картине европейского средневековья, теоцентрического в своей основе, «это книга, написанная рукою бога, в которой каждое существо представляет собой слово, полное смысла»¹¹³.

Большую роль музыка играла в католической церкви. Особое психо-эмоциональное значение музыки в плане воздействия на сознание верующих целенаправленно использовалось «отцами церкви». Не случайно на церковь работали лучшие композиторы и музыканты своего времени и их сугубо религиозные сочинения до сих пор не утратили силы, красоты и мощи воздействия на слушателей. Таковы сочинения Баха, Палестрины, Генделя, Моцарта и др.

С разделением христианской церкви на ряд течений и толков изменились и формы культовых отправлений. В частности, для протестантизма характерно иное, более аскетичное богослужение. А в Русской Православной Церкви музыка выполняет лишь второстепенную роль, подчиненную слову и тексту. В связи с этим православные богословы пишут: «Необходимо

выразить требование, чтобы в церковном пении слово Божье, составляющее всякое священное песнопение, занимало господствующее положение, а музыка была бы только служительницей его, – средством к усилению выразительности, к обострению действия слова... Соответственно этому не только преобладание музыки над словом, или виртуозность и вычурность, но и всякая сложность в музыке церковной вредит делу богослужения»¹¹⁴. В то же время отмечается, что пение лучше выполняет задачу питания верующих «глаголами жизни»¹¹⁵.

Статус Музыки в индийской картине мира хорошо выражен в «Упанишадах», где говорится: «...жизненный сок человека – речь, жизненный сок речи – гимн (ḡic), жизненный сок гимна – песнь (saman), жизненный сок песни – священный слог (om). Это и есть самый важный, высочайший, возвышеннейший... жизненный сок из всех жизненных соков: священный слог»¹¹⁶. Тем самым выстраивается иерархия искусств в теоцентрической картине мира, в которой образное слово является главенствующим. Слово определяет и синтез трех главных для буддизма искусств: театрально-танцевального, музыкального и декоративного.

В системе исламских воззрений, с присущим этой конфессии принципиальным антиантропоморфизмом, определяющим принципы предельного аскетизма, с существовавшим запретом на изображение Мира земного, Мира реального, складывается такая система искусств, в которой доминирующую роль играла поэзия и каллиграфия, которая в картине мира арабов обрела статус высочайшего искусства. «Каллиграфия, – пишет Ф. Роузентал, – сознательно связывается с чувственными эмоциями. ...Особенно в любовной лирике сравнение телесных черт с буквами превратилось в стандартный компонент поэтической образности»¹¹⁷.

В то же время основа основ ислама – Священная книга Коран – также излагалась посредством музыки, то есть музыкальной речитации сур. При чем для исламской речитации характерно полное отсутствие каких-либо музыкальных инструментов, рассматриваемых как излишества, ибо считалось,

что наиболее совершенным «инструментом» является человеческий голос, пение. Тем самым Слово и Музыка были слиты воедино, дополняя и раскрывая семантику друг друга.

В особой мере возрастает значение музыки в шаманизме и суфизме. Здесь она средство достижения экстаза, когда человек, стремясь освободиться от деформирующего его жизнь мира, утверждает себя в единении с Богом, в возвышении к нему. Не случайно поэтому, что в экстаз как в высшую степень эмоциональной экзальтации вводит именно музыка.

Так, в суфийской традиции ислама, например, у дервишей ордена Мевлеви, музыка организует ритуально-танцевальное радение (зикр). Хотя главный смысл этого действия заложен в танце, который символизирует движение планет по Вселенной «в строгой гармонии, влекомых и управляемых великой силой мировой любви, любви к ближнему»¹¹⁸.

Однако, выступая связующим звеном между Человеком и Богом, Музыка как бы осуществляла «обратную связь», возвращая Человека из мира религиозных переживаний в мир человеческих эмоций. Таков буддизм, в котором за декларируемой свободой от чувственных желаний скрыто движение к нирване как вершине чувственного наслаждения. Потому-то и достижение нирваны человек обретает с помощью искусства. Характерно, что и в исламской теоцентрической картине мира музыка выполняла зачастую далеко не религиозную роль. И хотя она была разрешена исламом, именно в ней воплотились все невысказанные, запрещенные эмоционально-чувственные реалии человеческого мира. Ибо музыка, будучи искусством нематериальным, все же смогла избежать тех запретов, которые обозначил перед искусством ислам.

Тем самым значение музыки в различных теоцентрических картинах мира неодинаково. Однако объединяет их то, что практически во всех конфессиях возрастает символичность музыки. Это исходит из такого понимания мира, когда весь посюсторонний мир становится своего рода символом мира потустороннего. При этом музыка выполняла функцию объединения этих миров. Так, например, многоголосие евро-

пейского средневекового мелизматического органума XII века, по наблюдению В.В. Медушевского, как бы распадается на два хронотопа – реальный и символический, умопостигаемый, но объединенных в связное целое. «Обратим внимание на важное обстоятельство: – пишет исследователь, – оба голоса требуют разных способов восприятия. Мелизматический голос развертывается в темпе живой импровизации, в ситуации сиюминутного творчества, ментального ликования. Напротив, темп напева, интонирующего хорал, – это темп умосозерцания, предельного спокойствия духа, как бы отключенного от текущих музыкальных событий. ...А за противоречивым единством психологических механизмов скрывается противоречивая полнота сущностных сил человека: строгости, дисциплинирующего начала, незыблемой духовной опоры, отражающей надвременные ценности, – и фантазии, струения умосозерцательного чувства, в котором – здесь и сейчас – развертывается духовная жизнь человека»¹¹⁹. Так, в рамках одного произведения объединяется Мир Человека и Мир Бога, с присущим каждому из них временных пластом. Но эта функциональная особенность музыки теоцентрического типа картины мира, по представлениям, вытекала не из природы самой музыки (как это было в космоцентрическом типе), а коренилась в Боге. Поэтому и музыка воспринималась как деяние божье.

В экоцентрической картине мира роль музыки незначительна, так как сама природа, будучи материально-осязаемой, в большей степени репродуцируется в жанрах изобразительного искусства. Но, тем не менее, в европейской культуре мы находим яркие музыкальные примеры, в том числе – музыка Гайдна, Чайковского и романтиков XIX века. Это была общая художественная тенденция эпохи Просвещения и Романтизма, декларирующая возрождение античности, в том числе и слияние Человека с Природой. Кроме того, значительный пласт аналогичных художественных исканий запечатлен в европейской живописи (Массе, Айвазовский, Шишкин и другие).

На Востоке же данный тип картины мира, распространенный в Китае и Японии, в средние века определил выдвижение на первый план тех жанров, которые смогли бы выразить кра-

соту и очарование природы, ее самоценность. А такими искусствами, как известно, являются живопись и графика, которые в японском и китайском искусстве достигают особенных высот именно в пейзажных жанрах (в особенности, в самостоятельном жанре «цветы и птицы»). Что касается музыки, то в ней, соответственно, возрастает подражательность, связанная с уподоблением музыки голосам природы. Отсюда – высокая степень декоративно-стилизованого, условного.

Как известно, в восточных цивилизациях индивидуальное сознание Человека, не противопоставленного Природе, питается мифологией – коллективным сознанием общества. Поэтому в Китае в средние века, когда картина мира приобретает эгоцентрические черты, считалось, что Природа отвечает на настроения народа своими знаменами через поющий голос. Поэтому «народные стихи и песни являются не только реакцией Космоса-природы, это голос природы – ее поющий голос, который сам по себе феномен, проявляющийся через произвольную речь. Это как бы особый уровень бытия природы»¹²⁰.

Поскольку сердцевина **социоцентрической картины мира** – Социум, постольку центральной идеей выступает в ней подчинение индивидуального коллективному, когда устойчивость человеческого бытия определяется устойчивостью Социума. Но Социум, социальные отношения достаточно подвижны по своей сути. Определяемый важнейшими политико-государственными, производственно-материальными потребностями непосредственно данного времени, интересами именно этого временного отрезка и вписанный в систему актуальных потребностно-наличествующих общественных отношений, Социум, как никакая другая структура, подвержен достаточно сильным инновационным процессам.

Разностадиальность Социума с преобладанием на каждом этапе определенных, только этому этапу присущих общественных отношений определяет и разнонаправленность социофункциональных особенностей музыки. Поэтому в каждом формационном типе действуют присущие только этому типу отношения Социума и Музыка. И все же, музыка в со-

циоцентрической картине мира становится тем фактором, который, с одной стороны, может обеспечить эмоционально-психологическую поддержку в непрерывно изменяющемся мире, а с другой – приобретает статус эстетически значимой вещи. Соответственно, в музыке актуализируется роль социального контекста, выражает она и важнейшие идеологические социальные установки данного общества. Музыка вписывается и в систему материально-потребностных отношений, когда она может становиться своего рода товаром, вещью, ценностью.

В то же время чрезвычайно важно и показательно, что фактором, обеспечивающим мировоззренческую, психологическую и этническую стабильность Социума, чаще всего выступает фольклор как подлинный кладезь и неисчерпаемый источник народных традиций.

Не случайно, что в любом формационном типе Социума в жанрах профессионального искусства наблюдается постоянный процесс обращения и переосмысления традиционного наследия. Причем стремление художника проникнуть в прошлое и соединить его с настоящим связано не только с задачами собственно художественного творчества в плане использования определенных стилистических, образных или языковых особенностей. И хотя не всегда эти причины присутствуют в качестве осознанной психологической установки творческого процесса, но все же, как нам представляется, обращение к наследию мотивировано более глубокими причинами, а именно: стремлением художника обрести в постоянно изменяющемся мире устойчивость связей Человека и Социума.

В этом плане именно Музыка с ее способностью глубокого и, самое главное, индивидуального психологического воздействия на эмоциональный строй Человека может помочь в преодолении разлада Социума и Человека, переводя социальные отношения в область индивидуальных. Поэтому традиция в музыкальном искусстве становится тем мостиком, тем важнейшим основным звеном, который осуществляет связи между Прошлым и Будущим, между Социумом и Индивидуумом. И это связано с тем, что онтологическим основанием музыки

является Человек, несмотря на то, какие бы цели и задачи ни ставились бы перед ней. Индивидуальное восприятие мира, представленное через призму восприятия композитора, а также глубокое проникновение в эмоциональный строй Человека делают саму Музыку той картиной, которая высвечивает связи Социума с Человеком на глубоко личностном, психологическом уровне. Поэтому и Музыка способна дать Человеку такую картину мира, в которой он ощущал бы себя в гармоническом единстве с Социумом, обеспечивая раскрытие Человека и его социальной сущности в исторически конкретном бытии. Убедительное тому свидетельство – художественные и мировоззренческие искания композиторов XX века – С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Шнитке, Г. Жубановой и других.

В то же время, существует и такой парадокс, что чем больше музыка осознается как товар, тем в большей степени кристаллизуются в ней собственно художественные достоинства. Поэтому в поле «действия» вовлекаются и произведения предшествующих эпох, которые утрачивают свою внемузыкальную семантику, обусловленную отмиранием породившей их картины мира. Такова, к примеру, религиозная музыка. Включенная в иную картину мира, в иной социальный контекст, она может перестать выражать Бога как высшую ценность и обретает новые смыслы, зачастую дающие представление о счастье, духовном взлете, эмоциональном богатстве Человеческого Я. Достаточно вспомнить произведения Палестрины (католичество), хоралы И.-С. Баха (протестантизм), реквиемы Моцарта, Берлиоза, Верди, получившие сегодня второе рождение и являющиеся одними из самых популярных в среде истинных любителей музыки.

Антропоцентрическая картина мира, с ее глубоким интересом к Человеку и его внутреннему миру, значительно расширила сферу влияния музыки, впрочем, как и искусства в целом. Во многом это связано с уникальностью внутреннего мира самого человека, с открытостью и незавершенностью его как создания. Ведь, как удивительно точно подметил Г.С. Батищев, «человек есть наследник, в котором заключены или

дремлют потенции многих и многих типов социальности, целая иерархия культур, в его субъектном мире гнездятся весьма разнородные типы связей “я – мир”, связи противоположной направленности»¹²¹. Соответственно, в этом таинственном мире многообразных связей, заключенных в самом индивиде, оказывается далеко не просто найти смысл бытия и назначения Человека в нем. И в качестве некоей системы ориентации Человека не только в Мире, но, прежде всего, в себе самом, может выступать механизм идентификации, который наиболее сильно выступает в антропоцентрической картине мира. П.С. Гуревич в связи с этим пишет: «Человек стремится понять самого себя. Все его попытки найти в себе специфически человеческое свойство или дать автохарактеристику отражают, в конечном счете, действие механизма идентификации. Но это чувство весьма редкий феномен. Оно – удел избранных... Гораздо чаще человек – существо мятущееся, постоянно меняющее собственные представления о самом себе... Индивид живет в мире напряженных и противоречивых мотивов, стремлений и ожиданий. Ему постоянно нужна опора...»¹²². И в качестве такой опоры, выполняющей роль механизма идентификации и самоинтерпретации, как своеобразное средство удвоения мира, помогающее человеку не только познать Мир, но, прежде всего, познать самого себя, выступает мир художественных образов, представленных музыкой, а шире – искусством.

Важность музыки в связях Человека и Мира осознавалась многими европейскими и русскими мыслителями. Так, А. Шопенгауэр видит в ней мировую волю, Ф. Ницше выводит музыку из дионисических культов древности, Г. Спенсер отдает именно музыке приоритет в дифференциации переживаний. Андрей Белый исходным пунктом действительности видит всякую форму искусства, тогда как конечным – музыку как чистое движение: «В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром. Мы имеем дело с целой вселенной; в поэзии эта вселенная была выражена описанием явлений действительности; в живописи – изображением

красочной стороны ее... Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия»¹²³.

В связи с этим особого внимания заслуживает интерпретация музыки как особого рода *духа*. Так, Ф. Ницше выражает свое понимание музыки как всеобщего и универсального содержания бытия и вводит весьма содержательный термин «*дух музыки*», от которого зависят любые явления, но смысла которых невозможно передать. «...Лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не *нуждается* в образе и понятии, но лишь *выносит* их рядом с собою. Поэзия, лирика не может высказывать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове (...). По сопоставлению с нею, скорее, всякое явление представляется только подобием, поэтому язык как орган и символ нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки, но при всех попытках подражать музыке всегда соприкасается с нею лишь внешним образом; сокровеннейший же ее смысл, несмотря на все лирическое красноречие, нисколько не становится нам ближе»¹²⁴. «Дух музыки» стремится «к откровению в образах и мифах»¹²⁵. При утрате же мифического характера музыка превращается в скудное подобие явления, «и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление», музыка становится иллюстрацией жизни («живопись звуками», «музыкальное подражание» и т. п.), низводясь «на степень рабыни явления»¹²⁶.

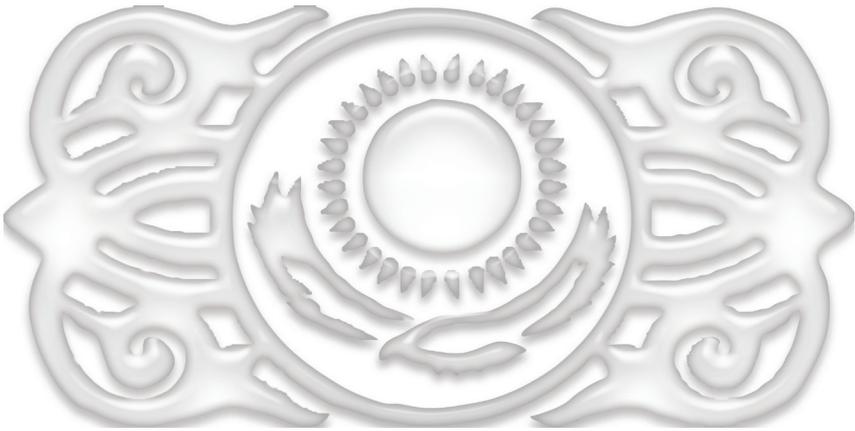
А. Шопенгауэр писал, что «разгадка внутренней сущности» музыки и «характера ее воспроизведения мира» находится в установлении «отношения музыки как представления к тому, что по существу никогда не может быть представлением, и требует, чтобы в музыке видели копию такого оригинала, ко-

торый сам непосредственно никогда не может быть представлен... Музыка, не касаясь идей, будучи совершенно независима и от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было, чего о других искусствах сказать нельзя. Музыка – это *непосредственная* объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, умноженное проявление которых составляет мир отдельных вещей. Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, есть не отпечаток идей, а *отпечаток самой воли*, объективность которой представляют идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же – о существе... Музыка всюду выражает только квинтэссенцию жизни и ее событий, но вовсе не самые события, различия которых поэтому не должны непременно влиять на нее. Именно эта исключительно ей свойственная общность, при строжайшей определенности, придает ей то высокое значение, которое она имеет как панацея от всех наших страданий»¹²⁷.

Такой высочайший статус музыки в разнообразных формах искусства, а также идентичность этого статуса в различных культурах, обусловлены не столько социокультурным, сколько универсально-бытийственным значением музыки. Ибо музыка становится тем художественным образом, который объединяет в себе и выражает суть и красоту, гармоничность и трагичность мира, проявленного и непроявленного, познаваемое явление и непознаваемую сущность.

ЧАСТЬ II

**ГАРМОНИЯ
ТРАДИЦИОННОЙ КАРТИНЫ МИРА**



ГЛАВА 1

ГАРМОНИЯ В КОНТЕКСТЕ МИРО-ЗДАНИЯ

Понятие «гармония» в философии и музыковедении имеет разный смысл, несмотря на то, что с точки зрения этимологии название обеих наук происходит от первоначального греческого *harmonia* – связь, порядок; строй, лад; слаженность, соразмерность, стройность.

В музыке под гармонией понимаются «выразительные средства музыки, основанные на объединении тонов в созвучия и последовательности созвучий. Подразумеваются созвучия в условиях *лада и тональности*. Гармония проявляется не только в многоголосии, но и в одноголосии – мелодии. Коренные понятия гармонии – *аккорд, ладовая функция, голосоведение*. ...Различают три значения термина «гармония»: гармония как художественные средства музыкального искусства (I), как объект изучения (II) и как учебный предмет (III)»¹²⁸.

Иная точка зрения на понятие «гармония» представлена в **философско-эстетических трудах**.

Начнем с того, что доктрина гармонии – центральная в *древнегреческой философии*. На идее борьбы, диалектики единства и множества основано понимание гармонии *Гераклитом*. Универсальное понимание гармонии, относящееся и к космосу, и к человеку, выдвинул *Платон*: в ее основе лежит красота. По *Пифагору*, гармония присуща Космосу, а вся Вселенная существует благодаря гармонической системе. *Аристотель* объясняет гармонией устройство человеческого общества. При этом в качестве главной основы он выдвигает идею о пропорции, которая должна быть определяющей в распределении общественных благ. В эстетике Аристотеля гармония означает порядок, меру, симметрию, величину и середину. Таким образом, гармония как понятие¹²⁹ разрабатывалась еще с эпохи *античности*. У греков это мифы о гармонии, хаосе и космосе.

В античном мифе Гармония – дочь бога войны Ареса и богини любви и красоты Афродиты. В Гомеровской «Илиаде» гар-

мония имела весьма широкий спектр значений: от утилитарно-прикладного до значения космической целесообразности.

А.Ф. Лосев, анализируя античную эстетику, вводит термин «хаокосмическое», выражая в нем античную борьбу хаоса (дисгармонического) и космоса (гармонического)¹³⁰.

Особое значение для последующих философских учений имела *пифагорейская теория* о гармонии сфер. «Пифагорейская эстетика, – пишет А.Ф.Лосев, – есть та ступень характерной для античного классического идеала абстрактной всеобщности, которая именуется учением о *числовой гармонии*. Числовая гармония – это синтез беспредельного и предела. В качестве таковой она в плане общеантичного телесно-жизненного толкования бытия создает: 1) космос с симметрично расположенными и настроенными в определенный музыкальный числовой тон сферами; 2) души и все вещи, имманентно содержащие в себе количественно-гармоническую структуру. Примечательно при этом, что души получают гармоническое равновесие также и внутри самих себя путем катарсиса – умиротворения и исцеления всей человеческой психики, а из вещей извлекаются элементарные акустические факты, тоже основанные на «гармоническом» подходе»¹³¹. Тем самым гармония музыки для Пифагора была производной от математических пропорций. Более того, считая, что данные пропорции установлены Богом и утверждают Вселенную, он сделал вывод о том, что числа предшествуют гармонии. Поэтому «разгадать универсальные закономерности музыкальной организации при помощи универсальных числовых закономерностей считалось равносильно разгадке принципов организации Вселенной»¹³². При этом Пифагор, открыв гармонические соотношения, посвящает своих последователей в это учение как в высшую тайну Мистерий¹³³.

Важным в пифагорейской концепции представляется нам и то, что гармония понимается как состояние, которое предшествует красоте. «Сложное именуется *красивым* только в том случае, если его части *гармоничны* в сочетании. Мир называется красивым, и его творец понимается как *Добро*, потому что

доброе деяние должно свершаться в согласии с его собственной природой, а доброе действие, согласующееся с собственной природой, есть гармония, потому что добро, им влекомое, гармонично с добром, которое оно само есть. Красота, следовательно, есть гармония, проявляющая себя, свою собственную природу в мире формы.

Вселенная составлена из последовательных стадий добра, начинающихся с материи, которая есть наинизшая стадия, и восходящих к духу, который есть наивысшая стадия. В человеке его высшая природа есть *summum bonum* (сумма добра). Отсюда следует, что она должна осознавать добро с готовностью, потому что добро в мире, внешнее по отношению к нему, находится в гармоничном отношении с добром, которое есть в душе человека... Гармония есть проявление *Воли* вечного *Добра*¹³⁴. Так, Гармония в пифагорейской концепции становится широким понятием, объединяющим Вселенную, Число, Музыка и Человека как сумму добра.

На Востоке считалось, что гармония рождается в музыке. Так, уже в IV веке в Китае *Дун Чжуншунь* отмечал, что «звук рождает гармонию, и, имея основой своей чувство, он закрепляется в плоти и хранится в костях»¹³⁵.

В арабской философии периода халифата понятию гармонии также придавалось большое значение. Уже первый ее крупный представитель *аль-Кинди* (IX в.), классифицируя различные науки, в качестве отдельной науки выделяет гармонию, которая разрабатывается им в «Большой книге по гармонии». Аль-Кинди пишет: «Наука гармонии заключается в установлении отношения и в присоединении одного числа к другому, в различении соразмерного и несоразмерного. Гармония имеет место во всем, и очевиднее всего она обнаруживается *в звуках, в строении вселенной и в человеческих душах*»¹³⁶ (курсив авт.). Для нас важно в этой концепции то, что она в своей основе максимально близко отражает существовавшую в восточном средневековье картину мира, которая представляет собой гармоничное целое, объединяющее Звук, Человека и Космос. Исследуемая нами картин мира протоказахов древности и каза-

хов средневекового периода также показывает, что и для них гармоническая связь Звука и Космоса была определяющей. Из этого можно сделать вывод о том, что картина мира для многих народов Востока в обозримый исторический период имела общую основу, в каковой искусству, и в том числе музыке, отводилась важная роль.

Рационалистическая концепция в понимании гармонии нашла отражение в философских воззрениях *аль-Фараби* (ок. 870–950 гг.). Он отказывается от концепции пифагорейцев, устанавливающих зависимость гармонии в музыке от движения небесных сфер. «Мнение пифагорейцев, – пишет он, – что планеты и звезды при их движении порождают звуки, которые гармонически сочетаются, является ошибочным. В физике доказано, что их гипотеза невозможна, что движение небесных светил и звезд не может породить какого-либо звука»¹³⁷. Так на смену космогоническому толкованию гармонии приходит *антропологическое* понимание, принципы которого одинаковы и для физического, и для духовного развития организма. Определяющим признаком гармонии в музыке аль-Фараби считает человеческие ощущения, согласно которым слушатель различает естественное (совершенное) ощущение, вызывающее удовольствие и эмоциональное наслаждение, и неестественное, вызывающее утомление и раздражение.

Ученый насчитывает десять совершенств – десять гармоний:

- 1) гармония всего того, что добавляется к композиции и может либо украсить ее, либо исказить;
- 2) гармония времени, отделяющая эмиссию нот (ритм);
- 3) гармония группировки нот, составляющих одну и ту же мелодию, то есть нот, которые называются гомогенными (виды нот);
- 4) гармония особой группировки ступеней, составляющих мелодию (категория октавы, гамма, строй);
- 5) гармония особых комбинаций, которым подчинены ноты, для того чтобы можно было составить мелодию (строй, его эволюция);

6) гармония соединения, спаривание нот одного вида (созвучие);

7) гармония ступеней (строя);

8) гармония интервалов, отделяющих ступени строя, рассматриваемые согласно их порядку в шкале (моделирующие интервалы);

9) гармония одинаковых видов, взятых в различных тональностях (перемещениях, переставлениях);

10) гармония самой ступени ноты в смысле высоты или низкости звучания¹³⁸.

Так, разрабатывая такую важнейшую эстетическую категорию, как гармония, аль-Фараби связывает ее с музыкой и структурными закономерностями нот в построении мелодических созвучий.

Кроме того, категория гармонии у аль-Фараби раскрывается не только в музыке, но распространяется в целом на музыкальную науку, поскольку музыка и ее психофизическое воздействие оказывает гармонизирующую роль и на душевное, и на физическое состояние человека. «Эта наука полезна в том смысле, что умеряет нравы тех, которые потеряли равновесие, делает совершенными тех, которые еще не достигли совершенства, и закрепляет равновесие у тех, которые находятся в состоянии равновесия. Эта наука полезна и для здоровья тела, ибо когда заболевает тело, то чахнет и душа, когда тело испытывает недуги, то их испытывает и душа. Поэтому исцеление тела совершается таким образом, что исцеляется душа, что ее силы умеряются и приспособляются к ее субстанции благодаря звукам, производящим такое действие»¹³⁹.

С точки зрения *натурфилософии* понятие «гармония» раскрывается в «Посланиях» известного на Ближнем Востоке религиозного движения «Братья чистоты» (X в.), которые считают, что идея гармонии торжествует в природе и искусстве благодаря тому, что им свойственны подобие, соответствие и родство и что «красота природных предметов зависит от пропорциональности их строения и гармоничности составляющих их частей»¹⁴⁰.

На Западе идея космической гармонии, характерная для античной эстетики, в эпоху *средневековья* измерялась иерархией земного и небесного, человеческого и божественного. В эпоху *Возрождения* значение гармонии расширяется (вводится понятие красоты) и понимается как внутреннее содержание красоты, что привело к эстетическому обоснованию категории.

В область социальной психологии и теории воспитания учение о гармонии пришло в эпоху *Просвещения*, когда во главу угла встала проблема воспитания гармонично развитой личности, гармоничного сочетания личного и общественного интереса.

Понимание гармонии как художественной категории, стремящейся к проявлению гармоничности через преодоление беспорядка и дисгармонии, было выдвинуто в эпоху *романтизма*.

В современной науке эстетическая гармония становится универсальной категорией, принципы которой одинаково проявляются как в природе, человеке, искусстве, так и в эстетической деятельности вообще. Именно поэтому данное понятие стало соотноситься со смежными понятиями – ритмом, пропорцией, симметрией, совершенством, а также с человеческими способностями: умом, деятельностью и эмоциональностью. Так, в западной эстетике XX века представитель французской «реальной эстетики» Шарль Лоло рассматривает категорию гармонии в различных состояниях: как прекрасное, основанное на разуме и вкусе; как грандиозное – победы над сопротивляющимся объектом; как изящное, рожденное из симпатии к незначительному¹⁴¹. Кроме того, появились различные аспекты исследовательских направлений: философский, категориальный, искусствоведческий.

Таким образом, совершенно очевидно, что **понятие «гармония», детерминированное конкретными социальными условиями, изменялось от эпохи к эпохе и отражало те представления о Мироздании, которые существовали в каждом историческом периоде.** Следовательно, можно говорить о гармонии как категории теоретической и исторической.

Сочетание обоих подходов представляется нам наиболее перспективным при изучении традиционной культуры, отдаленной от нас по времени. Ибо сегодняшнее понимание гармонии будет разительно отличаться от того, каким его видели наши предки, поскольку само время внесло коррективы и в культуру, и в понимание категории «гармония».

Исходной посылкой нашего исследования является понятие «гармония», предложенное В.Т. Мещеряковым, поскольку его содержание во многом охватывает суть понятия, а не только его историко-этнографическую проекцию. Исследователь в данном понятии видит *закономерную форму неискаженно-го развития без внешних помех*, поэтому главным признаком гармонии считает его внешнюю непротиворечивость, когда «противостоящие друг другу стороны не стремятся ни к расколу, ни к слиянию, а находятся в единстве как необходимые компоненты саморазвивающегося целого»¹⁴². Данное теоретическое понимание гармонии наиболее близко к пониманию казахами Универсума как *непротиворечивого целого, в котором уравновешены все его элементы*, что и определило гармонию культуры казахов.

В качестве первоначальных исходных моментов отметим, что *Гармония казахского Мировоздания* рассматривается нами как музыкально-философская категория, поскольку *именно музыка в традиционной культуре казахов создает гармонию макрокосмоса*. Более того, Космос как объективный, вне человека существующий мир, для кочевника-казаха является той целостностью универсального характера, которая представляет собой *совершеннейшую позитивную гармонию*. Музыка выступает как гармонизирующее начало всеохватности и полноты Космоса. Важно отметить в этой связи, что Музыка в традиционной культуре казахов несет в себе информацию более глубокую, нежели ее предполагают современные представления о художественном творчестве. Ее суть – в понимании творчества, а точнее говоря, творческого начала в единстве с Миром. Ибо Универсум казахов функционирует по Космическим законам, в основе которых – Гармоничность Мировоздания. Сле-

дует отметить, что доктрина изначальной творческой гармонии во Вселенной как идейная концепция находит отражение во всех видах человеческой деятельности. Даже в искусстве зодчих она получила свое воплощение, служа тем композиционным принципом, который оказал огромное влияние «на технико-конструктивные решения, строй образов и типологию архитектурных форм в целом»¹⁴³. Причем Гармония эта, имеющая всеобъемлющий Космический масштаб, проникает во все уголки бытия и сознания казахов; по ее же законам создается и «вторичная реальность» – музыкальный язык и музыкальная речь. Отсюда: музыка становится гармонизирующей основой триады «Мир – Человек – Художественная ценность». Поэтому вне анализа этой триады мы не можем понять особенности гармонии в культуре казахов. Именно эта особенность художественного мышления казахов обусловила наше понимание гармонии не в музыкальном смысле, а как гармонию Мироздания. Основным звеном всех составляющих категории «гармония», создающим ее целостность, все же является картина мира.

В гармонии наиболее полно отражаются национально-специфические закономерности освоения мира, так как данная категория для казахов представляет собой не что иное, как **логические и стабильные связи между различными элементами традиционной культуры**. Одной из особенностей категории «гармония» является и то, что она не просто предполагает идентичность категорий бытия и познания, но и устанавливает логические, причинно-следственные связи между ними. Отметим также, что освоение мира у казахов выражается как в основных категориях бытия и мышления, так и в создании тех или иных художественных ценностей.

Наиболее отчетливо картина мира казахов, как музыкально-гармоническая целостность, отражена в философском наследии *аль-Фараби* и ритуально-космогоническом творчестве *Коркут-ата*.

Аль-Фараби, рожденный в Фарабе, на берегах Сырдарьи, через всю жизнь пронес то ощущение мира, которое он впи-

тал еще в раннем детстве. По-видимому, не случайно и то, что аль-Фараби вырос на берегу этой великой реки, которую казахи воспринимают как центр своего Мировоздания, конструируя свою многомерную модель Мира, исходя из этой точки казахской земли. Мы видим и много точек соприкосновения в мировоззрении аль-Фараби с праотцем казахской культуры, каким был Коркут-ата, демиургическая жизнь которого также была сопряжена с Сырдарьей. Хотя, на первый взгляд, сравнение этих двух выдающихся личностей в истории казахской культуры может показаться достаточно условным, так как сам тип деятельности и склад мышления аль-Фараби и Коркут-ата был принципиально различным и далеким друг от друга. Возможно, именно это Мировозприятие, в основе которого – тенгрианские и шаманистские доисламские верования казахов, и предопределили то обстоятельство, что аль-Фараби, будучи величайшим представителем философии Арабского Халифата, которому на Ближнем Востоке еще при жизни присвоили имя «второго учителя» (после Аристотеля), был наиболее последовательным противником религиозно-идеалистической философии ислама. Во многом это связано с тем, что обращение в ислам многих тюркских народов (в особой мере это относится к протоказахам) имело достаточно формальный характер, поэтому та картина мира, которая была сформирована на протяжении многих веков доисламского периода, оставалась достаточно стойкой и живучей вплоть до конца XIX – начала XX веков. Мы не будем сейчас подробно останавливаться на точках соприкосновения мировоззрения Коркута и аль-Фараби, поскольку это тема отдельного и очень серьезного исследования. Отметим лишь, что исходные принципы философии аль-Фараби могли иметь своим истоком космоцентрическую концепцию мироздания и по своей сути были направлены против схоластов ислама, объясняющие мир со ссылкой на могущество и мудрость Аллаха. И хотя мир, по аль-Фараби и является эманацией божества, когда Аллах становится первопричиной мироздания (при этом следует учитывать, что без упоминания об Аллахе не мог появиться ни один философский трактат в

исламском мире), природа самостоятельна, а материя является постоянной частью бытия, несмотря на изменчивость формы.

Важным для нас является и учение о первоначалах аль-Фараби, который, следуя научным традициям античности и выделяя четыре главные стихии – огонь, воздух, воду и землю, отмечает, что все эти первоначала движет, смешивает и соединяет **небо**, а, следовательно, природа его находится вне этих материй. «Масса той субстанции, которая охватывается небом, то есть находится в подлунном мире, состоит из огня и воздуха, воды и земли. Эта субстанция всегда едина; меняются только ее акциденции, состоящие из четырех качеств, каковы жар и холод, влажность и сухость. ... По этой причине субстанция, которая находится в подлунном мире, называется тленной. Субстанция же неба не меняется; она меняет только место, но не получает многочисленных форм или многочисленных фигур. Таким образом, доказывается, что его масса находится вне массы этой тленной субстанции»¹⁴⁴. Тем самым Небо в понимании аль-Фараби становится первоначалом всего сущего. И это нужно отметить особо.

В связи с этим хотелось бы возразить видному фарабиеведу – М. Бурабаеву, высказавшему сомнение в принадлежности этой мысли аль-Фараби. «Очевидно, – пишет исследователь, – этот момент привнесен. Необходимо также учитывать, что трактат – латинский источник, где, возможно, искаженно представлена точка зрения аль-Фараби по этому вопросу»¹⁴⁵.

Конечно, если рассматривать научное наследие аль-Фараби исключительно с точки зрения продолжения античных традиций, то вопрос о привнесенности может быть поставлен. Если же за научным наследием мыслителя увидеть конкретного человека с его этническими корнями и устоявшейся картиной мира конкретного народа, которая бессознательно передается с молоком матери интуитивно-эмпирически усвоенным путем, то значение Неба как первоначала, являющегося главной нетленной субстанцией, движущей, смешивающей и соединяющей все остальные первоначала: огонь, воду, воздух и землю, – в философском наследии аль-Фараби становится абсолют-

но оправданным и самоценным. Ведь именно Небо является первоначалом всего сущего в Мироздании казахов, и разве не Небо – всевышний Тенгри – дарит Коркуту (а в его лице и всему Миру) Музыку для гармонизации всего казахского Мироздания?

В этом свете хотелось бы отметить еще и то, что аль-Фараби и Коркут в своем творчестве (один в научном, другой – в ритуально-космогоническом) отразили практически одну, идущую от кочевников, картину мира, в основе которой – понимание Мира как проявления-деяния Тенгри, а Музыки как гармонизирующего начала всей Вселенной. Именно поэтому аль-Фараби связывает понятие гармонии, в первую очередь, с музыкой, стремясь затем, по мере углубления в арабомусульманскую теоцентрическую картину мира, обнаружить ее свойства в поэзии, душевных качествах человека, в государственном строе (трактаты «О музыкальной гармонии», «О взглядах жителей добродетельного города»¹⁴⁶).

Исходя из сказанного, уже можно наметить первые контуры казахского Мироздания, организованного по принципу: «Дом как Мир, Мир как Дом», с космическим Тенгри как его шаныраком* и Музыкой как его баканом**. Тем самым становится очевидным, что у казахов в структурировании мира, в социальной организации общества и формах их познания музыка выполняет связующе-систематизирующую функцию. В связи с этим можно привести слова аль-Фараби: «Музыка действительно обладает даром поглощать нас... Она даже заставляет нас забывать о времени...»¹⁴⁷.

* Шанырак – верхняя часть юрты, соотносится с небесной сферой, своеобразная «дверь» в запредельное (макрокосмическое) время и пространство.

** Бакан – конструктивная сакральная (мировая) ось юрты, ее центральный шест, семантическое ядро, обеспечивающее связь с макрокосмосом и устойчивость семейного микрокосмоса; гарантирующая и символизирующая благополучие; место, вокруг которого протекает вся жизнь семьи, символ преемственности поколений. Бакан воплощает сложный мировоззренческий комплекс, в котором сливаются представления о Космической вертикали и его Гармонии, представления об очаге (огне), объединяющем прошлое, настоящее и будущее, мир земной и мир небесный, духов предков и потомков, жизнь и смерть.

ГЛАВА 2 ОНТОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Космогоническая мифология

Каждый народ в процессе этногенеза с неизбежностью ставит вопрос о Первотворении. Возникающая при этом космогоническая мифология не только формирует представления людей о сотворении Мира-здания, но и определяет особенности всей последующей, развертывающейся в веках, картины мира этноса.

Основу космогонической мифологии составляют описания главных параметров Вселенной – времени и пространства – как основных условий существования человеческой жизни. Выявляя свою универсально-бытийственную природу *, данные категории в различных мифах о Первотворении определяют свойства универсализма, которые, в свою очередь, диктуют повторяемость мифологических мотивов. В науке такая повторяемость рассматривается как «хранилище скрытой метаязыковой информации о мире, как носитель онтологии, не зависящей уже от задаваемых языковой семантикой концептуальных схем»¹⁴⁸. Более того, современные данные научных исследований об эволюции Вселенной все более и более стыкуются с космогонической мифологией. Что касается последней, то здесь наблюдается следующее: человечество, ставя одинаковые вопросы, отвечает на них по-разному, в соответствии с теми реалиями, которые окружают его. В результате формируется этническая «призма» определения мира и представлений о его Первотворении, которая, вычлняясь из универсально-бытийственного, становится культуро-особенной.

В таком ракурсе: универсальное – особенное, мы и попытаемся развернуть анализ казахской космогонической мифологии.

У казахов, так же как и у многих тюркских народов,

* В категориях, образующих каркас культуры, выделяются три уровня: а) универсально-бытийственный, б) культуро-всеобщий и в) культуро-особенный (Хамидов А.А. Категории и культура. – Алма-Ата: Ғылым, 1992. – С. 43).

многочисленные мифы о Первотворении связаны с именем Коркута. Связано это с тем, что Коркут считается праотцем не только этногенеза, но и культурогенеза.

Согласно одному из этих мифов, Коркут прилетает на землю на белой птице и, приземлившись у реки Сыр, вонзает в нее свой кобыз¹⁴⁹. Тем самым открывается первый акт Первотворения, когда задаются первоначальные параметры мироздания и Небытия, а посредством Музыки возникает Универсум, что впоследствии в культуре казахов станет основой взаимоотношений Космоса и Человека, пронизывая всю его жизнедеятельность.

Другой миф повествует о втором акте Миротворения, когда Коркут приходит к мысли о бессмертии. «Он, любивший свой народ настолько, что не захотел расставаться с ним на вечные времена, протестует против смерти как величайшего зла, которое надо изгнать из мира»¹⁵⁰. Но не находит он средств борьбы со смертью и, поняв это, пускается в бегство от нее. И куда бы он ни явился, всюду его ждет могила. А когда не было физических сил бежать от смерти, тогда звучание кобыза дарует ему жизнь.

«Деде Коркут слез с коня – у него не осталось сил бежать от смерти. Пришел он на бугор на краю могилы. Из чащобы с шипением выползла пестрая змея; извиваясь, подползла к Деде. Деде увидел ее, но не двинулся с места. Безмолвно сидел и ждал.

Мертвые птицы рассыпались по земле. Трава, цветы пожухли. Ветки были голые. Словно и мир покорился смерти.

Деде Коркут горестно огляделся по сторонам, ... посмотрел на кобзу, привязанную к седлу. Встал, вытащил кобзу из мешка, прижал к груди, промолчал...

Змея доползла до Деде Коркута. Еще мгновение – и ужалит. Вдруг Деде Коркут провел пальцами по струнам, зазвенели струны...

Деде Коркут играл на кобзе. Пестрая змея хотела

его ужалить – и вдруг остановилась. Под звуки кобзы свернулась она, поползла назад, исчезла.

Деде Коркут играл на кобзе. С земли взлетели птички стаи – сели на ветки, защебетали.

Деде Коркут играл на кобзе – и жизнь пробуждалась вновь, а сам Деде позабыл и могилу, и смерть, и вечную разлуку. Вновь жил он в прекрасном мире, воскрешенном струнами кобзы, в мире отважных джигитов, великодушных воинов»¹⁵¹.

К этому следует добавить еще одну интерпретацию легенды:

«Когда Коркыту было двадцать лет, к нему во сне явился человек в белой одежде и сказал, что век его недолог – всего 40 лет. Коркыт решил искать бессмертия. Сел он на верблюдицу Желмая и отправился в дальний путь. По дороге встретил людей, которые что-то копали. Когда Коркыт спросил, что они делают, они ответили, что копают могилу для Коркыта. Чувствуя, что места эти для него гибельны, Коркыт поехал дальше. Так объехал он все четыре стороны света, но куда бы ни пришел, везде его ждали смерть и вырытая могила. Коркыт вернулся к Сырдарье и сделал свой первый кобыз (ширгай). Принес в жертву Желмая и обтянул свой инструмент шкурой верблюда. Думая, что в воде смерти нет, Коркыт расстелил ковер на воды Сырдарьи, и, сидя на нем, стал днем и ночью играть на кобызе. Игра Коркыта привлекла все земные существа – летящих птиц, бегущих зверей. Все, в ком теплилась жизнь, собрались на берегу реки и слушали кобыз. Пришла и смерть, чтобы забрать душу Коркыта, но смерть не посмела, не было у нее сил приблизиться к нему» (Народная легенда)¹⁵².

И третья известная нам интерпретация:

«Коркут не хотел умирать и объехал все четыре

угла земли, чтобы найти место, где бы люди не умирали. Но он не нашел такой страны; куда бы он ни приходил, везде рылись могилы. Тогда он приехал в центр земли – Сыр-Дарью, убил свою верблюдицу, сделал из нее кобыз и стал играть на нем. Пока он играет – он живет. Но как-то раз он задремал, и в этот момент его ужалила змея. Так Коркут стал владыкой вод» (Народная легенда)¹⁵³.

Мы специально привели различные интерпретации одного мифа о Коркуте, поскольку каждая из них воссоздает различные пути сотворения Космической Гармонии взамен Первобытного Небытия. Объединяет же их одно: Небытие у казахов гармонизуется и превращается в Космос только Музыкаю. Причем Музыка дарована Коркуту Всевышним Тенгри.

Известный востоковед С.М. Абрамзон, описывая понятие Тенгри (танри), широко распространенное во всем тюркском мире, дает ему следующее определение: «Это верховное божество выступало как бы в виде синтеза всех астральных представлений, оно адекватно понятию «вселенная». В значении божества танри прилагалось не только к небу, но и к солнцу (кун танри), и к луне (ай танри), и к земле (жер танриси – танри жер), что свидетельствует о неразделенности божеств неба и земли»¹⁵⁴. Такое широкое определение Тенгри во многом идентично основоположениям космогонической мифологии, **когда «Вселенная» была живым творчески-созидательным организмом, становясь порождающим началом жизни на земле.** Образ Тенгри становится Первоначалом пространственно-временного континуума и бинарных смысловых противопоставлений: «мужское – женское», «небесное – земное», «солнечное – лунное». Так Тенгри, будучи демиургом казахского Космоса, помещается внутри него.

Понятие Первотворца широко распространено в традиционных культурах многих народов. Так, в индийской космогонической мифологии Брахма – Творец создает различные виды тел и три субстанции: тьму (тамас), энергию (ражас), добро

(сатва). Дуалистичен иранский миф о творении мира, в котором Ормузд – Мудрый Господь, первотворец добра, Ахриман – источник страданий, греха и смерти. Скандинавский миф Первотворцом считает источники воды и огня. Великое все-ленское яйцо греков произвели на свет Великая богиня сущего Эвринома и Великий водяной змей – Офион, а согласно другому греческому мифу, жизнь на земле возникла от слияния Геи (Матери-Земли) и Урана (Неба). Верховное существо Олорун, а с ним и другие боги, создали жизнь в Африке. В Мадагаскаре Творец создал мужчину и женщину, от которых произошли и все другие люди. В Египте Великий Ра (Бог-Солнце) появился из Водной Бездны, а затем из его уст вышли все живые существа¹⁵⁵.

Акт творения жизни на земле в мифологии различных народов начинается с описания беспорядочного хаоса, который в традиционных представлениях китайцев рассматривался как куриное яйцо; бескрайнее маслянистое море – у японцев, огромное просторное море – у греков, огромная и окутанная туманом бездна, – у скандинавов. «Хаос есть предельное разряжение и распыление материи, и потому он – вечная смерть для всего живого... Это – мировое чудовище, сущность которого есть пустота и ничто»¹⁵⁶.

В мифологии казахов хотя и есть воспоминание о разделении неба и земли, но нет описания ужасающего хаоса и борьбы с ним. Поэтому Первородящая Вселенная казахов удивительно животворяща и гармонична, а акт Первотворения в мифологии связывается не с образом Хаоса, а с образом Тенгри – образом Гармонии. И если учитывать, что «Тенгри было не только Небом с сакральным значением, не только божеством, но и порождающим началом в первичных религиозных верованиях казахов»¹⁵⁷, то становится очевидным, что Музыка сама становится жизнотворящим и жизнотворческим началом и *приобретает значение сакральности и божественности в традиционной казахской культуре*.

Закономерно поэтому, что у казахов впоследствии, в процессе формирования картины мира, «эта гармония, равновесие

мира, всего сущего в сознании не могла не отразиться в душах носителей такого сознания»¹⁵⁸. Отсюда и *уникальность сотворения мира в представлениях казахов – посредством Музыки – как квинтэссенции любой Гармонии*.

Следует особо подчеркнуть, что анализ космогонической мифологии многих народов мира показал, что *только в представлениях казахов Мироздание создается и формируется посредством Музыки*. Такая концепция Мироздания удивительным образом перекликается с идеями В.И. Вернадского, с пониманием эволюционирования биосферы из одного состояния в другое. Перекликается она и с идеями современного космологического естествознания о Космосе, рассматриваемом сегодня многими учеными в качестве живого, творческого, спонтанного организма, семантическое поле которого определяет смыслы человеческой жизнедеятельности¹⁶⁰.

Важной в мифах о Коркуте представляется и еще одна особенность понимания тюрками Космической Гармонии, которая повлияла на все мироощущение казахов, а именно: Космос у казахов организуется не как борьба противоположностей (характерная для европейской культуры), а как **единство хаоса и гармонии**. Такое объединение, а не противопоставление полярных начал обнаруживается и в имени Первоотца нашего, состоящего из двух частей: «кор» и «кут», в первой части означающее «зло», «несчастье», а во второй – «счастье», «добро». Данный этимологический анализ имени протоказахского демурга свидетельствует о том, что в нем слились воедино добро и зло, когда эти начала, не проявленные конфликтно, объединились в осознании Вселенной как жизненной силы¹⁶¹.

Эта особенность мировосприятия, когда рука об руку идут по жизни добро и зло, не в противопоставлении друг другу, а сосуществуя в едином целом, – одна из главных в философии казахов. Таков и казахский орнамент, когда равенство площадей узора и фона определяет их структурную и семантическую равноценность, при которой фон может читаться как узор, и, наоборот, узор становится фоном, создавая свою линию. Все возможные конфигурации противоположных сил в любом их

преломлении выявляют их равновесие, раскрывая смысл орнамента как символа развития жизни¹⁶². Такое строение орнамента отражает Универсум казахов, который стремится к постоянному равновесному состоянию жизни с ее вечной спутницей – смертью. Поэтому и смерть воспринимается как новый цикл в сущем и за ней следует начало в новом качестве.

Согласно мифам о Коркуте, сотворение мира связано с Музыкой и происходит в тот момент, когда Коркут вонзает свой кобыз в воды Сырдарьи. Это место и становится Центром казахской Вселенной – жер кіндігі (центр, «пуп земли»).

Вера в то, что существует «пуп земли», распространена в космогонической мифологии многих народов. У греков это Дельфы, в Японии – Хитачи, у индийцев – Дели. Причем каждое из этих представлений «было связано с культом солнечного бога или героя, который вступает в смертельную схватку с драконом и пронзает его стрелами»¹⁶³. Мир казахов не рожден в смертельной схватке с Хаосом-драконом, а создан средствами высококонцентрированной гармонии, поэтому и «пуп земли» отмечается не актом пронзания копья, а пронзанием Музыкой – кобызом. Вот почему у казахов «пуп земли» – звучащий, музыкальный.

Более того, «пуп земли» – это не просто центр, но место концентрации космических, энергетических сил, связь-вписанность Земли в Космос, концентрация жизненных сил Земли. Для казахов формой выражения этой концентрации является звук. Не случайным в этой связи является и тот факт, что Коркут, убегая от смерти, обошел четыре стороны света, и, придя к берегам Сырдарьи, вонзив в нее Музыку – кобыз, осознал ее как Центр. Отсюда можно сделать вывод, **что Музыка в картине мира казахов сопрягается с Космосом, определяется им, становясь при этом животворящим первоначалом на Земле. И поскольку связь Человека и Космоса пролегает по звуковым, музыкально-гармоничным каналам, постольку и сам Космос казахов – омузыкаленный, гармоничный.**

Закономерен и мифологический финал, связанный с погребением Коркута в «центре» земли, согласно которому могила

Коркута издает магические звуки кобыза¹⁶⁴. Впоследствии именно здесь известным архитектором и культурологом Б. Ибраевым было создано уникальное звучащее погребальное сооружение – памятник Коркуту, в котором сила и направление ветра, резонируя, поют свою Музыку, вновь и вновь создавая Гармонию Мира.

Аналогичную картину взаимосвязи Мироздания и Музыки, образующую своего рода канал, объединяющий всю Вселенную, находим мы и в древнегреческих Мистериях о **Земном монохорде**¹⁶⁵, который «состоит из гипотетической струны, натянутой от основания пирамиды энергии к основанию пирамиды субстанции», где «интервал между элементом земли и высочайшим небом рассматривается как двойная октава». Этот звучащий земной монохорд «представляет основные градации энергии и субстанции между стихиями земли и ничем не ограниченной силы. Начиная с высшей, пятнадцать сфер нисходят в следующем порядке: Безграничная и Вечная Жизнь; высшие, средние и низшие Эмпиреи; семь планет; четыре элемента». «Будучи задетым в духовной части, – писал Флудд, – монохорд дает вечную жизнь, если же он тронут в материальной части, то он дает временную жизнь»¹⁶⁶.

Картина Первотворения Вселенной раскрывается и в современных теориях физики, рассматривающих суперструнный вакуум и суперструны, согласно которым самоорганизация материи во Вселенной происходила спонтанно путем **квантового туннелирования**, когда эволюция вакуума от суперструнного вакуумного пространства-времени через суперструнное поле приводит к суперструнному пространству-времени¹⁶⁷. Для нас важным в этих теориях является положение о процессе формирования времени и пространства в контексте суперструн.

В этом же контексте (**музыка как энергетический туннель**) формируется время и пространство в казахской космологии. Так, «жер кіндігі», являясь центром Вселенной, задает и первоначальные параметры Мира (вода как Первоначало всего сущего гармонируется Звуком, что приводит к рождению

Мира). Ритм же Музыка задает первоначальное членение Времени. Звучание кобыза, очерчивая Центр (Середину), порожденный из Низа (Воды, Верблюда, Змеи – как образов Смерти), открывает еще и Верх («С земли взлетели птичьи стаи...»). Так упорядочивается Пространство, которое членится отныне на три вертикальные зоны: Низ – Середина – Верх. Причем для всех тюркских народов «оба мира, “небесный” и “подземный”, – копии с одной матрицы – «среднего» мира. В них реальный мир дважды повторяет себя, в первом случае абсолютизируя *положительное*, а во втором – *отрицательное* начала, уравновешивающие друг друга в общей картине мира»¹⁶⁸. Будучи основой структурирования пространства традиционной культуры, трехчленная модель мира находит отражение и в других видах художественного творчества казахов: в погребальных сооружениях, в орнаменте – расположении S-образного завитка и рогаобразной спирали, в строении музыкальных инструментов – кобыза и домбры, в форме головных уборов и юрты – основного жилища казахов¹⁶⁹.

Трехчленная модель мира присуща практически всем народам. При этом «земной мир, в котором живут обычные люди, противопоставлен как нижний верхнему миру – Небу. Одновременно Земной Мир рассматривается как верхний по отношению к Подземному или водному Миру»¹⁷⁰. Трехчленная модель мира у различных народов может быть модифицирована в более сложную, но при этом, как правило, многослойность – свойство Верхнего Мира (трехслойное Небо у халдеев, семисферное – у мусульман, 63-сферное небо в джайнской мифологии¹⁷¹).

Однако практически у всех народов акт Творения Мира (после фазы формирования Творцом или внутри Творца бинарных оппозиций) выглядит следующим образом: фаза разъединения и противопоставления той двоичности, которая существовала в едином образе Творца. Процесс разъединения («когда мешалкой землю разделяли»¹⁷²) – универсальный сюжет космогонической мифологии, который воспринимается различными народами как собственно акт Творения Мира, как рубежный

момент в созидании Мира как живого. При этом процессу разделения предшествовал процесс объединения путем установления энергетического канала (у казахов – Музыка).

В космологической трактовке данного явления физики этап возникновения Вселенной «из ничего» описан в теории «раздувающейся Вселенной». Не вдаваясь в физическую терминологию, выделим основные постулаты этой теории. Ее создатель – американский космолог А.Г. Гус и его последователи рассматривают процесс раздувания Вселенной как результат великого объединения, произошедшего в момент Большого взрыва, когда температура Вселенной, первоначально поднявшись, в момент расширения Вселенной понижалась, что привело ее в специфическое состояние, называемое ложным вакуумом. Этот период экспоненциального расширения Вселенной физики назвали раздувающейся или инфляционной¹⁷³.

В казахской космогонической мифологии объектом фазы разъединения – раздувания Вселенной, выступает образ Мирового Древа * (*«Деде Коркут играл на кобзе. Выпрямлялись деревья, ветви покрывались листьями»*), который порожден Музыкой и также, как и Музыка, соотносится с вертикальным членением мира. И чтобы понять, насколько важно значение Музыка в процессе разъединения Мира посредством Древа, стоит вспомнить, что оно для всех мифопоэтических культур – образ, воплощающий универсальную концепцию мира, поскольку именно Древо, выступая фактором разъединения Неба и Земли, в то же время объединяет всю структуру мироздания¹⁷⁴, Кроме того, Древо является одним из самых важных и сущностных объектов Космической Гармонии, поскольку именно образ Мирового Древа делает ее целостным, стабильным, а самое главное – **сущим**. С кроной деревьев, тянущихся к небу и светилам, с сидящими на ее ветвях птицами, связан весь мир Верха. Со стволом дерева соотносится

* Как варианты у различных народов: «древо жизни», «древо плодородия», «древо центра», «древо восхождения», «небесное древо», «шаманское древо», «мистическое древо», «древо познания» и т. п.; более редкие варианты: «древо смерти», «древо зла», «древо подземного царства» (нижнего мира), «древо нисхождения» (Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. 1. – М., 1987. – С. 398.

срединный мир, корни дерева (пещера, ущелье, вода) – Низ. Дерево, связывая все сферы бытия, служит одновременно и осью мира, и его центром, и точкой отсчета горизонтального пространства. Согласно этим представлениям, именно музыка, дарованная Тенгри Коркуту, порождая древо, становится центром ритуального утверждения порядка в этом мире. Ибо музыка задает все основные параметры мира, его центр, горизонтальное и вертикальное членение, ощущение ритма (ритм музыки как основа временного членения), а для Человека именно Музыка становится житнетворческим началом. Так, в соответствии с традиционной моделью мира **Макро - и микрокосм казахов объединяется посредством Музыки, что дает представление о Земле как живом организме.**

Обобщая сказанное, отметим, что анализ взаимосвязи и взаимообусловленности музыки и космогонической мифологии казахов выявляет ее соотнесенность с универсально-бытийственным, с одной стороны, и культурно-особенным, с другой, уровнями категорий времени и пространства. При этом основные мифологические сюжеты, будучи повторяемыми, могут свидетельствовать о существовании некоего кода, расшифровывающего реальный процесс рождения жизни на земле. Космогонический процесс «деления-удвоения», вербализованный во многих мифологических текстах, приобретает особый смысл в свете идей В.И. Вернадского. «С точки зрения реально наблюдаемых в природе процессов самоорганизации алгоритм «удвоение – деление» может рассматриваться как упрощенная форма выражения структуры самовоспроизводительного принципа (так как самопроизводство представляет собой не что иное, как вызревание дочерней системы на матричной и последующее отделение копии от матрицы)»¹⁷⁵. Так, космогоническая мифология удивительным образом все более выявляет такой феномен, как аналогичность многих своих основоположений современным естественнонаучным принципам и способам построения Миро-здания.

В то же время мифы народов мира уникальны по способу описания этого процесса и соотносимы с культурно-особенным мифологическим сознанием. Отсюда можно сделать вывод:

универсально-бытийственное в космогонической мифологии может быть скоррелировано с научным осмыслением мира, тогда как особенное – с картиной мира этноса, определяя ее характерные черты в эволюции времени.

Важным здесь является и то, что акт Первотворения, таким как он представлялся протоказахам, не является по своей сути завершенным, законченным. Поэтому в своей ежедневной, ежечасной деятельности они вновь и вновь повторяли его. При этом Первотворение повторялось каждый раз заново как уникальное и невоспроизводимое вновь, но по изначально заданной матрице, в которой Музыка играла свою основополагающую роль.

Так, взаимосвязь Музыка и Космоса обнаруживается в мифах о праотце нашем – Коркут-ата, с именем которого связывается акт Первотворения, рождения Музыка, ритуальной практики и ремесла.

Музыка в представлениях о жизни и смерти

Музыка в традиционной культуре казахов была одним из самых созидательных и жизнеутверждающих начал и имела гармонизирующее Универсум значение. Музыка тесным образом связана с представлениями о Космосе, о причастности бытия людей к таинственным силам, которые создают, упорядочивают, управляют и гармонизируют этот Космос. Поэтому именно Музыке отводится роль связующего звена между Человеком и Миром, и ей, более того, придается значение феномена, способного отстранить смерть, излечить человека или предотвратить гибель людей. Так, мы видели, что взаимосвязь Музыки и Космоса, Музыки и Жизни, Музыки и Смерти обнаруживается в мифах о Коркуте. Отсюда очевиден вывод, что в мифологии казахов **Музыка как феномен Космического начала становится источником Бессмертия.**

В связи с этим возникает вопрос: что же представляет собой Музыка как феномен Космического начала?

Ответ на этот вопрос могут дать представления о Вселенной, Человеке и Космических законах. Совершенно очевидно, что истоки этих знаний лежат в доисламских верованиях казахов, тенгрианстве и шаманизме, в традиционных представлениях о законах Мироздания, его структуре и эволюции. Возможно, знания эти, будучи сакральными, передавались из поколения в поколение определенной кастой людей, причем в целях сохранности не всегда могли быть выражены в прямой форме, а были зашифрованы в духовном наследии казахов, в том числе и в Музыке. Но Мирозданию, так же, как и Человеку, присуща своя История и своя Эволюция. Поэтому и знания о Мире, его Законах подвержены обновлению.

Особое значение принцип обновления приобретает на рубеже веков, рубеже тысячелетий. Этап этот становится и рубежом в знаниях сакральных, и, судя по всему, какая-то часть этих знаний, из разряда сакральных, зашифрованных, кастовых переходит в область знаний общечеловеческих, становясь знаниями открытыми, дешифрованными, о чем свидетельству-

ет уникальная книга «Ак Сарбаз»¹⁷⁶. Остановимся на некоторых из этих знаний, имеющих непосредственное отношение к нашей проблематике.

Вся Вселенная движется и развивается согласно семи Космическим законам. Основным из них является Закон Эволюции Духа, движущийся по спирали и имеющий семиступенчатый цикл (Ментальное тело, Астральное тело, Эгоцентризм, Физическое совершенство, Разум – Логика, Нравственность – Милосердие, Бессмертная Душа). Исходя из этого закона, каждая сущность в своей Божественной Искре Жизни – Универсальном Космическом Модуле (УКМ) – движется из жизни в жизнь по ступеням Эволюции. Так действует, согласно законам Эволюции и Кармы, Закон Круговорота Жизни, или закон Перевоплощений. В результате человек, покинув физический мир и перейдя в Мир Астральный и Мир Ментальный, совершенствуя свою Бессмертную Душу и пройдя через Кармический дешифратор, готов к переходу к следующему циклу, к следующей жизни в Физическом теле.

Основной Закон Эволюции духа свидетельствует о существовании в Космосе **духовных смыслов как самостоятельной реальности**, что говорит о **Мире как живом организме**. Парадоксально, но именно к подобной картине Мироздания подошло естествознание лишь в XX веке, придя к такому пониманию Мира, когда его смыслы «спрессованы так, как спрессованы числа на действительной оси», а «спрессованность смыслов – это не распакованный (непроявленный) Мир: *семантический вакуум*»¹⁷⁷. Перед нами – корреляция естественнонаучных гипотез с представлениями о непроявленной части Мироздания, наполненной такими смыслами, которые становятся смыслообразующим началом человеческой деятельности, практики и творчества.

В свете этого понятными становятся поиски Коркутом рецепта для бессмертия. В исканиях этих, по-видимому, зашифрованы знания *о Мироздании как живом организме, бытие которого опирается, с одной стороны, на определенные Законы, а с другой – на спонтанный, творчески-порождающий*

процесс постоянного воспроизводства Бессмертной Души. Кроме того, в исканиях этих, по всей вероятности, отражена также информация для потомков о том, что Он будет среди них вечным покровителем своего народа. Данная информация, по нашему мнению, зафиксирована и в слове «бақсы» (по преданиям, именно Коркут был первым баксы). Достаточно распространена точка зрения о том, что термин «бақсы» произошел от древнетюркского bag – ‘внимательно смотреть, обозревать, разглядывать’¹⁷⁸, т. е. «высматривать» болезнь, «видеть» (прицать) будущее, «провидеть» прошлое¹⁷⁹. Но само слово bag является производным от бага – «вечность, существование»¹⁸⁰. Исходя из этого, можно сделать вывод, что термин «бақсы» включает в себя множество смыслов, сопряженных как с Человеком (высматривать болезнь) и Космосом (вечность), так и выражающих их неразрывную связь (вечное существование Человека в Мире). И если учитывать, что в демиургической деятельности Коркута сфокусированы представления кочевников о Мироздании, то становится объяснимым, почему такого понятия, как смерть, протоказахи не употребляли.

Вместо этого существовало понятие «қайтыс болу» – быть возвращенным*. «Это означало, что умерший в физическом мире вернулся в параллельные миры, называемые «аруақтар дүниесі» – мир духов предков»¹⁸¹. Духи эти покровительствуют над членами своего рода и поэтому они почитались наравне с богом¹⁸². Рождение же человека, по представлениям древних тюрков, происходит в тот момент, когда Небо дарует благодать «құт», а Земля – благоволение матери Умай. Тем самым «человек – живое воплощение Неба и Земли, а смерть – разъединение этих компонентов, при котором душа возвращается на небо, а тело или, точнее, останки, предаются земле»¹⁸³. Более того, согласно Закону Круговорота Жизни, Бессмертная Душа вновь может вернуться в ту же семью, из которой ушла, в лоно зародыша в возрасте 4,5 месяцев¹⁸⁴.

* Позднее, по видимому, начиная с эпохи исламских верований, появляется понятие «елу», означающее умирать, скончаться, погибать (Акатаев С.Н. Мировоззренческий синкретизм казахов (истоки народной мысли). – Вып. II. – Алматы, 1994. – С. 78).

Идея бессмертия – одна из центральных и универсальных в космоцентрических и теоцентрических картинах мира. Так, в древнегреческих мифах о Геракле и Менелее бессмертие является атрибутивным свойством богов, кроме того, может истолковываться и как божественный дар, дарованный героям за подвиги. В учении Гераклита бессмертие представлено как роковое нисхождение и восхождение душ, являющихся участниками круговорота космоса; в позднегреческой традиции у Диодора Сицилийского и неоплатоников существовало понятие метемпсихоза (греч. *metempsychosis* – ‘переедушевление’) для обозначения реинкарнации, а Аристотель использовал термин «одевания», «облачения» души в тело¹⁸⁵.

В представлениях многих восточных народов физическая смерть не является конечностью человека, моментом абсолютно завершенного существования, она лишь представляет собой ступень-переход к другой жизни. В буддизме только в нирване человек может достичь полного растворения, потому-то физическое тело – презренно, смертно, тогда как душа – бессмертна, а ее возрождения – многочисленны. При этом смысл идеи реинкарнации, согласно текстам Упанишад, состоит в том, что перевоплощению подлежит собственно не человек, а Брахман, Единое Божественное, поэтому перевоплощаются не личности, а «дхармы» (элементы безначального и безличного жизненного процесса). Эта вера нашла отражение и в учении о сансаре и карме, которое рассматривает социальный статус человека как результат его деятельности в предыдущих перевоплощениях. Учение о переселении душ имеет место и в иудаизме («Каббала»), и суфизме. Кроме того, в иудаизме существуют и представления о воскрешении мертвых в Судный день.

В христианстве идея вечности бытия не была столь универсальной. В то же время, признавая конечность индивидуального существования, христианство не отвергало идеи массового воскрешения, но трактуемой как завершение всей земной жизни. При этом считалось (в Послании апостола Павла), что воскрешение мертвых произойдет в телесном виде. Таков догмат и о воскресении Христа, трактующий воскресение *тела*

Христова. По всей вероятности, истоки этих представлений – в объективном идеализме раннего христианства, когда проблема вечности бытия была достаточно распространенной. Так, Прокл в «Первоосновах теологии» пишет: «Всякая частная душа может снизойти в становлении в беспредельное и подняться от становления к сущему... Пребывая беспредельное время среди богов, она в свою очередь не может оставаться все последующее время в телах, поскольку то, что не имеет временного начала, никогда не может иметь и конца... Каждая душа имеет кругообороты восхождения от становления и нисхождения в становление, и это не может прекратиться в течение (всего) беспредельного времени. Поэтому каждая частная душа может снизойти и подняться в беспредельное. И это претерпевание, происходящее со всеми душами, (никогда) не прекратится»¹⁸⁶.

Обеспечение символического бессмертия – именно эту цель отражала и воспевала и египетская культура, в которой смерть воспринималась лишь как прелюдия к бытию загробному. Собственно и классическая философия никогда не обходила эту проблему стороной (начиная от Сократа, Пифагора, Платона через творчество Лейбница, Канта, Ницше и Шопенгауэра к утонченной доктрине Хорхе-Луиса Борхеса и ноосферной концепции феномена человека Пьера Тейяр де Шардена).

В принципе, за всеми этими, казалось бы идеалистическими и ирреальными представлениями, скрывается глобальная идея о бесконечности бытия Мира и бытия Человека, смысла жизни. И сегодня, возможно, наука стоит перед удивительными открытиями в этой области *, подтверждающими неслучайность, можно даже сказать, «бессмертность» концепций о бессмертии у различных народов и в различные исторические периоды. И в неустанных поисках бессмертия каждый народ ищет свои рецепты бессмертия.

А что же Музыка? Почему именно она стала тем рецептом, который нашел Коркут в своих поисках бессмертия?

* Достаточно вспомнить исследования последних лет, касающиеся проблемы «жизни после смерти».

Причина эта, по-видимому, кроется в способности Музыка связывать Мир Физический, Мир Астральный и Мир Ментальный, достигая Мира Божественных форм и Звонящих Сфер. Можно предположить и другой путь: из Звонящих Сфер спускается Музыка в Мир Физический, объединяя всю структуру Мироздания. В связи с этим высшей сферой описанной структуры Мироздания, являющейся Миром Звонящих Сфер, представляется нам Музыка. Такое понимание приходит из самого названия этой сферы, ведь данная сакрализованная часть Мироздания не случайно названа Звонящей, а не Видящей, Говорящей, Слушающей. Тем самым в традиционной культуре казахов Музыка представляет собой **сакральную часть мироздания**. В пользу этого свидетельствует и то, что данная концепция мироздания перекликается с пифагорейской концепцией, в основе которой лежит представление о мироздании как о Музыке Звонящих Сфер, а также с омузыкаленным Космосом китайцев.

Большое значение имеет Музыка и в общественной жизни, когда она становится регулятором человеческих отношений. В качестве примера приведем одно из сказаний Коркута о распаде огузского племени, когда сплоченный и крепкий огузский иль потрясает междоусобица, и друг против друга сражаются друзья, родичи, братья, отцы и дети:

«Зеленогрудые древние горы такой хватки не знали. Глубокие тесные ущелья такого побоища не ведали.

Был тот день тяжким для огузов. Друг сражался с другом, родич с родичем, брат с братом, отец с сыном...

Пусть придет праотец народа, мудрый прорицатель Деде Коркут, возьмет в руки кобзу, слово молвит, песнь затянет, поведаст о том, что было, что миновало.

Но Деде Коркут песни не заводил, кобыз не трогал... Деде Коркут с увещеванием подходил к огузским

конникам, призывал прекратить братоубийство, но никто на него не взглянул, никто не вслушался...

Погибая, джигиты и кони застывали, обращаясь в камень. Возгласы, стоны, ржание слышались все реже.

В конце концов никого не осталось и ничего не слышалось. Поле брани было заполнено каменными телами. Каждый застыл в том движении, в каком застигла его смерть.

Среди этих каменных истуканов горестно брел седой старец – Деде Коркут, ведя в поводу жеребца с белой звездой во лбу...

Камни, скалы, утесы... И ни единого звука, ничего живого...»¹⁸⁷.

В этом сказании отражено то значение, которое занимала музыка в общественной жизни тюрков. Перед нами – один из важнейших этапов огузского племени – его конец. И что же? Почему воины не прислушались к слову старца, почему воины, никогда не вынуждавшие Деде Коркута повторять что-либо дважды, не слышат его?

Ключ к этому, на наш взгляд, нужно искать во фразе: «... Деде Коркут песни не заводил, кобзы не трогал». Молчал кобыз, не издал ни звука. Не прикоснулась к его струнам рука Коркута. И смерть застигла всех, превратив в груды камней то, что осталось от огузских племен.

Более того, в этом сказании выстраивается и иерархия общественных ценностей в традиционном обществе. Общеизвестно, что для казахов ценность человеческой личности возрастает одновременно с увеличением возраста. И проявляется это не только в узкосемейном кругу, но и во внутренней организации рода (именно старцы принимают все решения, связанные с делами всего рода), и во внешних взаимоотношениях с другими родами, где в качестве главного выступает принадлежность ханов к Старшему, Среднему или Младшему жузам. Из этого следует, что возрастной ценз – достаточно сильный

регулятор общественных отношений. Однако **появление Коркута** – глубокого старца-прародителя, главного советника рода – не остановило бойню, что и привело к гибели огузов.

Следующий регулятор общественных отношений – **слово**. Вспомним, что культура номадов по своей природе – устная. При этом значение каждого слова было очень веским, важным и необратимым. Возвращаясь к сказанию, мы снова видим: *«Деде Коркут с увещанием подходил к огузским конникам, призывал прекратить братоубийство, но никто на него не взглянул, никто не вслушался»* (выделение авт.). И через слово Коркута преступили воины. А кобыз молчал...

Таким образом, **музыка** имеет более важное значение в позиции «жизнь – смерть», нежели **старость** и **слово**. Кроме того, здесь вновь повторяется важная особенность бытия, а именно: когда молчит кобыз, подходит смерть. Тем самым становится очевидным, что в иерархии искусств музыка занимает ведущее место в жизни традиционного общества казахов.

Об этом же свидетельствует и сравнительный анализ феноменологии эпических и мифологических героев у многих других народов. Ведь известно, что эпос кодифицирует только ту информацию, которая особенно значима для данного этноса и определяет его «лицо». Так, Гильгамеш – герой древнешумерского эпоса – был архитектором, занимался обработкой дерева и металла; Прометей – основатель древнегреческой культуры, принеший людям огонь, – научил людей различным ремеслам; Аполлон Мусагет – древнеэллинский предводитель девяти муз, сосредоточивший в своих руках исключительно эстетические функции; Вяйнямейнен – герой угрофинского эпоса «Калевала» – первенствует одновременно во всех видах искусств и ремесел. Деятельность же Коркута сосредоточена только на музыке как созидательнице и выразительнице Космической Гармонии, этой же цели подчинены его ремесло (Коркут создает первый музыкальный инструмент) и религиозная практика (Коркут – первый баксы). Тем самым именно музыка становится тем фундаментом, на котором возвышается все здание традиционной культуры казахов.

В книге Марко Поло о разнообразии мира, в главе, посвященной его путешествию в 1298 г. по Туркестану («Здесь описывается Великая Турция»), есть описание боя степняков, когда перед началом битвы «поют они и тихо играют на двухструнных инструментах; поют, играют и веселятся, поджидая схватку... Просто удивительно, как хорошо они пели и играли»¹⁸⁸.

Для чего же пели степняки перед боем? Для чего играли на двухструнных инструментах, напоминающих казахскую домбру? Чтобы снять нервное напряжение и создать определенный психологический настрой? Пожалуй, не только.

Смысл этого действия видится нам еще и в привлечении космической силы музыки в помощь воинам, ведь сражение – это не только победа над врагом или поражение, ибо битва определяет ту грань, которая отделяет жизнь от смерти, и представляет нарушение устоявшейся гармонии бытия. Кроме того, сражение – это еще и столкновение двух миров, двух пространств – «своего» и «чужого». И не случайно поэтому к музыке как созидательнице благополучного исхода, охраняющей жизнь и стабилизирующей гармонию мироздания, обращаются воины. Поэтому, когда мир гармонии и порядка разорван, то музыка должна восстановить утраченную гармонию бытия. Отсюда особое значение музыки как жизнесозидательной силы.

Но в культуре казахов рука об руку с музыкой идет поэзия. Песня, образующая синтез Слова и Музыка, наделена особой силой. Вот как об этом свидетельствует древняя казахская легенда о песне:

«...В те далекие времена, когда, как говорят казахи, “коза была еще бесхвостой”, ни один из народов, населяющих землю, не знал, что такое стих, что такое песня. Без стихов жизнь – вдова, без песни она – бесплодна. Люди, не слыша речитатива и мерного ритма стихов, жили без радости и смеха. В те времена не было праздников и тоев, веселых и шумных сборищ. Люди ходили мрачные, их давила ледяная тоска, ибо в момент скорби не могли они позвать на помощь

волишебную песню, рассеивающую печаль и ободряющую душу. Человек, хоть один раз испытавший беду, всю жизнь ходил печальным и умирал в скорби, потому что в те времена песня жила вдали от земли. В те времена даже ручьи, бегущие из родников, ручьи с зелеными берегами, с чистым каменистым дном – не звенели, не шумел лес от порывов мягкого ветра, когда торжественно всходило солнце и наступал прекрасный степной рассвет, не пели птицы; мертвую тишину, тяжело давившую степь, нарушал лишь дикий вой бури, ибо в те времена могуществом песни владело лишь небо и песня еще не сроднилась с земной природой.

Наконец прекрасная, таинственная, могущественная, волшебная песня решила оставить свое старое жилище и вышла в путь, чтобы осмотреть все четыре угла вселенной. Может быть, ей надоело бесполезно пребывать на высоте седьмого неба, или захотелось ей пронестись над широкой степью под необъятным синим куполом, или пожалела она, лишенных радости и восторга искусства, печальных и горестных людей и решила сделать она им добро – неизвестно, но песня отправилась в полет. В зависимости от настроения песня летела то низко над землей, то взмывала выше, а то уходила вверх в недостижимое небо. Когда песня пролетала низко, то весь народ, обитающий в этом краю, ясно слышал все ее мелодии, напевы, кюи и жыры и навеки запоминал и заучивал их. Там, где песня летела повыше, люди слышали лишь часть ее сокровищ. А народы, над которыми песня пролетала слишком высоко, остались чуть не совсем лишенными песен и музыки, стихов и жыров.

Говорят, что песня прошла низко над казахской степью – и в этом секрет щедрости и богатства казахской поэзии»¹⁸⁹.

Прежде всего, в данной легенде выпукло показана космическая структура казахского Мировоздания, *Седьмое Небо которого принадлежит Песне* (напомним, что Коркуту также даруется Музыка Небом). Не случайно обозначено и такое ее качество как *полетность*, которое делает песню *связующим звеном между Седьмым Небом и Землей*. Данный высочайший статус песни зафиксирован не только в ее изначальном местопребывании, а находит отражение и в жизни Земли, в жизни Человека. Так, *в те времена, когда песня жила вдали от земли, ручьи не звенели, не шумел лес, не пели птицы, а тишина была мертвой*. Тем самым зафиксирована изначальная для казахского Мировоздания связь *тишины и смерти*. Без песни и Человек *умирал в скорби*. Песня же обладает *жизнесозидательной силой*, эту же силу дарит она и казахскому народу, спустившись на его землю.

В представлении казахов песня не просто обладает **жизнесозидательной** функцией, но и **охраняет** человека от превратностей судьбы. Эта особенность явственно обнаруживается в одной из самых древних сказок, простирающейся корнями к эпическому творчеству тюрков, – в сказке «Ер-Тостик», где музыка, а именно – песенные жанры, включаются в структуру повествования в судьбоносные для героя моменты.

По стечению обстоятельств, Ерназар отдает своего сына Ер-Тостика жалмауыз кемпир. Кенжекей – жена Ер-Тостика, не просто дает ему иноходца – Шалкуйрыка, не просто напутствует его, желая, чтобы он освободился от жалмауыз кемпир, а делает все это в **песенной форме**. И это не случайно: встреча Ер-Тостика с жалмауыз кемпир может закончиться смертью. Музыка же, являясь жизнесозидательным началом, способствует **благоприятному судьбоносному исходу**. Песня включается в повествование и тогда, когда судьба подает Кенжекей знаки («развязался платок на пояснице» и «Ак-Тюс принесла верблюжонка»), означающие, что в этот день Ер-Тостик или вернется домой, или придет весть о его гибели. И Кенжекей, в надежде на лучшее, впервые после отъезда Ер-Тостика поет. Кажется странным: решается судьба героя, а жена песни поет. Но с точки зрения традиционного понимания казахами жизни

и смерти, а также особо сакрального значения в этом музыки, она выбирает для себя единственно верную модель поведения: поет, тем самым как бы перестраивая направление судьбы мужа в русло жизни, уводя от смерти.

Аналогично ведет себя и сам Ер-Тостик по отношению к своему иноходцу Шалкуйрыку.

Здесь следует вспомнить, что для казахов – представителей номадической цивилизации – ведущим типом хозяйствования было скотоводство, что и определило особо значимое место коня в той модели мира, которая выработалась с древнейших времен. Не случайно поэтому все герои казахского эпоса и сказок свой путь батыра начинают только с того момента, когда у них появляется конь. Отсюда и онтологическое отождествление коня и человека. Такой тип взаимоотношений характерен и для Ер-Тостика и его иноходца Шалкуйрыка. И как Кенжекей пытается переломить судьбу Ер-Тостика, так и сам Ер-Тостик наделяет жизнью своего коня при помощи музыки.

Первое испытание – скачки на тое Темир-хана – заканчиваются для Шалкуйрыка победой. Тройная веревка, которую натянул Ер-Тостик для остановки бега иноходца, порвалась наполовину, а это значит, что конь жив. Поэтому, чтобы поднять упавшего и замершего коня на ноги, Ер-Тостик обращается к нему **словесно, в поэтической форме**.

Следующее испытание – с затонувшим котлом – по сути заканчивается бедой (на поверхности озера появляется красная пена – знак гибели Шалкуйрыка). И только **песня** Ер-Тостика (не поэтическое слово – как при первой опасности) оживляет Шалкуйрыка. Таким образом, проявляется еще одна важная функция музыки – **оживляющая**, когда она способна вернуть к жизни уже погибшего.

Кроме того, здесь выступает еще одна закономерность. Испытание с затонувшим котлом – последнее, но оно является началом той цепи событий, которые приведут в дальнейшем к освобождению Ер-Тостика из заточения Баны-хана – царя зла, подземелья, т. е. Нижнего мира. Стало быть, именно музыка (песня) не только оживляет верного иноходца, но и **выводит** самого батыра **из Нижнего мира**. Связано это с представлени-

ем о движении звука, устремленного всегда только вверх.

В понимании казахов жизнь и смерть, как и добро и зло, не находятся в резкой оппозиции, когда жизнь может восприниматься как большое благо, а смерть – неизбежное зло. Все зависит от того, как человек прожил свою жизнь, а осознание того, что жизнь не прошла даром, дает силу смотреть в лицо смерти спокойно и без сожаления. Такая концепция жизни и смерти находит отражение в одном из толгау Доспамбета (конец XV – первая четверть XVI века) – жырау, чье творчество связано с боевыми походами и жизнь которого принадлежала воинской дружине:

*«Что в прибрежных ночевал тугаях
У реки холодной, не жалею.
Что топор в руке своей сжимал,
Войско удалое возглавляя,
Шел я в бой с врагами, не жалею.
Что стрелюю острою, крылатой
Поражал я насмерть супостата,
И об этом тоже не жалею.
Что, навьючив острогорбых наров,
Кочевал я долго, не жалею.
Что я шлем стальной, с луною схожий,
Надевал не раз, я не жалею.
Что красавиц целовал, на ложе
Распустивших косы, не жалею.
Жизнь свою сейчас припоминая,
Ни о чем прожитом не жалею.
Умирая воином Мамайя,
Я, Шахид, о смерти не жалею...»¹⁹⁰.*

Здесь вновь представлено такое отношение к жизни и смерти, которое является результатом понимания жизни души вне жизни человеческого тела, когда основным лоном человеческой души становится Космос.

Ярким подтверждением сказанному являются росписи казахских мавзолеев, в которых преобладает алая краска на

чисто белом фоне с включением теплых желто-охристых и холодных синих и изумрудно-желтых деталей. Исследователь семантики казахского орнамента К. Ибраева пишет: «Оба цвета в казахской культуре обладают определенной символикой. С белым цветом связываются понятия о сакральной чистоте, свете, благородстве, гармонии, удаче, законности. Красный цвет амбивалентен: он символизирует страсть, жизнь, энергию и, кроме того, кровь, войну. Но в паре с белым красный цвет образует бинарную систему, общий смысл которой выражается понятием «жизнь». Оба эти цвета противопоставляются черному как цвету смерти и отрицания. Однако черное не присутствует в декоре погребального памятника, а подразумевается в глубине могилы»¹⁹¹. Таким образом, вновь проявляется представление о взаимопроникновении, а не противопоставлении жизни и смерти, более того, представление о жизни после смерти, что, в конечном счете, снова свидетельствует о существовании Бессмертной Души как Божественной Искры Жизни. Данная Космическая концепция человеческой жизни, при которой Бессмертная Душа (духовное начало) превалирует над материальным, телесным, привела к формированию такого типа культуры, в котором духовное начало превалирует над материальным. Именно этим можно объяснить не востребованность письменности*, той роли, какую играет слово устное в жизни общества. Поэтому культура кочевья материальна лишь в той мере, в какой она поддерживает и выражает связь Человека и Космоса.

И если основой культуры становится духовное начало, то и весь Универсум рождается из него же. А что является самым духовным, не поддающимся материальной фиксации? Что может выразить душу человека, следовать за ней в различные сферы Миро-здания, лечить ее и управлять ею? Музыка и только Музыка!

И не случайно поэтому именно Музыка становится демиургом Универсума: именно Музыка дарует жизнь, здоровье, а ее вмешательство способно решать судьбу человека и общества.

* Хотя в VI–III вв. до н. э. существовала сако-семиреченская письменность.

Время и пространство

Картина мироздания казахов интерпретировалась и переосмысливалась десятками поколений на уровне саморефлексии при попытках построить систему дефиниций. Процесс политической, социальной и этнической дезинтеграции, охватившей тюркский эль еще в эпоху раннего средневековья и завершившейся в более поздние века формированием относительно консолидированных государственных и племенных образований, обусловил особенности моделирования каждым из них своего этнического Космоса, специфику традиционной культуры и менталитета на основе своеобразия естественно-исторического развития.

И все же: несмотря на разнообразие этноисторических векторов и различие их самореализации в исторической проекции и современности, изначальный фактор некогда единого тюркского субстрата предопределил основное направление причинно-следственной связи каждой отдельной модификации тюркской культуры через призму безусловного признания и поныне существенного феномена общегенетической культурной общности, присущей мировосприятию всех тюрков. Сюда можно отнести и стабильные «знаки» культуры – в особенности те, которые определяют не только формы бытия и мышления, но и специфику Универсума в целом. Имея высокую семантическую потенцию, эти знаки становятся структурирующим и исходным началом культуры, охватывая как жизнедеятельность этносов, так и художественное творчество.

К одному из таких наиболее значимых знаков-символов тюркской культуры можно отнести **круг**, поскольку, простираясь корнями и многозначным семантическим толкованием вглубь древнейших центрально-азиатских цивилизаций, именно круг определяет «лицо» тюркского Космоса, формируя наиболее важные его категории – время и пространство.

Первоисточки такого континуума следует искать в традиционном понимании тюрками *реального времени* – в лунно-солнечном календаре. Ибо интерес кочевых народов Центральной Азии к астрономическим наблюдениям

во многом объясняется их образом жизни. К примеру, купол юрты – основного жилища казахов, представителей номадической цивилизации, большую часть года оставался открытым; составляющие его жерди, представляющие собой крестовину – четыре стороны света, становились главным ориентиром для наблюдения Луны, Солнца, звезд, планет. Три естественных показателя – месячное обращение Луны вокруг Земли, годичное обращение Земли вокруг Солнца и период обращения Юпитера вокруг Солнца – послужили основой лунно-солнечного 12-летнего животного календарного цикла¹⁹². Поэтому, в отличие от 60-летнего «Колеса времени» – традиционного календаря народов Восточной и Юго-Восточной Азии (Китай, Япония, Филиппины, Таиланд, Сингапур, Корея и др.), в основе которого лежит объединение циклического и линейного времени, а также в отличие от линейного времени западно-европейских стран, – время в представлении большинства народов Центральной Азии являло собой **замкнутый цикл**. Такое понимание времени становится основой не только жизнедеятельности, но и художественного творчества казахов. Более того, временная циклизация свидетельствует об удивительном диалектико-философском проникновении традиционного сознания номадов в глубинную суть мироздания и мироустройства, в соответствии с которым у казахов сложились традиционные представления о Мире как о подвижной и, в то же время, неподвижной системе, остающейся устойчивой при постоянных изменениях. Возможно, именно этой двойственностью в осознании Мира определяется устойчивость и сохранность на протяжении многих веков социальных институтов, а также тип традиционной культуры в целом.

Циклические принципы пронизывали всю жизнь человека, которая состояла из 12-летних мушелей. Переход из одного мушеля в другой мыслился как возвращение по кругу через «год мушеля» (1-ый, 13-й, 25-й, 37-й, 49-й, 61-й) в первоначальное состояние (но на новом уровне) и поэтому сопровождался охранительными акциями. Следовательно, в представлении

казахов, человеческая жизнь – это грандиозный цикл, где каждый новый мушель прибавляет новый круг в жизненном пространстве. Схематически это можно выразить следующим образом:

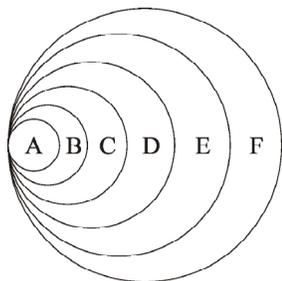


СХЕМА 1:

A – год мушеля (1, 13, 25, 37, 49, 61 и т. д.);
B, C, D, E, F, G – мушели (1, 2, 3, 4, 5 и т. д.)

Перед нами – структура стремительно раскучивающейся спирали, являющейся важнейшим элементом традиционного мышления, мировосприятия и всей культуры казахов. В дальнейшем мы рассмотрим ее влияние на семантику музыкального языка, принципы структурирования эпической и кюевой композиции, а также их драматургического становления-развертывания. Сейчас же отметим следующее. С. Эйзенштейн, анализируя логарифмическую спираль как феномен физического мира, приходит к выводу, что *она выражает собой идею роста, постоянно растущей силы, жизненной энергии*¹⁹³. И действительно, именно эта форма определяет структуру множества явлений и предметов природного и человеческого мира. Более того, сакральные знания свидетельствуют о том, что на основе закона Эволюции по спирали реализуются Космические законы Эволюции духа (движение от ментального тела к Бессмертной душе), Космической справедливости (разворачивающейся по семи ступеням от личной к космической карме), Иерархии (от нулевого уровня к Миру Звонящих Сфер); по спирали движутся и законы Круговорота Жизни, Подобий, свободной Воли и Жертвы во имя Эволюции¹⁹⁴.

Спираль, являющаяся важнейшим элементом всей культуры казахов, становится и формой членения мира музыкальной культуры, поскольку сложившаяся жанровая

система казахского музыкального искусства является по сути контекстуальным отражением жизненного цикла человека. Каждому мушелю соответствовал круг определенных жанров, регламентирующих этику поведения и место индивидуума согласно иерархии социальной структуры традиционного общества; смена же социального статуса, обусловленная переходом в следующий мушель, сопровождалась и сменой жанров. Поэтому в традиционной музыкальной культуре казахов «каждая возрастная группа осваивает свой пласт духовной культуры, который входит в последующие круги»¹⁹⁵.

Для нас принципиально важным является и то, что жанры, обслуживающие год мушеля, т. е. отрезки времени близости «того» мира и перехода в него, объединены общей интонационной системой плача: это ритуальные плачи невесты, песни о 25-лети, песни о старости и близкой смерти, напевы и наигрыши баксы, песни похоронного ритуала.

Из этого можно сделать вывод, что при переходе человека из одного мушеля в другой музыка выполняет **экспапатетическую** (обманывающую) функцию, когда при помощи музыки «вводят в заблуждение» злых, вредоносных духов, и все песенные жанры в этой связи наполняются общей интонационной системой похоронного плача. Чтобы лучше понять смысл «обманывания», стоит обратиться к одному из первых праздников человека – «Бесік той», когда ребенка впервые укладывали в люльку. При этом обряде повитуха перебрасывала ногу через люльку, изображая наездницу, кричала: «Құл сатамын, кім алады?» («Продаю раба, кто купит?»)¹⁹⁶. Тем самым злые духи «получали информацию», что ребенок продан и вредить здесь некому.

Концентричность становится главным элементом традиционных обрядов переходного цикла: родильного, свадебного, погребально-поминального, посвящения в шаманы, – в которых «обход, круговые движения призваны продемонстрировать собирание, то есть действие, которое противоположно Хаосу и аналогично Гармонии, сотворению последней»¹⁹⁷.

Следовательно, в представлении казахов о Вселенной и о

том месте, которое занимает в нем музыка, присутствует элемент **концентрической спирали**, когда все и вся в ноосфере, в том числе и важнейшие рубежи человеческой жизни, связаны универсальным принципом всеединства и диалектического тождества разнополярных начал на основе космических законов, в соответствии с которыми и на Земле, и в Космосе любое развитие происходит согласно закону Эволюции по спирали. Поэтому Данная идеограмма – суть воспроизведения мира не только посредством музыки. Она характерна для всей жизнедеятельности номадов. В качестве примера можно привести тот круг идей, который сопряжен с жертвенными сосудами. «Сама круглая их форма, соответствующая древнему универсальному знаку вселенной и отвечающая ранним представлениям о движении, способствовала превращению сосуда в микрокосм. Главное, что должна была отражать ритуальная керамика, это идея включенности ритмически упорядоченных проявлений жизни и природы в единый циклический процесс, в котором все сущее снова и снова «возвращается на круги своя», бесконечно повторяясь и возрождаясь... Глобальная идея движения, творящего мир, подчеркнута изображениями свастических знаков на донцах керамических сосудов эпохи бронзы»¹⁹⁸. Не случайно поэтому и в орнаменте многих народов данная идеограмма становится основным композиционным элементом. В казахском орнаменте спираль преломляется в рогообразном завитке «кошкар-мюиз», зеркальные и переносные преобразования которого делают его композиционной основой многих типов казахского орнамента – трилистника, пальметки или бегущего стебля¹⁹⁹.

Принцип цикличности также находит свое отражение в понимании **концентричности пространства** номадического этноса.

Так, основой героического эпоса многих народов является триада: «свой» мир – враг-захватчик – герой-защитник. В казахском эпосе, в соответствии с мифологическими представлениями об освоении пространства, она имеет свои этнические особенности, что наиболее отчетливо проявляется в обрисовке

«своего» мира.

Прежде всего, принцип концентричности наблюдается в четком структурировании «своего» пространства. «Свой» мир (у казахов, как известно, это мир рода) – это мир строго организованный, мир гармонии и порядка. В центре «своего» пространства – юрта, а его центричная основа – очаг. Но очаг обладает не только пространственной, но и временной семантикой: его атрибутика и ряд запретов свидетельствуют о том, что для казаха-кочевника центр юрты – это символ временной связи, связи поколений.

Принцип концентричности наблюдается и в иерархии расположения юрт в казахском ауле, который представлял собой строго организованный жилищно-хозяйственный комплекс членов данного рода: «Үлкен үй» («Большая юрта», «Старший дом») – юрта белого цвета, принадлежащая старейшине общины, именем которого называется аул, – составляет первый, самый почетный круг; «Отау» («Молодые юрты») – группа юрт серого цвета, принадлежащих женатым сыновьям и концентрично располагавшихся вокруг большой белой юрты отца – второй круг; далее были разбиты юрты, также серого цвета, которые принадлежали ближайшим родственникам главы общины, – третий круг; юрты коричневого или черного цвета занимали остальные члены данной общины, обслуживающие аул, – четвертый круг; хозяйственное пространство (кошары, колодец, пастбища и т. п.) – пятый круг²⁰⁰. А вот за пределами этого последнего круга – был мир «иной» (не всегда «чужой» и враждебный, но все же – «иной»).

В истории номадизма различаются два основных хозяйственно-культурных типа: первый распространяется в Передней Азии и Северной Африке у арабов, второй – в зоне умеренного пояса Евразии у тюрко-монгольских народов. Различные естественно-географические условия обусловили и особенности каждого из них. Более того: у тюрко-монгольских народов на позднем этапе развития, несмотря на сложившийся уже к середине 1 тысячелетия н. э. общекочевнический хозяйственно-культурный тип, изменения приобретают не эт-

ноинтегрирующие, а этноразграничительные признаки²⁰¹.

Казахи, будучи одним из самых больших тюркских этносов, также имеют в своей культуре (несмотря на принадлежность к Евразийскому номадическому хозяйственно-культурному типу) этнодифференцирующие особенности. Это относится и к таким важнейшим категориям номадической культуры, как время и пространство.

У казахов сам ритм жизни, связанный с сезонными откочевками, обусловлен его связью с ноосферой и законами природопользования, в основе которых – **четкое структурирование пространства**²⁰². Ибо степной мир был издревле разделен не только между различными народами: калмыками, кыргызами, казахами, монголами и другими, – но и внутри каждого из этих этносов существовало четкое разграничение между «своей» и «чужой» землей. У казахов – это три больших Жуза («Ұлы» – «Старший», «Орта» – «Средний» и «Кіші» – «Младший»), которые, в свою очередь, членятся на десятки родоплеменных образований, при этом каждое из них имело свою четко очерченную территорию. Такое четкое пространственное разграничение было незыблемым и неписанным законом степи, его нарушение было причиной всех крупных и мелких конфликтов, вплоть до войн, как с другими этносами, так и внутри, между собой.

Культура казахов, сохранивших номадическую специфику этнохозяйственной жизнедеятельности вплоть до начала XX века, свидетельствует еще об одном: пространство это не только структурировано, но и **каждый его элемент несет особую смысловую нагрузку**.

Семантика **«верха»** и **«середины»** в представлении казахов имеет вполне отчетливое территориально-географическое обоснование, поскольку казахские земли – это земли гор и степей. Поэтому, если у других тюркоязычных народов трехчленная модель мира выражается образом Мирового Древа, то у казахов, наряду с этим, семантика «верха» чаще всего связывается с образом горы. Так, в поисках своей невесты Алпамыс поднимается на вершину горы и находит на одном из камней пись-

мо от Гульбаршин. Герой другого эпоса, Кобланды, освободив от врагов город Сырлы-Кала, направляется к горам Каскырлы, чтобы отдохнуть от ратных дел. Но, поднявшись на вершину, видит, что иноземцы окружили другой город – Кырлы-кала. Известно также, что эпический герой в качестве условия своего становления должен был «семь хребтов» перевалить. И таких примеров устойчивой позитивной семантики образа горы мы можем найти в казахском эпосе великое множество.

Горы – распространенный для многих народов символ. Но каждый народ вкладывает в этот символ свое значение. Так, в Европе горы воспринимались как средоточие нечисти, страха и ужаса. По представлению японцев, в горах обитали злые духи, но, в отличие от европейских стран, в Японии воспринимали горы и как место очищения; в индийской космогонии центром мироздания становится гора Меру.

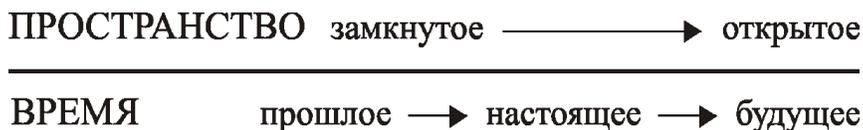
У казахов, как и у многих других кочевых народов, не только время, но и пространство является категорией мобильной, движущейся. Связано это с тем, что картина мира казахов сформировалась в рамках номадической цивилизации, в которой эпические герои находятся в постоянном пути-движении, поскольку все важнейшие события жизни кочевников связаны с **преодолением фиксированного пространства**. В этом заключен глубокий смысл и кроется великая внутренняя сила номадов, их естественное восприятие мира и осознание органического единства с Космосом.

Но каждый народ по-разному видит мир. В древнем Китае, к примеру, совершенномуудрый не ходит, но познает все, в сущность вещей он проникает, не видя их глазами. У номадов же иное восприятие мира: познать его можно только в пути, в пути-движении, что определяет не просто восприятие мира, но и бытие человека в этом мире, его развитие и самоутверждение.

Поэтому преодоление фиксированного пространства – это не только познание мира, но и стремление кочевника к счастью, любви и свободе. Поэтому и степь воспринималась как постоянная и вечная дорога жизни.

Но вместе с тем путь и движение для номадов – это еще и стремление к Будущему, выход из Прошлого и преодоление неустroенного Настоящего*. Поэтому преодоление пространства в картине мира казахов одновременно смыкается с преодолением времени (см. схему 2).

СХЕМА 2:



Одним из символов, способствующих преодолению пространства (не обязательно только своего), – является музыкальный инструмент. Так, Алпамыс, попав в плен и будучи посажен в глубокий зиндан, просит нашедшего этот зиндан пастуха спустить к нему козла, из ребер и рогов которого Алпамыс смастерил свирель – музыкальный инструмент, способствовавший впоследствии его освобождению. Символика здесь заключена в трактовке номадами искусства музыки, поскольку основа музыки – звук, который стремится только к движению, причем движению вверх, заключающему в себе как время, так и пространство.

Момент фиксации преодоления определенного пространственно-временного континуума проявляется и в существовании музыкальных жанров, которые выражают это преодоление. Один из таких жанров, который способствует этому, – «бата» (что в переводе с казахского языка означает «благословение», «благословение в путь, на добрые дела»). По традиции и в соответствии с конкретной ситуацией высоким правом благословения у казахов пользуются народ, старцы-

* Так, в эпосе «Алпамыс» к священной горе Каратау отправляются Байбори и Аналык в надежде, что посещение этих мест поможет им стать отцом и матерью. Их «жизнь прожита, а они уповали на будущее. И надежда заставила их снова выйти в путь» (Богатырские предания: Казахский героический эпос / Пер. с каз. С. Санбаева. Прозаическое переложение А. Сейдимбекова. – Алма-Ата: Жалын, 1986. – С. 13).

мудрецы, жырши и жырау. Примечательно, что в казахском эпосе любой поход начинается с «бата».

Бата – это та отправная точка, с которой начинается преодоление пространства: это жанр-символ, как бы выражающий грань двух пространств: «своего» и «чужого». Так, к Кобланды (герою одноименного эпоса), напутствуя его перед походом, обращаются по очереди сестра, жена и мать:

*«... Подошла к нему старая мать,
Чтобы его напоследок обнять.
... «Пусть возвращенный моей снохой Тайбурыл,
Бегунец лихой, будет в битве всегда впереди!
Ты на сына, Господь, погляди:
Пусть стальная кольчуга его
Бережет, как друга, его
Пусть не даст до его груди
Вражьей, черной стреле долететь!
... Остаюсь я в родном краю,
А мой сын уходит в поход...
Помоги ему в жарком бою,
Помоги ему, Бог, помоги,
Да падут перед ним враги,
Да вернется единственный мой,
Да придет невредимый домой!»²⁰³.*

Из этого примера отчетливо видно, что в эпической традиции казахов «бата» – жанр, концентрирующий в себе два пространственно-временных аспекта: первый – пожелание счастливого пути, который обязательно предполагает второе – возвращение обратно. Кроме того, «бата» – жанр, в котором совмещены еще два момента: 1 – благословение тех, кто провожает, и 2 – заверение в победе (или в успехе предпринимаемой акции) тех, кто уезжает.

Уже отмечалось, что в казахской эпической традиции переход из одного пространства в другое всегда имеет значение движения вперед, в будущее время. Для девушки же переход

из одного пространства в другое связан с еще одним событием – замужеством. «Вступая в брак, девушка «умирала» вдвойне – как представитель возрастного клана молодых и как представитель своего рода»²⁰⁴. Тем самым переход из одного родового пространства в другое означал для девушки как бы движение во времени назад, в прошлое, ибо в своем новом качестве она являлась новой дочерью родового клана своего мужа. И не случайно ее статус в новой семье первоначально был приравнен к статусу ребенка. Соответственно этому свадебный церемониал являлся фиксацией момента перехода девушки из одного пространства в другое, что находит отражение в трех обрядовых действиях: Сыңсу – прощание с родным аулом, Жар-Жар – борьба патрилокальных и матрилокальных тенденций, Көрісу – бывшие соплеменники знакомятся с невестой как членом другого рода и прощаются с ней перед отъездом²⁰⁵. Более того, фиксация момента преодоления родового пространства, связанная с ретроспективным движением во времени, находит отражение в обрядовых действиях, музыкальных жанрах и в смене невестой одежды и головного убора.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод: жизненный циклномада был **чередой переходов** из одного пространства-времени в другое, которые осуществлялись через определенные и духовно-значимые семантические ритуалы. Причем каждый такой переход был строго фиксированным, определенным и ему придавалось особое значение. Так, к примеру, перевод новоизбранного главы государства в высший социальный статус протекает в распространенном у тюрков в VI–VIII вв. обряде «ритуального убийства», когда при возведении кагана на престол его сажают на войлок, обносят кругом по солнцу девять раз, а затем, посадив его на лошадь, слегка стягивают ему горло шелковой нитью²⁰⁶. Смысл этой ритуальной смерти заключается в фиксации-переводе из одного состояния в другое, когда человек, «умирая» в одном социальном статусе, «воскрешался» в другом, тем самым переходя из пространства рода – через пространства народа – в пространство Неба.

Обобщая сказанное, отметим, что эпические жанры казахской традиционной культуры, отражая представления казахов

о Мире и о месте Человека в нем, свидетельствуют, что жизнеспособность мира кочевья во многом определялась структурированием пространства и времени, наделением каждого его элемента особой семантикой, что нашло отражение в различных способах перевода индивидуума из одного времени-пространства в другое. Важно в связи с этим также подчеркнуть, что традиционная культура и ее основные категории – время и пространство – при внимательном прочтении высвечивают свою глубинную связь с Космосом, которая и определяет особенности этнического «лица» культуры, ее «самость».

ГЛАВА 3

ГНОСЕОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

«Художественное Я» в единстве с миром

Картина мира казахского этноса, какой она сформировалась у протоказахов к VII веку – времени демиургической деятельности Коркута, для носителей этой культуры не имела структурирующего характера, не была высказана эксплицитно и догматизирована в каких-то конкретных терминах. Она являла облик определенных культурных установок, ориентаций, привычек сознания и подсознания. Во многом это связано с *целостностью познания мира* человеком древнего Востока, когда мир, представленный в сознании, специфически рефлексирован, не разложен на части и не изучается по его частям. А.Г. Косиченко в этой связи справедливо отмечает: «Восточные культуры требуют *не познания их, но жизни в них*; а происходит это потому, что культуры древнего Востока построены на одной из форм реализации человеком целостности непосредственного бытия. Отсюда и то специфическое единство человека с миром, отсюда и то принципиальное невыделение человеком себя из мира, отсутствие «объектного» знания и действия и т. д.» (выделено авт.)²⁰⁷.

В предыдущей главе были рассмотрены некоторые особенности Космоса как сущего в целом, как объективное содержание. Но системный характер картины мира определяется еще и особенностями субъективной его доработки. Из этого следует, что картина мира включает в себя, помимо Универсума как объекта, также и *воспринимающего его субъекта, репрезентирующего в своей деятельности*. Это подтверждается и синонимами однопорядкового значения: «картина мира», «образ мира», «модель мира», «мировидение», в которых явственно обнаруживается присутствие того, кто «видит» и кто его «изображает». И от того, кто же является главным субъектом, «видящим мир», и как он осваивает его и репрезентирует в своей деятельности, зависят особенности формирования «лица» этноса, «лица» и «самости» культуры. В связи с этим можно

привести слова известного физика М. Борна: «Мир образуется из “я” и “не-я”, из внутреннего и внешнего мира. Отношения между этими двумя полюсами являются объектом любой религии и философии. Однако каждое учение по-разному изображает ту роль, которую играет субъект в мировой картине. Значение, которое придается субъекту в картине мира, представляется мне тем масштабом, руководствуясь которым можно расположить по порядку, нанизывая, как жемчуг на нитку, религиозные верования, философские системы, мировоззрения, укоренившиеся в искусстве или науке»²⁰⁸.

Космос в сознании казахов представлял как взаимосвязь многомерного вертикального (трехчленная модель мира) и горизонтального пространства (космогоническое значение круга, квадрата, открытое и закрытое пространство, его структурирование и связь со временем). С этим связана и «двойственность» мира, определяемая, с одной стороны, материально-бытийными факторами, а с другой, основополагающей, – духовно-созидательным началом. Двойственность эту гармонизировала Музыка, выполняя различные сакральные функции: космогонические, демиургические, жизнетворческие, охранительные, оживляющие, иницирующие, ритуальные, медиативные и другие – гармонизирующие Космос. Тем самым Мир в культуре казахов представлял не только как физическое тело, но и **как одухотворенный Универсум, как форма творческого сознания.**

Но в формировании музыкальной культуры казахов гармоничность, одухотворенность Космоса, порожденная музыкой, становится источником и началом всех остальных гармоний. Такова и гармония связи Человека и Мира, Человека и Социума. Такова и гармония гносеологической системы «творец – исполнитель – слушатель», системы, порождающей целостность и устойчивость традиционной культуры.

Для обозначения формирующегося в VII–XX веках субъекта традиционного музыкального искусства протоказахов и непосредственно казахского этноса, мы обращаемся к универсальному термину В.В. Медушевского – «Художественное Я».

«Художественное Я», по мнению исследователя, есть «точка схождения субъективности создателей и воспринимающих. С ним идентифицируют себя или полемизируют реальные – индивидуальные и коллективные – субъекты. Оно получает известную независимость от творца, развивается исторически. Оно присутствует и там, где трудно и невозможно говорить об «образе автора» – в народной музыке, в профессиональной музыке средневековья, анонимной и авторской (здесь это «Я» принципиально надындивидуальное – коллективное, общинное, соборное)»²⁰⁹.

Правомерность и целесообразность использования нами термина «Художественное Я» во многом определяется мироотношенческой и мировоззренческой спецификой многих восточных культур, когда деятельность индивидуума направлена на со-жизнь со всем бытием. Поэтому и в культурах этих самопостижение человека и постижение мира находятся в неразрывной связи с человеком²¹⁰.

Будучи основой всей культуры и жизнедеятельности всего общества, картина мира особенно ярко сфокусирована в мировоззрении тех носителей культуры, которые не только жили в этом Универсуме, но и создавали своим творчеством «вторичную реальность» – «Художественную ценность», которая и завершала целостность непосредственного бытия индивидуума. «Ведь мировоззрение, – как справедливо отмечает М.З. Изотов, – является более широким образованием, так как оно не сводится лишь к совокупности знаний о природе и обществе, а является формой общественного сознания и особым видом идеального овладения объективной реальностью на основе ее отражения и осознания. В сложном процессе формирования мировоззрения участвуют все другие формы общественного сознания: философия, наука, искусство, мораль и т. д., которые могут занять свое место в структуре мировоззрения. Мировоззренческая ориентация зависит от ответа на вопрос об отношении человека к миру»²¹¹.

Так кто же они, эти носители традиционного мировоззрения и создатели художественных ценностей?

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что особое место

в традиционной культуре казахов отводится носителю традиционного мировоззрения, что предопределено основным для казахов «космическим законом»: гармония Универсума порождена Музыкой. Это положение переносится и на микрокосмос, когда музыкант становится демиургом на уровне микрокосмоса*. Музыка задает и гармонию бытия индивидуума, становясь не просто социально-психологическим фоном основной деятельности человека, не только средством развлечения и даже не столько эстетическим наслаждением, сколько являет собой объект высочайшего почитания; причем не просто сопровождает человека от рождения до смерти, но и **ведет его по жизненному пути**, оберегая и охраняя его от различных невзгод.

Основными творцами, создателями ценностей являются *бақсы, жырау, жырші, ақыны, күйші, әнші, салы и сері* – носители музыкальной традиции этноса, выразители его исторической памяти и идеологии. Обладая высоким социальным статусом в обществе, они занимали особо почетное и сакральное место, ибо их мировоззрение всегда было определяемо связью-познанием и самореализацией Человека в Мире. Ведь «в структуре мировоззрения знания о мире приобретают четко выраженную направленность. На их основе формируется адекватное отношение человека к миру, к его практическому преобразованию»²¹².

В соответствии с этим особым статусом в культуре казахов традиционный музыкант воспринимался как человек особенный, «как человек избранный, наделенный божьим даром; универсал, обладающий различными знаниями»²¹³. Мнение этих наставников было одинаково значимым как для простолюдинов, так и для степной знати. Сложившаяся уже к VII веку, эта традиция в большей степени относится к деятельности баксы, а в дальнейшем и жырау, о чем свидетельствует то сакральное значение, которое занимал Коркут в общественной жизни.

Так, в легенде о Коркуте обозначилась роль создателя ма-

* Демиургические функции Коркута и кобыза несут в себе все музыканты и их инструменты.

кро- и микрокосмической гармонии, носителя эпической традиции, что нашло отражение и в деятельности баксы, жырау, жырши и акынов, салов и серэ. Ведь они всегда были связаны не только с общественной жизнью человека на земле, но и обеспечивали его духовную связь с Космосом через своих аруахов, задавая тем самым гармонию макро- и микрокосмоса.

Начиная с эпохи первобытно-родовой общины, происходит выдвижение **баксы** – тех демиургов культуры, которые могли видеть непроявленную часть Вселенной, ту ее часть, которая связана с духами предков. Чрезвычайно важно, что общение с этой непроявленной частью Вселенной проходило через музыкально-поэтическое искусство. Данная космогонически обусловленная и социально-логическая значимость деятельности баксы во многом связана с тем, что «функция музыкально-поэтического искусства в обряде в известном смысле утилитарна, ибо эстетическое воздействие, оказываемое на духов, должно способствовать успеху «общения» и в конечном счете достижению цели магического обряда»²¹⁴.

Совершенно особое, а во многом и сакрализованное значение в духовной жизни казахов занимает **жырау**, который, согласно канонам общественного бытия конно-кочевой цивилизации, выражает мировоззрение человека строго определенного возраста. Не случайно Коркут остался в памяти человеческой именно в этом возрасте – в возрасте старца. В некоторых случаях жырау может быть и молодым человеком, и даже мальчиком. Но тогда он является лишь носителем эпической традиции как художественного явления. Социальная же его роль в общественной жизни, естественно, незначительна: для реализации значимой социальной функции жырау необходим соответствующий возраст. И это объективная закономерность, так как старость, ассоциирующаяся с мудростью, представляет в традиции казахов особо почитаемое время. «Старцы – высшая ступень жизни, наиболее близкая миру предков, объединяющая в единое целое этот мир и мир иной, наиболее полное воплощение бытия в его целостности. А целостность традиционного понимания в жизни – в единстве мира. ... Опыт старцев, людей,

видящих как глубины социально-политической, так и духовной жизни, отражает искусство жырау, с его активно выраженным назидательно-морализаторским, философским началом»²¹⁵.

Ибо место жырау всегда **на границе** различных пространств, тем самым он – связующее, гармонизирующее начало в преодолении конфликта, разлада этих пространств. Жырау присутствует при разрешении родовых тяжб (т. е. это пространство родовое и межродовое, обладающее строго фиксированными параметрами); в моменты, имеющие общенациональный характер (например, при начале выступления против иноземцев – этническое пространство); при важнейших фактах социальной жизни индивидуума (причем индивидуума, имеющего большой социальный, общенародный статус) и этноса в целом: похоронные обряды великих личностей, а также обряды, связанные с рождением ребенка (т. е. пространство земное и небесное). Не случайно, именно в эти дисгармоничные моменты человеческого бытия Музыка и Слово выступали в качестве гармонизирующих оснований этого бытия. Так, в процессе созидания гармонии мира Музыка выполняла и объединяла *потестарную и ритуальную функции* в деятельности жырау.

Кроме того, жырау, будучи хранителями гармонии кочевой культуры, являлись и носителями «священного знания». Поэтому их творчество обладало и *меритократической функцией*, то есть это было творчество достойных, избранных Небесной волей²¹⁶. Небесная же воля, «священное знание», будучи закодированным, зашифрованным, передавалось жырау во многом посредством Музыки, представляя в структурном плане магическое высказывание. Такова, к примеру, устоявшаяся композиция проклятия врага, ослабления его энергетической силы. Данная композиционная формула, будучи элементом целостного «священного знания», по мнению К. Жанабаева, состоит из вступления-обращения, собственно проклятья, обвинения, уничтожения, угрозы (предсказание, предвидение неминуемой смерти), усиленной угрозы (концентрированное видение гибели зла в кровавых образах)²¹⁷. Композиция эта, являясь, прежде всего, структурой образного мышления, связана с тем, что градация формообразования обусловлена сменой различных

образов, выраженных в музыкально-словесной форме, что и создает, в конечном счете, определенное и заданное магическое поле высказывания, служа при этом связью различных пространственных Миров Вселенной.

Но вместе с тем жырау – это та общественно-значимая личность, которая способствует и преодолению времени: с одной стороны, он – носитель этнической памяти, его истории; с другой – связующее звено, способствующее такому важнейшему качеству жизнеспособности данного этноса, как передача накопленного духовного опыта новым поколениям. *Тем самым существуя в Настоящем, жырау объединяет Прошлое и Будущее.* Закономерно поэтому, что именно жырау посредством Музыка гармонизирует макрокосмос и его основные категории – время и пространство.

Медиативную функцию – соединение миров Универсума – выполняют не только жырау и баксы. Пожалуй, данная функция – основная в общей предназначенности казахских музыкантов, таких как кюйши, акыны, жырши, анши, салы и серэ. Но следует заметить, что музыканты в культуре казахов соединяют не только вертикальные миры Вселенной, так как их более значительная функция (в особенности музыкантов, деятельность которых не направлена на лечение, гадание и т. п.) – *соединение земных, человеческих миров, обеспечение их связи как единого социокультурного пространства.*

Известно, что основной особенностью жизнедеятельности традиционных музыкантов становятся их непрекращающиеся поездки по аулам, независимо от их родоплеменной или жузово-принадлежности*. Отсюда – весьма широкий круг общения традиционного музыканта, что делает его носителем и распространителем огромного количества информации

* Обычно приезд и выступление музыкантов, известных и популярных в народе, приурочивались к тем или иным событиям (к примеру, свадьба, рождение ребенка или общенациональный праздник – той, посвященный важному политическому или культурному событию). Эти празднества проходили несколько дней, и главным событием было как раз выступление музыкантов. Проявлением особого их статуса было то, что жили они, как правило, в юртах старейшин данного аула. Более того, считалось большой честью принять у себя музыканта. В благодарность за искусство и мастерство музыканты одаривались особо ценными дарами (к примеру, редкими скакунами).

(исторической, политической, социальной, культурной, бытовой).

Исследование К.Ш. Нурлановой показало, что общение (іштесу) для культуры казахов есть не что иное как своего рода национальная идея, содержащая в себе **познание** явлений Вселенского мира и Мира человека. «Идея общения лежит в основе духовного творчества как ценности и укоренена в сознании как эмоционально-интеллектуальная, духовно-практическая и комфортно-психологическая неотъединенность жизнебытия человека. В казахской традиционной мироотношенческой культуре однозначно выражено отношение к Вселенной как *арқа сүйер* – опоре человека. Подобное отношение сформировано на основе построения отношений к Вселенной как со своим вечным адресатом общения. Глубокий концептуальный смысл отношений человек и мир казахский народ выразил в художественно-образной форме»²¹⁸. Такая многомерная сопричастность Человека с Миром и определила особенности познания Мира «Художественным Я» сквозь призму общения, что и становится смыслообразующей основой всей казахской культуры. Поэтому гносеологический аспект общения заключается в том, что оно стимулирует человека на познание мира, позволяя открыть в нем и в самом себе нечто новое, неизведанное, одновременно с этим побуждая человека к воссозданию Гармонии Мира. В этом же заключен и высокий смысл традиционного степного гостеприимства как своеобразной социальной формы взаимопознания, взаимоподдержки и взаимообогащения информацией и культурным опытом.

В свете этого по-иному высвечивается и роль традиционного музыканта в устной культуре казахов, который по сути становится тем концентрирующим звеном, осуществляющим связь Человека традиционной культуры со всей Вселенной. Кроме того, традиционный музыкант, будучи не только исполнителем, но и творцом-исполнителем, демиургом культуры, становится в социальной структуре традиционного степного общества одним из главных источников знаний, излучающим большое информационное поле, связанное как со всей Вселен-

ной, так и с историей, культурой, традициями своего народа. В своих произведениях казахский музыкант откликался буквально на все события жизни и истории этноса, тем самым становясь основным хранителем исторической и социальной памяти своего народа. «Нет ни одного достопамятного события, нет ни одного замечательного человека, – писал Ч. Валиханов, – со времени самобытной жизни этого народа, воспоминание о котором не осталось бы в народной памяти. Один воспет импровизатором, имя другого обессмертил какой-нибудь другой бессмертный музыкант»²¹⁹.

Такое место «Художественного Я» в познании мира определяет и его меритократический статус в обществе (по традиции берущий начало от демиургической деятельности Коркут-ата), отношение к нему как к личности избранной, характеризующейся связью не только с духами предков, но и своеобразной дружбой музыканта с духами старых музыкантов. Отсюда – и представления о необыкновенной силе таланта, духовном богатстве музыкантов, универсальности их знаний. Совершенно закономерно поэтому, что в картине мира казахов музыкант обладает статусом мудрого наставника, духовного отца. «Кюй-ата (отец кюев) в народе любовно называют учителя, наставника, основоположника, родоначальника. Так величали лучшего из лучших, прославленного Курмангазы – основоположника западно-казахстанской школы домбровой музыки»²²⁰.

Кюйши – не только основной, но и самый распространенный в казахской культуре слой музыкантов, раскрывающих познание Мира Человеком, его универсальность, масштабность, разнообразие и временную многомерность. Имея в репертуаре большое число кюев, созданных не только предшественниками той или иной исполнительско-художественной традиции, а практически всех регионов Казахстана, он сохраняет их через постоянное исполнение, развивая и обогащая их. Тем самым по отношению к традиционному наследию кюйши выполняет *охранительную и преобразующую функции*²²¹. Кроме того, своим творчеством кюйши утверждает и закрепляет этнокультурное единство казахов, так как именно Музыка была тем фе-

номеном и тем постоянным фактором, который преодолевал локально-региональные различия казахов. Но кюйши – это не просто исполнитель и интерпретатор созданных ранее кюев, но, прежде всего, он творец нового, отражающий динамику и социальные перемены своего времени и связанные с ними насущные духовные потребности своего этноса. Кюйши-творец никогда не бывает только в прошлом, он всегда – в настоящем времени, в данной конкретной ситуации, и его творчество определяется этим. Поэтому социальная роль кюйши необычайно высока, устойчива и значима в обществе, что во многом обуславливает облик и поведение музыканта. «Эталоном и нормой для него служит своеобразный «кодекс» (аксакалдык), предусматривающий сдержанность, обстоятельность в речи и поведении, ум, благородство, честность, высокую нравственность, уважение к слушателю и ответственность перед художественной традицией, искусством»²²².

Акыны и **жырау** как особый слой музыкантов, постигающих Мир, появились в период формирования казахского ханства (XV–XVI вв.). Связано это с тем, что именно в тот период происходили значительные изменения в сфере политики, экономики и хозяйствования; соответственно, возникли потребности их духовного осмысления в иных, отличных от предшествующих, формах искусства. Так, «если в народном словесном искусстве и его разнообразных жанрах: пословицах и поговорках, сказках, легендах и эпосе превалировали, в основном, фантастические образы и аллегории, неправдоподобные вымыслы о чудесных силах природы, животных и человека, неизменно сопутствовавших повествованиям о событиях, имевших место в реальной действительности и используемых исключительно для высвечивания правды, то в произведениях акынов упор делается на описание событий и лиц такими, какие они есть на самом деле, а не так, как их изображает народное воображение»²²³.

Жизнь человека, ее протекание определяются не только социальными и историческими связями с Миром, с Социумом, своим Народом. Наряду с жизнью в обществе, его проблемами,

способностью человека вписаться в это общество и необходимостью жить по его нормам, традициям и законам (а кочевое общество весьма жестко регламентировало общественную жизнь), жизнь индивидуума и ее полноценность всегда, во все времена и у всех народов определялась способностью к продолжению себя во времени, способностью создания семьи. Более того, в кочевой культуре прежде всего семья воспринималась как залог стабильности и процветания всего рода. Поэтому и статус человека (в особенности девушки), достигшего детородного возраста и не имевшего семьи и детей, был чрезвычайно низок в обществе, поскольку такой человек воспринимался как не востребуемый, неполноценный, нарушающий устоявшуюся целостность, стабильность и гармонию бытия. Такое высокое внимание к семье, осознание институционального статуса семьи как основы гармоничности и стабильности общества предопределили и выдвижение из общества особой прослойки людей, которая бы регулировала и объединяла в единое космическое целое «мир мужской» и «мир женский». И поскольку, как нами было показано ранее, в традиции казахов Гармонию Универсума, в том числе и гармонию космического мужского и космического женского начал, определяла Музыка, постольку закономерным было наделение именно музыкантов данной функцией – *созидания гармонизации мужского и женского мира*, плодородия как космического начала. Так, среди музыкантов выделяется особая прослойка людей, лирико-песенная деятельность которых, воспевая любовь и ее прекрасные проявления, была направлена на эту столь важную для общества (т. е. семья, ее создание и традиции) сферу жизни – **салы** и **серэ**. Не случайно поэтому, что само общество санкционировало этих музыкантов на определенные нарушения устоявшегося веками и во многом незыблемого строгого традиционного этикета. В связи с этим исследователями подчеркивается *эротическая* функция этих музыкантов, обуславливающая эксцентричность, куртуазность, «театральность», художественный артистизм, этикетность, «рыцарство», «аристократизм» их поведения (А. Мухамбетова, Е. Турсунов, М.

Гамарник, М. Курмангалиева). Важно отметить при этом, что салы и серэ, будучи своеобразными *посредниками между космическим и человеческим плодородием*, в то же время осуществляли *воспитательную* функцию, прививая молодежи основы степного этикета, в рамках которого на первый план выдвигалась душевная и духовная красота, сущность гармонии и вечности любви²²⁴. Это определяет особенности их музыкального мышления как мышления лирического в своей основе.

Кроме того, в культуре казахов салы и серэ осуществляли важную функцию *обновления мира* и поэтому они выступали как носители благоденствия. Деятельность их, связанная с магией плодородия, сопровождалась ритуалами, знаменующими собой обновление, новое рождение, смерть и воскресение в новом статусе²²⁵. Ритуалы эти представляли собой не что иное, как инициацию перевода индивида в число взрослых, брачно-способных. Так, вновь проявляется традиция, следующая от практики и социальной функции шамана, связанная с наделением культурдемиургической личности (к каковым и относятся все музыканты-творцы) функциями *перехода-посвящения* индивида из одного состояния в другое. Такое иницирующее положение салов и серэ во многом и объясняет их «выпадение» из степного морального кодекса. Ведь инициация²²⁶ предполагает выделение индивида из общества, когда сам переход, будучи пограничным периодом между миром детства и миром взрослых людей, должен происходить за пределами устоявшегося мира (в данном случае – за пределами сложившегося этикетного мира). В то же время реинкарнация индивида в новом статусе (статусе взрослого) возлагает особую ответственность на салов и серэ в плане перевода огня любви в русло устоявшихся социально-психологических и этических норм.

Таким образом, мы видим, что демиурги-музыканты казахской культуры находятся в тесной связи с Миром, с его пространственным и временным членением. И поскольку особенностью номадической культуры является извечное движение Человека в пространстве и его включенность в Мир, причем в Мир строго организованный и упорядоченный, где каждый эле-

мент пространства обладает своей семантикой и социальным кодом, постольку и само познание Мира осуществляется также в постоянном движении, представляющем череду переходов. При этом роль традиционных музыкантов особенно значима в моменты пауз бесконечного движения в физическом пространстве. Но ведь в номадической культуре сами остановки не являются чистым перерывом движения, поскольку именно в эти моменты бытия кочевника аккумулируется *энергетический* потенциал, который сопряжен с Космосом и определяется им. Энергетика же эта, будучи проявлением духовного начала – познания-общения с Миром, в наибольшей мере аккумулируется в творчестве музыкантов. Не случайно поэтому, что связующим звеном в череде переходов, более того, звеном, объединяющим различные пространственные и временные миры, а также обеспечивающим связь мира людей с Универсумом и объединяющим их в гармоничной целостности, являются демиурги-музыканты. Тем самым традиционный музыкант становится неперсонифицированным субъектом бытия, наделемым онтологическим статусом, что определяется его способностью упорядочивать пространства. Ведь такая упорядоченность пространства не есть изначальное свойство Мира, а есть *выражение присутствия «Художественного Я» как носителя сознания*, который и упорядочивает пространство в соответствии со своими представлениями о Мире. Стало быть, **не только «Художественное Я» соотносится с Миром, но и Мир адаптирован к «Художественному Я».**

Но Музыка, гармонизируя Космос казахов, обеспечивает и гармонизацию строя бытия каждого отдельного человека и содержательные пласты внутреннего мира личности, ее субъективность. Именно этим можно объяснить то возвышенное и сакральное значение музыки, которое она приобретает в жизни каждого человека.

Демиурги-музыканты, представляя собой верхний профессиональный слой музыкальной культуры и духовной стратификации казахского общества, воплотили в своей деятельности наиболее яркие и характерные моменты взаимосвязи Мира но-

мадов с Космосом. Однако известно, что практически весь казахский этнос был очень музыкален и Музыка (в той или иной ипостаси) всегда сопровождала казахов. В каждой юрте была домбра, и любой член семьи всегда мог спеть или наиграть любимые песни и кюи. Это удивительное отношение к музыке в культуре казахов очень точно выразил Абай Кунанбаев:

*«Дверь в мир открыла песня для тебя.
Песня провожает в землю прах, скорбя.
Песня – вечный спутник радостей Земли.
Так внимай ей чутко и цени, любя!»*

Когда же создавали музыку простые кочевники, в отличие от профессионалов в лице жырши, акынов или кюйши?

Музыка, согласно неписаным законам степного бытия, включалась в те моменты жизни каждого человека, когда рождался или распадался микрокосмос и необходимо было вновь воссоздать разрушенную или утраченную гармонию. Так, родившемуся ребенку мать поет **свою колыбельную**; **со своим «Туган жер»** прощается девушка с родными перед дорогой в другой для нее дом – дом мужа; провожая в путь, благословляя, давали **свое бата**; **свою** песню «Жиырма бес» слагали, прощаясь с молодостью; **своим** «жоқтау» – песней-плачем провожали близкого человека в последний путь. А если вспомнить многочисленные «толғау» и лирические песни, то можно с уверенностью сказать, что **каждый** индивидуум в традиционной казахской культуре является **создателем** того или иного «музыкального сообщения» – «музыкальной ценности». И в этом смысле права Б. Казыханова, когда пишет: «Создателями музыкальной культуры казахов является сам народ и его поэты и композиторы». Не случайно поэтому говорят, что у казахов пела каждая ветка и каждый пастух был акыном. По нашему мнению, такая особенность музыкальной культуры казахов связана со следующим.

Как уже отмечалось, жизненный цикл человека был **чередой переходов** из одного качества (или социализированной

оформленности) в другое: пространства, времени, статуса или состояния. Причем каждый такой переход в номадической культуре был строго фиксированным, определенным и ему придавалось особое ритуально-сакрализованное значение.

Фиксация перехода индивида из одного статуса в другой – явление, широко распространенное в мировой культуре. Одним из обрядов, осуществляющих данный переход, является инициация. Особенность структуры инициации заключается в ее трехчастности:

- 1) выделение индивида из общества;
- 2) пограничный период;
- 3) возвращение, реинкарнация в новом статусе или в новой подгруппе общества²²⁸.

«При этом инициация осмысляется как смерть и новое рождение, что связано с представлением о том, что, переходя в новый статус, индивид как бы уничтожается в своем старом качестве; налицо также мифологическая интерпретация пространства: выход за пределы замкнутой территории, освоенной общиной, приравнивается к смерти»²²⁹.

Такая цепь переходов, будучи неперемным условием для протекания безопасного и стабильного жизненного пути во времени-пространстве, в картине мира казахов осуществляется при помощи музыки, которая, в соответствии с этим новым качеством, также начинает выполнять **иницирующие функции**. А поскольку вся жизнь кочевника состояла, по существу, из непрерывной цепи различного рода переходов, постольку сам индивид помогал себе в осуществлении этого перехода посредством Музыка. Именно поэтому «Художественное Я» казахской культуры всегда находится **в пограничных областях** членения Мира и определяет те мгновения человеческого жизнебытия на его границах, которые связаны с моментами преодоления рубежей и выходов в новое время и пространство.

Вот почему создателями и носителями художественных ценностей в традиционной культуре казахов является практически каждый индивидуум. Такая высокая концентрация творческого музыкального начала в культуре осознавалась еще в эпоху ран-

него средневековья, что и позволило аль-Фараби сделать вывод о врожденном, естественном характере творческого начала в человеке. В связи с этим он писал: «Сочинять, создавать музыку человеку позволяют естественные, врожденные душевные свойства. Среди этих свойств мы назовем склонность человека к поэзии и инстинкт, который побуждает его издавать особые звуки, когда он испытывает радость, и другие звуки, когда он страдает. К этому следует добавить инстинкт, побуждающий его искать средство отвлечься и забыть об усталости»²³⁰.

Конечно, в культуре казахов создатели и носители художественных ценностей не всегда имеют статус демиургов, поскольку они зачастую не бытийствуют в качестве авторов уникальных произведений культуры, значимых для большого круга слушателей. Тем не менее, основой их уникальности как «Художественного Я» становится та человеческая субъективность, которая ищет и высказывает **свое** отношение и **свою** связь с бесконечной Вселенной. Так, каждый индивидуум принимает участие в творении Мира; Мир же, в свою очередь, творит Человека. Тем самым между макро- и микрокосмосом в культуре казахов существует постоянная духовно-энергетическая сопряженность, когда каждый создает и творит друг друга. Кроме того, это свидетельствует не только о подчиненности микрокосмоса макрокосму, но и об **антропологизме** казахской культуры, о той высокой роли, какую играет в ней человек.

В различных формах мышления такая постоянная интеллектуально-эмоциональная напряженность каждой личности кочевья становится важным фактором развития всей культуры. Это позволяет говорить об **индивидуальных** способах познания мира и отражения его в **индивидуальном** творчестве. Не случайно фактор осознания своего «авторского Я» выходит на первый план и в творчестве профессионалов-музыкантов, поскольку в ткань повествования вплеталось имя творца. Более того, осознание своего преимущества как творческой личности, как яркой индивидуальности, достойной всеобщего почитания, приводит к созданию хвалебных песен в свой адрес. В качестве примера приведем хвалебную песню

Казтуган-жырау:

*Чело исполина,
Кольчуга как льдина,
И раб у него горделив, как султан,
Лук с шелковой, огненной тетивой.
Людей, как овец, ведет за собою,
Шешена язык ему дан.
Для диких коней он – длинный курук,
Орде он опора, народу он друг,
Последний из биев,
Сын бия-судьи,
Надежда бессильных в грозные дни.
Так ветви грызет разъяренный верблюд,
Так ястреб парит над озером, лют;
Он, тучи раздвинув, луну вам явил,
Туман разогнал и солнце открыл,
Прошел меж кафыров и мусульман,
Прошел и религии разъединил –
Сын Суюниша – батыр Казтуган²³¹.*

Данное толгау свидетельствует о том высоком статусе в обществе и высоком самосознании, которое было присуще самооценке жырау как творческой личности. Роль его в гармонизации Космоса («луну вам явил, ... и солнце открыл»), Социума («Орде он опора, народу он друг») и Духовности («религии разъединил») очевидна.

Об индивидуализированном способе познания мира свидетельствует и практически полное отсутствие в традиционной культуре жанров коллективного творчества, хорового пения, а также групповых танцевальных жанров, независимо от типа их создателя: демиурга культуры или обыкновенного кочевника. Причем это свойство казахской культуры, будучи одним из наиболее характерных и знаковых выражений мироотношенческих связей, представляет достаточно яркий и уникальный случай в мировой культуре. Удивительность этого свойства тем более исключительна, так как само кочевое общество – это

общество коллективное, совместное. Так устроен быт и способы жизнедеятельности. А вот сознание в этом обществе – индивидуализированное, философски самобытное.

При этом следует отметить, что субъективность каждого «Художественного Я» не замкнута на себе, не самоцельна. Так, к примеру, мировоззренческая позиция личности сопряжена с ориентацией в макромире социокультурных альтернатив; индивидуальная жизненная концепция соотносится с устоявшимся в обществе нравственным императивом; а возникшая в проблемном поле собственная «тема», синтезирующая вопросы ценностно-смыслового и этического характера, отражает определенность наличествующей в самосознании картины мира²³². Поэтому и музыкальное мышление данного этноса проявляется прежде всего в форме **массового, коллективного музыкального мышления**, выражающего особенности модели мира и связанного с ней социокультурного контекста. Закономерна поэтому сосредоточенность человеческой субъективности на смысловых константах и духовно-нравственных исканиях коллективного бытия как микрокосмоса, включенного в макрокосмос. Более того, каждый автор и не стремится удивить своих соплеменников чем-то новым, необыкновенным, неординарным, да и само общество не ждет этого от своих творцов, поскольку значимость индивидуального творчества оценивается с точки зрения его включенности в нормы и правила коллективного музыкального мышления. Нормы и правила эти становятся той координатой, внутри которой и реализуется индивидуальное творчество.

Доминирующее положение коллективного вида музыкального мышления определяется еще и тем, что оно *создает предпосылки коммуникации и является «порождающей» основой для создания новых музыкальных текстов*. Так, потребность в «самовыражении» любого индивидуума реализуется в устойчивых языковых нормах данного Социума, ведь «человек с самого раннего детства воспитывается на определенных музыкальных стереотипах – ладовых, ритмических, формообразовательных – и любая его «свободная» импровизация на

«тему», на «случай» будет протекать в достаточно жестких рамках именно этих стереотипных постоянных элементов и их связей»²³³.

Тем не менее, за массовым музыкальным мышлением стоит не просто совокупность индивидуумов, но и их множество, а это значит, что невозможно существование массового музыкального мышления без учета мышления отдельных выдающихся личностей, деятельности таких демиургов, как Коркут-ата, Кет-Буга-жырау, Казтуган-жырау, Суюньш-улы, Асан Кайгы, Доспамбет-жырау, Шалкииз-жырау, Тиленши-улы, Жиембет-жырау и других. Это свидетельствует о том, что индивидуальный и коллективный типы музыкального мышления, являющиеся частью традиционного сознания и культуры казахов, находятся в диалектической обусловленности, взаимопределяя друг друга.

Поэтому можно говорить о разнообразии картин мира в обществе. Так, если индивидуализированное творчество жырау или жырыши направлено в большей мере на сохранение общепринятых стереотипов общественного бытия, то акыны, салы и серэ, напротив, гармонизируя жизнь индивидуума, стремятся создать лично-индивидуализированную картину мира.

Таким образом, в традиционной культуре казахов связью между Миром и Человеком зачастую служит Музыка. Поэтому способом познания Мира служит развитое **эстетическое чувство**. При этом эстетическое чувство представляет собой «интуитивное обнаружение совершенного в объективной реальности... раскрывается через различные аспекты способности человека переживать безграничное совершенство природы, богатство социальной и духовной жизни человека... и заключается в том, что оно... пробуждает творческое воображение, являющееся одним из стимулов художественного познания и процесса создания произведения искусства»²³⁴. Поэтому природно-духовное отношение к Миру как к совершенной многообразной Гармонии определяет богатство и гармоничность эмоциональной жизни традиционного общества. Важность эстетического чувства в картине мира казахов определяется

также и тем, что оно объединяет две крайние точки познания и восприятия человеком мира: от его начального отношения к Миру – через эстетическую деятельность – к созданию художественной ценности как Мира вторичной реальности. В результате Гармония Космоса переносится на формирование эстетического чувства, охватывающего не только Универсум, но и эмоционально-духовный Мир Человека. Фактором же, гармонизирующим личностное бытие, становится культура во всей своей системности и многофункциональности.

Гармоничность со-бытия «Художественного Я» и культуры

В обществе, в котором складываются представления о Музыке как гармонизирующем начале Космоса, Человека и его жизненного пути, причем о Музыке, созидающей гармонию отношений «Художественного Я» и Космоса, – формируется и особый тип культуры, определяющей чертой которой является высокая степень гармоничности всей культуры и ее субъектов. Такова и традиционная система «творец – исполнитель – слушатель». Воспроизводя универсальный космический порядок, она продолжала упорядочивать жизнь социума, объединяя его как с общей структурой Мировоздания, так и в плане этнического самосознания и самовыражения.

Гармоничность со-бытия «Художественного Я» и культуры казахского этноса во многом связано с тем, что «в традиционном обществе, – по верному определению Г. Шалабаевой, – культура становится щитом для человека. Вторым щитом для него служит родная природа. Следовательно, в рамках жизнедеятельности этноса в традиционном обществе формируются две защитные системы (биологическая и внебиологическая), которые создают для человека как бы двойную поддержку»²³⁵.

Для казахов эта универсальная защитная система жизнедеятельности становится основой такой гармонии, при которой любое «сообщение» «Художественного Я» органично вписано в социокультурный контекст. Более того, именно особенности традиционной культуры этноса, ее изустность, ритуализированность и высокая степень гармоничности Космоса и определяют общую направленность любого «сообщения».

Изустная форма бытования музыкального искусства – одна из особенностей не только художественной культуры казахов, но и многих других восточных народов. К.Ш. Нурланова основополагающим внутренним отношением для устной художественной культуры называет «отношение непосредственной связи этой культуры с ее субъектами»²³⁶. Обозначенная черта устной художественной культуры представляется нам весьма

существенной, поскольку «из данного способа связи вытекают формы ее бытия как **со-бытия** культуры и ее субъектов»²³⁷.

В предыдущих разделах уже отмечалась такая особенность традиционной культуры казахов, как космогоническая и социокультурная обусловленность музыкальной речи. В данном же разделе остановимся на гносеологическом аспекте художественной культуры: творчестве – исполнении – восприятии. В связи с этим необходимо отметить, что в период формирования традиционной музыкальной культуры в основе этой творчески-созидательной и художественно-мировоззренческой формуле находилась **единая** система музыкального языка, когда взаимосвязь творца-исполнителя* и слушателя была еще достаточно крепкой. Поэтому языковое единство, в котором посредством того или иного интонационного «знака» формируется код определенной информации (подробнее об этом см. следующую главу), определило единые, общие принципы индивидуального и коллективного мышления. А общие принципы музыкального мышления, представляющего собой вид творческой психической активности, порождает и объединяет все виды деятельности «Художественного Я» – продуктивную, репродуктивную и перцептивную, которые проявляются как индивидуально, так и коллективно. Вот почему в одновременный процесс создания и исполнения входит восприятие, а в структуру деятельности слушателя входят элементы продуктивного и репродуктивного. Эта особенность творческого процесса была замечена еще аль-Фараби: «Знание, которое имеется в способности создания музыки, – это есть также знание того, как воспринимаются мелодии и как строится сочинение, и оно предстает в таком состоянии, что становится близким к тому, чтобы быть чувственно воспринимаемым, или в таком, когда исполнитель может выразить его в эмоциональной форме»²³⁸. Соответственно, творческий процесс объединяет в единое целое способности (дарование) и технические возможности

* В традиционной культуре создатель-исполнитель зачастую представлен одним лицом.

исполнителя, знание им композиционных закономерностей и особенностей слушательского восприятия.

Из этого следует, что реальное функционирование культуры возможно лишь в результате постоянного «действия» такого ее элемента, **как творчество**, поскольку именно его результатом становится рождение каждой новой ценности. Вместе с тем творчество, являясь главным элементом в функционировании культуры, по принципу обратной связи отражает структуру и особенности той исходной культуры, в рамках которой сформировалось «Художественное Я». Наиболее ярко это проявляется в деятельности жырау. С чего же начинается его творчество и что оно представляет из себя? Весьма ярко и убедительно показана эта ситуация в лирико-эпической поэме «Кыз-Жибек»:

*«Я вам рассказывать начну
О том, что было в старину.
И мне о Кыз-Жибек сказанье
Не завершить за ночь одну.
По ложке с миру – пользы нет,
Богатства не накопит свет,
И только добрые преданья
Нам добрый подают совет.
Мужчины, женичины и дети,
Слагаю вам я строки эти.
И уважаемые старцы,
Все повидавшие на свете,
Вниманью вашему я рад,
Так слушайте, и стар, и млад,
Закончив праздную беседу,
Настрою струны песне в лад,
И потускневшие в ней краски,
Создатель, по твоей подсказке
Я обновлю, оставив суть,
Как это было в каждой сказке.
Ничто сказанье не прервет,
Ночь в тесный круг нас всех сведет:*

*За дастарханом сядем в юрте,
И каждый место там найдет.
Барашек блеет у костра.
Преданье сказывать пора»²³⁹.*

Данный эпический пример отчетливо показывает, что творчество жырау весьма специфично и для его успешного протекания в обязательном порядке требуются следующие особые условия.

Определенное время. Это может быть момент политический, имеющий общенациональное значение (перед битвой или после нее, нашествие врагов, избрание хана и т. д.); социальный (судебные процессы, назидания и советы властителем); ритуальный (рождение, смерть, свадебные обряды); религиозный (в дни религиозных праздников); в моменты философского осмысления тех или иных событий, в форме духовного общения со своим народом. Причем, если это событие социально значимое, то оно, как правило, происходит днем. В том случае, когда целью творчества жырау становится осмысление глубоких философских проблем, которое возможно для него лишь в форме контакта-общения со слушателем, творчество жырау питает ночь («... *Ночь в темный круг нас всех сведет...*»), когда все бытовые дела людей – позади, а открытое небо, звезды над головой и пламя огня создают атмосферу задушевности и спокойствия, что так необходимо для акта сотворчества. Но никогда жырау не начнет творить без определенной всеобщей настроенности, в любое случайное время. Для творчества ему необходимо только то время, когда слушатели с жадностью внимают каждому его звуку. Таким образом, экстрамузыкальным стимулом творчества становится внемузыкальная культурная ситуация.

Определенное место. Как правило, таким местом в кочевой культуре становится юрта («... *За дастарханом сядем в юрте. И каждый место там найдет. Барашек блеет у костра. Преданье сказывать пора*»). Не случайно здесь и упоминание дастархана и огня. Духовное общение для казахов,

неторопливая беседа немислимы без угощения, а присутствие огня – средство «вхождения» в Космос, когда огонь становится связующим звеном с прошлым, с духами предков. Поэтому любое эпическое сказание начинается с упоминания о предках главного героя. Из этого следует, что еще одним экстрамузыкальным стимулом становится «выход» жырау в Космос, когда он «созывает к дастархану» предков, а сам акт творчества инспирируется «свыше» («*Настрою струны песне в лад, И потускневшие в ней краски, Создатель, по твоей подсказке Я обновлю, оставив суть...*»). Традиция «открытия» космического пространства при акте творчества, по всей видимости, идет от деятельности шаманов, для которых данный первый шаг – непременное условие дальнейшего пути и передвижения шамана по различным космическим сферам.

Акт творчества протекает одновременно с процессом исполнения и восприятия. Собственно и невозможно (как это имеет место в европейской культуре) расчленить этот процесс ни во времени, ни психологически. И даже тогда, когда эпос исполняется повторно, то и в этом случае нельзя говорить о механическом воспроизведении, поскольку данная ситуация – во-первых, есть акт творчества, провоцируемый вниманием слушателей, а во-вторых, творческий процесс у номадов был импровизационным по своей природе, что обусловлено устным характером функционирования традиционной культуры. Тем самым проявляется еще одна форма гармонии – гармония неразрывной и двуединой системы «творчество-исполнение и восприятие».

Творческий процесс есть результат глубинного общения. Поскольку глубинное общение актуализирует виртуальную сущностную общность между встречающимися субъектами и утверждает ее как их укорененность в диалектике Вселенной, устанавливая заново взаимную сущностную сопричастность²⁴⁰, то глубинное общение как бы заново конструирует модель Вселенной. С другой стороны, именно музыка задает глубинное общение. Такое креативное отношение к миру определяет и особенности творчества как межсубъектного процесса. Собственно говоря, реальное функционирование

любого произведения искусства возникает только в процессе непосредственной коммуникации, когда оно активно входит в жизнь множества людей, то есть, востребовано и воспринимается ими. Причем в этом процессе не только обнаруживается общественная значимость произведения, но и проявляется талант и эффективность всех сторон работы художника.

По сути дела, любое произведение искусства предназначено для восприятия и все свои функции оно выполняет лишь тогда, когда становится предметом востребованности и восприятия. Произведение, имея определенную информативность, должно донести ее до слушателя, быть понятным ему, поэтому восприятие, наряду с другими сторонами, в первую очередь включает в себя постижение языка. Следовательно, в процессе творчества творец пользуется теми языковыми средствами, которые принадлежат той культуре, в которой он сформировался.

Творчество – надеждательностное отношение субъекта к миру. Данное отношение исходит из понимания мира как могущего быть *и иным*, процесс же творчества-общения как бы заново конструирует мир, как мир *долженствующий*. Это исходит из понимания необходимости воссоздания каждый раз заново Гармонии мироздания, связи предшествующего и последующего времени. Постоянная незавершенность и неполнота бытия-мира подводит к пониманию того, что:

Творчество есть событие мира, допускаемое самой картиной мира. Таким образом, полнота бытия определяется творческим усилием сознания. «В этом смысле законы мира не предшествуют сознанию, а устанавливаются вместе с ним»²⁴¹. Как видим, музыкальное творчество казахов множественными нитями связано с культурой как способом глубинного общения с Миром.

Поэтому в качестве главной побудительной причины творчества выступает та константа, которая выражает **смысл творчества как формы разгадки тайны Мира**. Иначе говоря, картина мира казахов, представляя собой космоцентрический тип, была особенно сильно сопряжена с Небом, Космосом, Мирозданием. Поэтому и интерес к Миру непроявленного, за-

предельного, непознанного в культуре казахов был достаточно сильным. Интересно, что сама «тайна Мировоздания» в представлениях номадов была достаточно очевидной и доступной и существенно отличалась от «тайн» народов земледельческих культур, ведущих оседлый образ жизни. Для кочевника «не существует сокрытых, “потусторонних” тайн не только в социальной сфере, но и в природе, включая Вселенную. Всему в мире есть объяснение в обыденном состоянии кочевника, и пророк ломился бы в открытую дверь, пытаясь просветить его относительно “истины”»²⁴². При этом «жизнь» Мира понималась не только как протекающая *по законам Мировоздания*, но и как его *спонтанная творческая активность* – качество, определяющее любой *живой организм*. Исходя из этого можно сказать, что «тайна Мировоздания» не была сокрыта, ее разгадка лежала на поверхности, была доступна, но путь к ней достигался только посредством творческой активности. Поэтому творчество в культуре казахов можно определить и как своего рода *отклик на творческую потенцию Мира и его самоорганизацию*. И, чтобы понять этот побудительный смысл творчества, стоит обратиться к концепции В.В. Налимова о семантическом поле Мира, согласно которой непроявленная часть Мира – это Мир нераспакованный – *семантический вакуум*. *Распаковывание* осуществляется рождением текстов, т. е. творчеством, при котором каждому рожденному тексту задается *функция распределения*, являющаяся своего рода окном, дающим Человеку возможность всматриваться в семантический Мир²⁴³, т. е. в Мир непроявленный, в котором и кроется тайна Мира. Тем самым музыкальное творчество становится как бы своего рода **проекцией творчества Мироздания в его Космическом масштабе**.

Музыка и музыкальное мышление как образ мира

Н.Л. Лейзеров отмечал: «Художественный образ, материализованный художником, ... опирается на предметное воспроизведение и выражение качественных сторон действительности»²⁴⁴. В связи с этим вновь вернемся к пониманию действительности в культуре казахов как мира проявленного и непроявленного, видимого и невидимого, чувственного и воспринимаемого. В этом контексте и в проекции взаимосвязи музыки и картины мира, речь идет лишь о части мира, той части, которая определяет содержание музыкального мышления. Тем самым выявляется зависимость внешнего опыта от внутреннего, что выражается в образном мышлении.

Прежде всего, следует отметить, что музыкальные образы становятся той формой мышления, тем многосоставным единством, которые связывают мир внешнего и мир внутреннего опыта. Поэтому содержание музыкального образа есть, по сути, содержание всего Универсума. При этом, отражая мир целостно, музыкальные образы также целостно и универсально воздействуют и на человека. Это связано с тем, что в музыке, а шире, «в искусстве воплощены универсальность и совершенство человека, оно несет в себе высокие социально-духовные ценности, создает образно-эмоциональную картину совершенного мира»²⁴⁵. Ибо Мир (проявленный и непроявленный, видимый и невидимый, осязаемый и неосязаемый) становится одновременно, и в равной мере, точкой отправления, сущностью и целью музыкального мышления. Поэтому музыка не только репрезентирует мир, но и сама воздействует на него.

Музыкальные образы, отражая явления, реализующие творческую природу личности, обнимают собою всевозможные комбинации мира и, в итоге, становятся такой переработкой мира, которая вытекает из потребности этноса выразить (осознать) разнообразие всех его сторон.

Но образное музыкальное мышление *интенционально* по своей природе, поскольку выражает постоянное напряжение-сопряжение между Универсумом и Миром человеческой ре-

альности, обнаруживая, с одной стороны, их нераздельность, а с другой – взаимную несводимость. Поэтому образное музыкальное мышление становится органическим соединением смыслообразующей устремленности сознания к миру и содержательных основ человеческого мироотношения. «В художественном образе в гармоническом единстве сливается чувственно опосредованная достоверность представления и логическая глубина умозаключения, возникает специфически неповторимое совершенство отражения и познания мира»²⁴⁶.

Что касается музыкально-образного мышления казахов, то оно весьма широко и глубоко представлено в своей амплитуде: «от интимной созерцательности до философских раздумий, от непритязательной танцевальности до воплощения могучего движения человеческих масс, от красочной звукоизобразительности до передачи глубоких человеческих переживаний»²⁴⁷.

Следует также особо отметить, что процесс кристаллизации образного мышления казахов протекал не одно поколение. В его этногенезе принимали участие многие тюркские племена, которые позднее вошли в состав казахской нации. «В таких условиях в народном искусстве выживали формы и образы наиболее универсальные (т. е. общие для мировоззрения всех племен, составивших впоследствии казахский народ) или те, которые пробивали себе дорогу в новых условиях в силу глубины обобщений и проникновения в «суть» явлений всеобщего порядка. Эти образы и идеи, перенесенные через века десятками народов, живших в различных социально-исторических условиях, конечно же, прошли через горнило жесточайшей цензуры и отмечены самыми высокими художественными достоинствами. В начале своей истории они были «мифограммами», а позднее стали «философемами», и тут уже семантика каждого отдельного мотива растворялась в самой глубинной семантике всей орнаментальной системы»²⁴⁸.

Музыкальное мышление казахов, так же, как и сам Мир, условно можно рассматривать в качестве репрезентирующих образов Мира, причем Мира проявленного и непроявленного. Отсюда: корреляция не только к образам внешней действительности (предметной), но и к образам Мира непроявленного,

Мира мыслительных образов. Об этом феноменальном качестве музыкального образа писал еще аль-Фараби в своей «Большой книге о музыке»: «Что касается образа мелодии, то он создается так, чтобы иметь *чувственный аналог*, точно так же, как это имеет место для образов (умственных) практических вещей. ... Ясно, что из этих образов наиболее эффективными являются только те, которые могут близко и в одно мгновение приблизиться к *ощутимой реальности*»²⁴⁹. Так, особенностью образа является объединение чувственного и реального.

Образы Мира проявленного отражают среду обитания и зачастую включены в быт. Безусловно, реальный и окружающий человека мир выступает основным образным источником музыки. В то же время музыкальные образы не есть слепок реального, проявленного Мира, а в значительной степени являются *эмоциональным обнаружением* глубинных тенденций проявленного Мира. И прав в этом смысле О.А. Кривцун, писавший, что «*синтаксис действительности... не совпадает с синтаксисом искусства*. Если предметам и образам реального мира всегда приписывается *безусловность и чувственная реальность*, то их художественное воссоздание воспринимается как нечто условное, созданное человеческой культурой»²⁵⁰. Условность как свойство художественного мышления и способ художественного познания мира в особой мере относится к музыке, поскольку сам язык музыки способствует процессам *распредмечиваемости* образов реального Мира.

Совершенно очевидно, что образный мир любого этноса наиболее ярко раскрывается в песенной и инструментальной культуре. Образы казахских песен также отчетливо свидетельствуют о разнообразнейших формах познания народом реальной жизни. Известный исследователь культуры Средней Азии и Казахстана В.В. Радлов в связи с этим отмечал, что казахский народ ценит «в своих песнях не какой-то чудесный и сказочный мир, а напротив, он воспевает в них свою собственную жизнь, свои собственные чувства и стремления, ... не колоссальное и не сверхъестественное доставляет наслаждение слушателям, а *естественное и истинно существующее*»²⁵¹ (курсив авт.).

Именно поэтому субъективный отбор образов реального мира коррелирует с его объективностью, выражая при этом глубинную сущность Мира. Но «парадокс художественного познания в том и состоит, что для передачи смыслов, не лежащих на поверхности, необходимо *художественное пересоздание* действительного мира, когда на художественной территории *знакомые* вещи и явления вступают в *непредсказуемые* отношения»²⁵².

Мир и его образы не остаются в неизменном состоянии, а находятся в постоянном движении. В особой мере это относится к миру кочевников, где постоянство и естественно-природная логика движения, динамика и перемещение в физическом пространстве, автоматически усвоенные на этногенетическом уровне многими поколениями, корреспондируют с большой подвижностью и во временном развитии самого образного мышления. Ибо образное мышление казахов, безусловно, связано с отображением образа «движение», как репрезентирующего основную сферу и смысл жизнедеятельности казахов. Можно сказать, что движение – это и есть основной образ кочевой культуры. Но при всем этом, А.И. Мухамбетовой было верно замечено, что в музыкальном мышлении казахов образы, связанные с физическим движением (танец, жест, шаг), столь развитые в других культурах, в культуре казахов имеют вторичную роль²⁵³.

На наш взгляд, это объясняется отсутствием танцевальных коллективных жанров. Поэтому в культуре номадов движение не только создает образы, но и определяет их. При этом если Слово и Орнамент отражает образы действительные, то Музыка выражает Мир ноуменов, внутреннюю сторону образов, а также движение, созидающее их. «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие право существовать в будущем. Бесконечное совершенствование постепенно приближает нас к сознательному пониманию этой сущности. Надо надеяться, что нам возможно приблизиться в будущем к такому пониманию. В музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущно-

сти... В музыке звучат нам намеки будущего совершенства...»²⁵⁴ (выделено авт.). Так выражается связь и взаимная обусловленность образов Мира проявленного и непроявленного, когда, к примеру, ритм скачки как главного выразителя образов физического движения определяет **образы Мира непроявленного** и используется для выражения протекания различных состояний, которые представляют собой наиболее полную энциклопедию образно-эмоционального строя казахской музыки. Весьма ярко это проявляется в кюях. «Это безудержное ликование и радость («Көңіл ашар» Туркеша), мужественная печаль («Қызыл қайын» Курмангазы), мучительное страдание («Ақсақ киік» Курмангазы), боль и гнев при воспоминании о трагической странице жизни народа («Кішкентай» Курмангазы), беззаботная веселость («Бозшолақ» Курмангазы), плач («Ақсақ құлан»)»²⁵⁵.

Наиболее наглядно связь образов двух Миров обнаруживается в творчестве жырау, когда образы животного мира или явлений природы определяют раскрытие различных душевных состояний человека, а также основного мотива толгау – мотива изменчивости и текучести мира. Поэтому жанр толгау отличается наличием нескольких образов внутри одного произведения²⁵⁶.

К образам Мира непроявленного можно отнести и мир мыслительных образов казахов, их эмоциональный тонус, который Б. Асафьев определил как «глубокий философский синтез», «высоко человеческое обобщение народной психики», «этически высокую настроенность», «серьезность, строгость, суровость», «эмоционально высокое обобщение в сочетании с эмоциональной отзывчивостью и мудрой философской созерцательностью»²⁵⁷.

А поскольку Мир бывает проявлен и непроявлен, постольку и в музыкальном мышлении, (особенно в жанрах инструментальной музыки) видимая действительность пропадает. Поэтому в казахской культуре образное мышление раскрывается не в качестве развития и процессуальности, а как *состояние**.

* Сам термин «кюй» в буквальном смысле означает «состояние, настрой, тонус».

«Домбровая музыка в основном передает длительные состояния, причем даже самые динамичные образы, например образ скачки, изображаются как состояние, а не как процесс», – пишет А.И. Мухамбетова²⁵⁸.

Следует отметить, что воспроизведение внутренних эмоциональных состояний человека весьма широко представлено в обширном спектре музыкально-философской образности казахов. Причем погруженность в одно эмоциональное состояние сопрягается с сознательным отторжением от эмпирического мира, реальной действительности, от бытийно-сюжетной образности. Поэтому можно говорить о **медитативности** как важном свойстве музыкального мышления казахов, как мышления трансцендентального в своей сути.

Следовательно, музыкально-образное мышление казахов, в отличие от музыкальных культур ряда других народов, не связано прямолинейно с изобразительностью явлений внешнего мира, поскольку любое изображение (пусть и реалий действительности) связано с влиянием на образ такого фактора, как субъективный его отбор и отражение. Вот почему любой художественный образ есть и предмет-мысль, и предмет-чувство²⁵⁹, объединяющий в единое целое мир проявленный и мир непроявленный.

Мышление в музыкальных образах во многом связано с такой особенностью казахского традиционного мироотношения, как **невъязимость выразимого**. Общеизвестно, что у казахов, как и у многих других восточных народов, не принято многие вещи высказывать однозначно, словесно, в прямолинейной форме. Поэтому **иносказательность** становится чуть ли не главной характеристикой традиционного мышления казахов.

Как нам представляется, истоки данного мировосприятия находятся в представлениях казахов о гилозоистичности предметов мира, т. е. их одушевленности. «Каждый предмет, вещь обладает кроме чувственной, еще и сверхчувственной формой. Поэтому любой предмет есть тень, символ, знак чего-то другого, недоступного обычному сознанию. Познание же – истолковывание этих надчувственных связей»²⁶⁰.

Во многом именно этим и можно объяснить особые формы философствования казахов, исходящие из представлений о мире как подвижной, многократно повторяющейся во всех сферах деятельности системе явлений. Отсутствие же четких дефиниций, понятий и категорий, характерных для европейской философии и культуры, дало основание некоторым отдельным ученым полагать, что у казахов философии (в классическом понимании этой науки) нет. Однако некорректность этого европоцентристского подхода более чем очевидна, поскольку европейские научные традиции механистически переносились на любую восточную культуру, что во многом было вызвано незнанием и непониманием иных, отличных от Европы, типов мышления и этнических картин мира. Следовательно, такой подход и соответствующие понятийно-категориальные оценки применимы в основном для европейской философии и культуры. И лишь с середины XX века, с крушением колониальной эпохи, когда Мир Востока открылся для исследователей во всей своей полноте, многогранности и многовековой истории цивилизации и высокоразвитых культурных традиций, то стало ясно, что на Востоке существуют иные мировоззренческие явления. Поэтому и категориальный аппарат здесь принципиально иной.

Главной особенностью казахского философствования (в отличие от философии как Логики) можно считать ее многозначность, расплывчатость, многослойность и полисемантность, несводимую к научной понятийности. С этим и связана основополагающая особенность традиционного мышления казахов – как мышления **целостного, образно-ассоциативного, кругового, созерцательного**, в отличие от европейского рационального, дискретно-линейного, динамичного. Данный тип мышления проистекает, как нам представляется, из такого понимания мира, в котором непроявленное, невыразимое, трансцендентное перерастают свои первоначальные смыслы и становятся областью реального, проявленного, познанного. По всей вероятности, это связано с «дискретным, сингулярным характером Степного Знания. Если знание отдельных народов

системно и связно, центростремительно и понятийно, иерархично, авторски опредмечено и всегда покоится на некоем основании, то знание насельников Степи бесосновно, центробежно, циклично, анонимно и легендарно», – пишет А. Кодар²⁶¹. При этом зыбкость мира, стремление к воссозданию его адекватной картины, по-видимому, диктовало необходимость выхода за пределы вербального языка в область языка музыкального с присущей ему образной ассоциативностью.

Поэтому казахское философствование с большой долей можно отнести к такому типу интеллектуального и духовно-эмоционального творчества, в котором **музыка выступает как художественно-творческое пересозидание мира, что сближает в познании мира казахов музыку и философию.**

Следует отметить, что о такой изначальной способности отождествления музыки с предметом философии писал еще А. Шопенгауэр, рассматривающий музыку (общемировую, общечеловеческую) как своеобразный аналог истинной философии. По его определению, музыка «предельно всеобщим языком выражает то внутреннее существо, *в себе* мира, которое мы по самому отчетливому из его проявлений мыслим в понятии воли, и выражает его в однородном материале – в одних только звуках, притом с величайшей точностью и правдой»; в то же время «философия есть не что иное, как полное и верное воспроизведение и выражение сущности мира во всеобщих понятиях, ибо лишь в таких понятиях возможен всеобъемлющий и всесторонний обзор этой сущности». Из этого исследователь делает вывод: «если бы удалось найти совершенно правильное, полное и простирающееся до мельчайших деталей объяснение музыки, т. е. если бы удалось обстоятельно воспроизвести в понятиях то, что она выражает собою, то это оказалось бы одновременно достаточным воспроизведением и объяснением мира в понятиях, или было бы с ним совершенно согласно, т. е. было бы *истинной философией*»²⁶² (курсив авт.).

Мир в казахской философии как раз и являл собой образ непрерывно меняющейся действительности, неуловимой для понятийного сознания, но весьма доступной и определяемой

художественно-эстетическими средствами. В особой мере это относится к музыке, к ее образно-художественным и духовно-энергетическим свойствам.

Иносказательность как форма мышления казахов может быть выражена в двух видах: вербальном и музыкальном. Данная связь определяется изначальным **синкретизмом Слова и Музыки** в жизни казахов. На эту особенность музыкального мышления, свойственную самой природе музыки и поэзии, в свое время обратил внимание аль-Фараби: «Мы считаем, что музыка подчиняется и синтаксису употребляемого языка. Она следует равно и правилам риторики и поэзии, т. е. законам двух видов искусства, связанных с диалектикой»²⁶³. В этой связи важно подчеркнуть, что основные демиурги казахской музыкальной культуры – жырау, акыны, жырши, энши, салы и серэ – не являются лишь музыкантами, а представляют собой синкретический тип творчества, в котором музыка и слово выступают как равновеликие и равноценные составляющие. Поэтому не случайно, что генезис и развитие инструментальной музыки казахов протекали в тесной связи с эпической поэзией. При этом устная речь оказала сильнейшее влияние на формирование образного и жанрового музыкального мышления, когда способ обобщения жизненного материала, свойственный поэтическому творчеству, преломляется в инструментальном мышлении, а синкретическая форма музицирования – рассказ с игрой (кюй в легенде, кюй-легенда, кюй с легендой, кюй и легенда), становился доминирующим в традиционной культуре. Под влиянием словесной «рамки», присутствующей в бытовании кюев, кристаллизуются и процессы музыкального формообразования²⁶⁴, а инструментальное тематическое мышление во многом сформировано под влиянием речитативных интонаций и ритма словесных фраз²⁶⁵.

Точно так же и поэзия казахов во многом не была чистой поэзией как таковой, а выступала как устное индивидуальное словесно-музыкальное творчество. По определению же Ч. Валиханова, «все известные нам акыны и жырау со времен Коркута и до ХУ–ХУІІІ вв. декламировали свои поэтические мыс-

ли и суждения с помощью кобыза»²⁶⁶.

Вместе с тем соотношение слова и музыки в различных жанрах традиционного музыкально-поэтического искусства не одинаково. Так, в творчестве энши-акынов, салов и серэ на первый план выступает мелодическая сторона, тогда как в сочинениях жырау и жырши – поэтическая. В связи с этим для нас представляется особенно важным то, что именно *слово, вербальный язык во многом формировали образное мышление казахского народа*.

Следует также отметить, что и музыка вводилась в жанры вербального фольклора – сказки, легенды и сказания, что в свою очередь, делало процесс образного мышления двусторонне направленным, от слова к музыке и наоборот.

Как выражение прямой речи (кюй «Тансанши, ойбай, тансанши») или действия героя в определенной ситуации (легенда о кюе «Бул-Бул», который сыграла на тартысе девушка из рода Жетыру) встречается включение кюя в легенду²⁶⁷.

Такая тесная связь слова и музыки и предопределила возможность выражения всего содержания мира и жизненных реалий, а также характерных образов средствами не вербального, а музыкального языка, что нашло отражение в музыкальном мышлении казахов.

Музыкальная иносказательность – достаточно широко распространенная форма общения казахов. Иносказательность как форма музыкального мышления казахов выражала опосредованные связи между миром реальным и тем содержанием, которое стремится выразить музыкант. В особой мере музыкальная иносказательность проявляется в сообщениях о смерти или в выражениях соболезнования. Так, в легенде об «Аксак кулане» в момент сообщения хану о смерти сына звучит кюй как выражение печали, горя, соболезнования²⁶⁸. В другой момент похоронного ритуала звучит музыка в легенде о кюе «Ерден»:

«Ихлас, направляясь с просьбой к уездному начальнику Ердену, узнает по дороге, что у него умер сын. Войдя в дом Ердена, он играет кюй-соболезнование»²⁶⁹.

В этой связи представляется совершенно не случайным, что в традиции казахов в сообщениях о смерти или в выражениях соболезнования предпочтение отдается не вербальному, а музыкальному языку. Обусловлено это онтологическими основаниями картины мира, когда сопряжение с инобытием достигается через Музыку. Кроме того, выражение соболезнования в такой форме в наибольшей степени способно гармонизовать строй человеческого бытия, вывести охваченного горем человека из внутреннего надломленного мира в план философского осмысления жизни и смерти. И в этом проявляется вся тонкость и деликатность сострадания, когда в наиболее значимые моменты человеческого общения посредством музыкальной иносказательности достигается единение Вселенского масштаба, и уже не отдельный человек выражает соболезнование, а весь Мир разделяет всю тяжесть постигнутого горе.

Музыкальная иносказательность вступает в свои права там, где, как правило, ситуация требует воссоздания порядка, т. е. в те моменты жизни, когда рушится Гармония человеческого Космоса. О такой форме воссоздания Гармонии, как достижение справедливости, пишет Н.С. Кетегенова – видный исследователь творчества Мукана Тулебаева:

«Однажды Мукан был приглашен на свадьбу. Выдавали красавицу Толеу, которая должна была стать младшей женой старого женатого человека только за то, что ее бедный отец задолжал ему. Когда Мукану дали слово, он взял домбру и вместо поздравления запел обличительную песню на традиционный свадебный мотив «Аужар» («Прощание с невестой»). ...После песни Мукана невеста начала плакать, к ней присоединились ее мать и сестра. Свадьба расстроилась. Взволнованный народ стал расходиться»²⁷⁰.

Описанный случай – достаточно яркий образец музыкальной иносказательности, когда мысль, выраженная музыкой, до-

ходит до самого сердца слушателей, что предопределяет благоприятный исход создавшейся ситуации. Показательно здесь и то, что аналогичная мысль никак не могла быть высказана вербально, поскольку нарушила бы веками устоявшийся степной этикет, когда младший по возрасту не имел права осуждать и, тем более, поучать старших. Иное дело – Музыка! Музыка снимает (и ей это дозволено!) все ограничения: и социальные, и возрастные, и этикетные. Более того, она всегда «вписана» в ситуацию, и поэтому значение ее в плане гармонизации человеческого бытия неоспоримо.

Музыкальная иносказательность выражается и в том, что образ связан с миром не прямолинейно, а конвенционально, зашифровывая содержание, но делая для посвященных доступной его разгадку. Так, может возникнуть ситуация, когда смысл и образную систему кюя могут понять не все, а только те, к кому обращен данный кюй. По мнению А.И. Мухамбетовой, происходит это благодаря тому, что ритмическая структура кюя воспроизводит ритм словесной фразы²⁷¹. Таков кюй «Тансанши, ойбай, тансанши» («Не признавайся, ой-бай, не признавайся»):

«Судья, понявший невиновность бедного джигита, взял домбру и сыграл кюй «Не признавайся». Джигит понял кюй, и это помогло оправдаться ему перед остальными тремя судьями»²⁷².

По гносеологической традиции, посвященными в разгадку музыкального образа могут быть и девушки-домбристки. Так, существуют древние легенды об узнавании вора по его игре («Тезек-батыр», «Бел-асар»). Современные исполнители, опираясь на реальные предпосылки, дают объяснение такому узнаванию. И все же наиболее близким к истине представляется нам мнение исследователя казахской инструментальной музыки А.И. Мухамбетовой, считающей, что в данном случае проявляются отголоски древних представлений о вещих, говорящих инструментах, способных выдать тайные мысли играющего человека²⁷³.

Музыкальное мышление казахов, отражая образы Мира, наблюдая их, обдумывая, лично сопереживая их, тем самым созерцательно по своей природе. Созерцание, будучи специфическим способом «сосредоточения поисковых интенций личности на безграничном множестве альтернативных проблем и тенденций, событий и феноменов»²⁷⁴, становится в музыкальном мышлении фактором вдумывания, вчувствования, погружения в Мир. Причем такое многоосмысление различных сторон жизни свойственно не только демиургам культуры. Оно – свойство музыкального мышления любого кочевника, поскольку каждый из них был выразителем и носителем целостной традиционной культуры.

Общеизвестно, что наиболее характерной особенностью творчества традиционных музыкантов является **импровизационность**, которая является не чем иным, как *синхронной* связью Человека с Миром. Ведь музыканты творят свои произведения в непосредственной связи с определенной ситуацией, отображают события, взволновавшие их непосредственно в данной конкретной ситуации и в данное конкретное время. И даже исполнение созданных другими музыкантами произведений всегда включено в непосредственный контекст с существующей ситуацией, с существующим актом общения. Поэтому мышление музыкантов является отражением их эмпирического наблюдения, а не абстрактного обсуждения кем-то увиденного или услышанного, являясь по сути объяснением-комментарием Миро-события, Миро-упорядочивания. Соответственно, и сама импровизация становится актом воспроизведения Мира, актом, реактуализирующим Мир в его непрерывном становлении. «Импровизация профессионала, – пишет Б.М. Рунин, – это не просто спонтанное «лирическое самоосуществление, а публичное и безотлагательное выполнение творческого заказа. Это умение сфокусировать в нужный момент все силы души и ума, все запасы памяти и все причуды воображения на одной, продиктованной кем-то специальной задаче. Да еще так, чтобы сразу превратить эту задачу в личную и насущную»²⁷⁵.

Но импровизационность музыкального мышления казахов

может быть реализована только на основе **канона**, имеющего всеобщую характерную формулу, в виде определенной и соответствующей **формульности**. Будучи диаметрально противоположными в своей изначальной и художественно-природной специфике, канон и импровизация в традиционной среде, как форме жизнебытия, существуют как две ипостаси единого живого организма целостной культуры, в котором «творчество-исполнение и восприятие» находятся в гармоническом единстве.

Каноничность образного мышления, выражая *диахронную* связь Человека с Миром, представляет собой своего рода устойчивый, передающийся из поколения в поколение *идеал*, что, по-видимому, исходит из представления об отражаемом Мире как Мире совершенном, гармоничном, упорядоченном. Подобное представление о Мире во многом определило ритуализированность его познания-воссоздания как постоянного, вновь и вновь повторяющегося процесса, что обусловило, в конечном счете, канонизацию как образного мышления, так и творчества в целом*. Подобный тип творчества Ю.М. Лотман именуется «искусством эстетики тождества». Его гносеологическую природу определяет то, «что разнообразные явления жизни познаются путем приравнивания их определенным логическим моделям. При этом сознательно отбрасывается как несущественное то, что составляет индивидуальное своеобразие явлений, приравнивая явление его сущности, а сущность – одной из имеющихся в его распоряжении готовых гносеологических моделей. Искусство этого типа – всегда искусство генерализации, возведение к абстракту. Это искусство отождествлений»²⁷⁶. Объектом отождествления выступает Мир как гармоническая целостность.

* Такой тип мышления не есть только свойство традиционной казахской культуры, а свойство многих восточных культур устной традиции, что дало возможность исследователю профессиональной восточной монодии Ю.Н. Плахову разделить всю современную культуру народов Востока на две профессиональные музыкальные традиции: каноническое устно-профессиональное творчество и композиторское творчество новой – неканонической – формации (Плахов Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии). – Ташкент, 1988. – С. 3).

Гармоничность же Мира – в его повторяемости, каноничности, формульности. Отсюда и канонизация духовных, в том числе и музыкально-гносеологических структур всего Социума. Это определяет обобщенность и типизацию музыкальных образов при их обилии и громадной амплитуде. При этом «образные формулы» принадлежат не какому-либо отдельному творцу, а всему обществу в целом, являясь поэтому своеобразными «архетипами образной памяти» всего Социума. В связи с этим приведем слова Ю.Н. Плахова, который пишет: «поскольку канон вбирает в себя художественные представления о действительности во всем ее многообразии, подразумевая ее художественное видение, постольку содержательный аспект художественного канона должен, по-видимому, отражать какие-то основополагающие характеристики социальной жизни. ...Такая система характеризуется внеличной изначальной предустановленностью. Последняя целиком присуща и каноническому типу содержания, которое как бы дается художнику извне, будучи обусловлено каноном, точнее, мифологическим и религиозным сознанием соответствующих исторических эпох, формирующих весь контекст культурных традиций»²⁷⁷.

Важную роль в канонизации мышления казахов, безусловно, сыграл устный характер бытования традиционной культуры, который и определил стилистическую стереотипность, выражающуюся в высокой степени повторности, параллелизм, бытовании постоянных эпитетов, формул и клише²⁷⁸. Ведь непосредственный, сиюминутный отклик на то или иное событие, импровизационный характер творчества не давали возможности отшлифовать мельчайшие детали художественного текста, что и определило существование некоего устоявшегося набора тех формул, с помощью которых музыкант облекает в стройные формы и образы свою неожиданно пришедшую мысль. Традиционные стереотипы в особой мере затрагивали начальные части импровизации, служа при этом своеобразным «трамплином для поэтического вдохновения»²⁷⁹.

Каноничность, по всей видимости, связана с обобщенностью мышления. Предельной степенью же обобщенности, вы-

ступает **символ**.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что образность музыкального мышления казахов во многом адекватна тому Космосу, в котором проживает и творит человек, ибо она отражает гармонию Человека и Мира, гармонию такой связи, которая для традиционной культуры становится эталоном универсальности. Будучи образно-эмоциональной картиной совершенного мира, музыкальное мышление казахов реконструирует этот мир в ценности как в его главном репрезентаторе.

Таким образом, музыкальное мышление, претворяя образы мира в образы ценностей, осуществляет бытие. А восприятие и понимание музыки как **жизнетворчества** определяло тот вселенский духовный организм, который и предопределял полноту жизни, где духовное, прекрасное становилось не отдельной, самостоятельной частью, а являлось самым содержанием жизни. Поэтому гносеология казахской культуры исходит не столько из представлений об эстетическом статусе музыки, когда общество ждет от нее эстетическое наслаждение, но, в первую очередь, музыка помогает обществу обрести устойчивость, осознанность и уверенность в многообразных и многоплановых связях с внешним миром.

ГЛАВА 4 АКСИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Музыкальная ценность в картине мира казахов выступает не как направленность личности на созидание функционально и потребностно полезной вещности, а как *космически устремленная сущность этноса в ее универсальной мирозидательной предназначенности*. Поэтому музыкальная ценность становится центральным объектом культуры казахов, основным посредником между адресантом и адресатом, между поколениями, а самое главное – является объектом, созидающим Космическую гармонию, гармонию культуры. Музыкальная ценность, сопряженная с семантическим и физическим Миром, обладает смыслами и всеми свойствами Мира, его свободой и творческой спонтанностью.

Что же представляет собой музыкальная ценность в картине мира казахов? Каковы ее границы?

Первое – это не только **музыкальное искусство**, поскольку включает в себя не только искусство «высокой традиции» (творчество жырау, жырши, акынов и др.), но и иные результаты музыкального творчества, не всегда эстетически обусловленные, поскольку бывают определяемы и внемузыкальными стимулами (деятельность шаманов, образцы фольклора, музыкальный инструментарий). Представляя собой любое музыкальное «сообщение», данная ценность выражает не только музыкальные, но и космогонические, социальные, религиозные, этические, вербальные и другие особенности этноса, сформированные в процессе репродукции мира.

Второе – это не только **жанр**, несмотря на то, что он является одним из основополагающих и моделирующих единиц культуры. Вот почему богатство Универсума, разнообразные формы его познания и закрепления в музыкально-языковой форме во многом реализуется через *жанровое многообразие*, которое обеспечивает как само существование культуры, так и ее уникальность и многообразие.

Казахская традиционная культура, отражая сущностные

особенности представления о Мире, как Мире гармоничном и совершенном, на протяжении многих веков была достаточно стабильной в своей системной целостности. Такая стабильность во многом была обусловлена самим укладом традиционного общества, при котором, несмотря на многие исторические перемены и катаклизмы, социальные основы общества, его общественные и духовные институты сохраняли свою устойчивость и жизнеспособность. Это предопределило и устойчивость ценностных ориентаций кочевого общества, а также художественно-эстетических вкусов и духовных потребностей. К этой же системе устойчивого и закономерного порядка относятся и музыкально-поэтические жанры казахского народа. Более того, устойчивость и развитость жанровой системы отражала, по большому счету, историческую стабильность общественных отношений. Так, по принципу обратной связи жанры казахской традиционной культуры принимали участие в формировании представлений об устойчивости Мира и его порядке как высшей ценности. А такая роль определила историко-культурную закреплённость не только каждого отдельного жанра, но и *понимание жанра как элемента устойчивой структуры – жанровой системы*. Жанровая же система традиционной музыки казахов, в свою очередь, включена в более крупную систему, координатами которой становятся пространственно-временные категории картины мира: календарь культуры в двух ипостасях – жизненном и годовом, и пространственное структурирование – от пространства семьи до пространства Неба²⁸⁰. Тем самым обнаруживается, что ценностный характер жанра определяется картиной мира, что выводит жанр за рамки его же структуры, открывая его навстречу Миру.

Третье – это не только **музыкальное произведение**, поскольку в традиционной музыкальной ценности, в отличие от произведения (в его европейском понимании этого понятия), зачастую сведены воедино коммуникативные роли творца и исполнителя, когда его функционирование определяется живым процессом творческого становления. В то же время уст-

ное профессиональное искусство (творчество акынов, энши и кюйши) может быть выражено и в произведениях, с присущими им свойствами авторства, композиционной завершенности, автономности, повторности воспроизведений, замкнутостью музыкального текста²⁸¹.

Четвертое – это не только **музыкальный текст**. Ведь в номадической культуре данное «сообщение» осуществлялось устным способом через внутрикультурный диалог, а также такими каналами коммуникации, при которых музыкально-языковой речью является то сообщение, которое включено во внутрикультурный ситуационный контекст. При этом контекст выступает как главный возбудитель внутренней информации и тогда «сообщение» приобретает черты «внутриситуативного» искусства. В качестве же подтекста выступает семантика языковой системы.

Пятое – это не только **музыкальный язык**, поскольку многоаспектность и многозначность музыкальной ценности в традиционной культуре не исчерпывается нормами и правилами организации текста.

Таким образом, *музыкальная ценность в картине мира казахов выступает как достаточно широкое образование, как духовный организм и, своего рода, самостоятельный дубликат смыслов Мироздания, обеспечивающих гармонизирующую связь Человека и Космоса, а также репрезентирующих Мир по законам красоты.*

Экстрамузыкальная семантика

Культурная ценность, будучи определенным «сообщением», опирается на элементы языка и их связи. Поэтому культура этноса может пользоваться только таким языком, который опирается на достаточно стабильные смысловые блоки. По этому принципу организован любой этнический язык, не только вербальный, но и художественный (яркий пример – музыкальные языки различных народов). Стало быть, культура, в которой каждый член общества представляет «Художественное Я», может пользоваться только таким музыкальным языком, который являет собой высокогармоничную систему. Связано это еще и с тем, что «Художественное Я», создавая каждое новое «сообщение», не может заново конструировать всю систему языка, а опирается на те языковые блоки, которые имеют стабильный смысловой характер.

Как же образуются в таком случае смыслы?

Ответ на этот вопрос может дать теория художественного языка, разработанная Ю.М. Лотманом, и, в особенности, концептуальный подход исследователя к системе значений текста.

«Текст имеет тройные значения, – пишет автор – первичные языковые, вторичные, возникающие за счет синтагматической переорганизации текста и со-противопоставления первичных единиц, и третьей ступени – за счет втягивания в сообщение и организации по ее конструктивным схемам внетекстовых ассоциаций разных уровней – от наиболее общих до предельно личных»²⁸². И если третья группа значений возникает только в результате коммуникаций, то первые две группы содержатся в самом «тексте». Причем первая подразумевает стабильные элементы языка, а вторая – мобильные.

Но если вспомнить, что в культуре кочевников «любое действие было в той или иной мере ритуализировано, мировоззренчески осмыслено, закодировано, идеологизировано»²⁸³, то становится ясным, что и многие психологические реакции на то или иное событие имеют в своей основе коллективный ха-

рактар* . Отсюда и общность внетекстовых ассоциаций, причем, по нашему мнению, они имеют устойчивую подсознательную основу. Из этого следует, что мобильные языковые элементы музыкального языка казахов стабильны. Тогда становится понятным, как и почему в рамках гармонизированной таким путем языковой системы возникает такой тип творчества, который под силу каждому члену общества, независимо от его эстетических способностей и наклонностей. В связи с этим напрашивается сопоставление с западной культурой, в которой водораздел между высоким искусством и фольклором был четким, резким. На Востоке также не все могли исполнить раги, макамы, нубы. А вот у кочевников – связь между профессиональным и любительским достаточно тесная, что во многом и определяет общность внетекстовых ассоциаций.

В связи с тем, что музыкальный язык – это система правил «преобразования звуковой массы в музыкальный текст»²⁸⁴, на основе которой организуются слуховые впечатления и возникают предпосылки создания новых произведений, основывающихся на соответствующих правилах, то, очевидно, что эта система правил находится в зависимости от той картины мира, в которой функционирует язык. Отсюда следует, что каждая национальная культура порождает свой собственный музыкальный язык, отличный от языка других типов культуры. Причем контекст культуры играет определяющую роль не на всех уровнях музыкального языка. В самом общем плане музыкальный язык имеет два уровня:

1) правила музыкального синтаксиса (принципы формообразования и масштабно-тематических структур, способы тематического развития);

2) музыкальная речь, а в рамках ее – создание произведений, которые отражают модель мира того или иного типа культуры.

Контекст культуры, отражая состояние массового музыкального мышления, как господствующего в данной культуре

* Безусловно, это не отвергает каких-либо личностных психологических особенностей. Важно здесь, что они подчинены общим, коллективным психологическим установкам.

представления об организации мира, играет определяющую роль для формирования синтаксической структуры музыкального языка*. Так, в культурах канонического типа (а традиционная культура казахов относится именно к этому типу) форма, по верному замечанию Г.Д. Гачева, является не просто конструкцией, а, в первую очередь, мирозерцанием, «ее преимущество перед мировоззрением, которое мы извлекаем из высказываемых взглядов, идей и т. д., состоит в том, что здесь *миропонимание живет вещественно, материально, его можно осязать*»²⁸⁵ (выделено авт.).

Поэтому посредником между творцом и слушателем, своего рода кодом, «при помощи которого воспринимающий дешифрует значение интересующего сообщения»²⁸⁶, выступает музыкальный язык этноса, с присущими именно ему принципами формообразования и способами тематической организации.

Можно предположить, что характерный для казахской культуры тип гармонии музыкально-языковой системы, когда она складывается не из противопоставления противоположностей (стабильное – мобильное), а из тождественных частей (стабильное – варьированно-стабильное) – исходит из представления о Космической Гармонии, которая также образуется не как противопоставление Хаосу, а как ее же сущностная основа, что и предопределяет, в конечном счете, отсутствие конфликтных начал во всей культуре, их противопоставления и борьбы. Не противостоят также мрак и свет, а переходят друг в друга, создавая удивительные светотени. Таковы и узоры андроновской керамики, формальные приемы которых можно отнести к тому же информативному ряду. Исследователь казахского орнамента К. Ибраева обнаружила, что «еще более скрытый для исследователя, чем код условных символов отдельных узоров, *формообразующий прием равенства фона и узора нёс, вероятно, в древности определенный смысл*»²⁸⁷ (выделено авт.). Не случай-

* Эту взаимозависимость «музыкальный язык – контекст культуры» Л. Березовчук называет экстрамузыкальной семантикой или семантикой языковой системы (Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов. – Сб. науч. трудов ЛГИТМиК. – Л., 1979. – С. 167).

ным в этой связи представляется нам и рождение животного календаря, когда время являло собой облик замкнутого цикла, а каждый новый цикл рождается не в борьбе со старым, а вытекает из него.

Этот тип музыкально-языковой гармонии связывается с еще одним, обозначенным нами в первой главе, «космическим законом» – пониманием концентричности пространства и цикличности времени. Нами уже подчеркивалось понимание круга как явления концептуального времени и пространства (структурирование горизонтального пространства). Кроме того, осознание круга, закругленности наблюдается и в других видах жизнедеятельности казахов. Так, исследователь традиционной культуры казахов М.М. Ауэзов обращает внимание на следующее:

1) прием «тулгاما» в тактике конно-рукопашного боя («тулгамак» – ‘закручивать, закруживать’);

2) боевой клич «ура» (от древнетюркского «ур» – ‘бей’, ‘окружай’);

3) стратегия круговых военных походов степных завоевателей;

4) ровная круглая степь и небо над головой, похожее на круглую чашу;

5) юрта, круглая в горизонтальном сечении²⁸⁸.

Такое осознание круга, спиралевидности, понимания времени как замкнутого цикла (что нашло отражение в традиционном «животном календаре») становится основой не только жизнедеятельности казахов, но обнаруживается и в концептуальном, и перцептуальном времени-пространстве. Соответственно, мы исходим из такого понимания времени и пространства, при котором концептуальное время и пространство – это «модельное отображение вне нас существующей реальности, ... в случае произведения искусства выступает как объективированный фон художественных событий», тогда как перцептуальное время и пространство – это «пространство-время представления и воображения», в его рамках «допустимыми являются такие эффекты, как растяжение или сжатие временных интервалов,

деформации пространственных отношений»²⁸⁹.

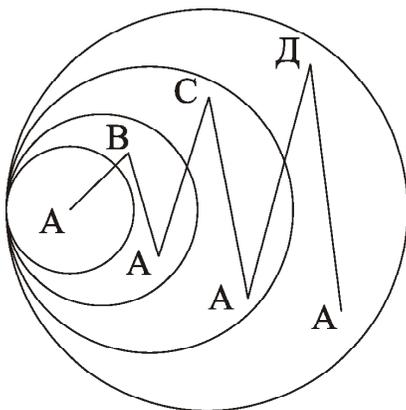
В композиционно-драматургическом плане перцептуальное время и пространство как замкнутый круговой цикл характеризуется преобладанием основного музыкально-языкового принципа – тождественности над контрастностью. Так, «эстетика тождества» наглядно обнаруживает себя в композиционно-драматургических закономерностях эпоса и кюя. Но прежде всего покажем структуру кюя схемой, представленной Т. Сарыбаевым²⁹⁰:

СХЕМА 3:

А – бас буын (бас – голова, начало; буын – звено) – главное звено, ладовый остов; его многократные повторные проведения цементируют форму, создают пространственно-временную цикличность.

В – орта буын (орта – середина, средний) – звено, занимающее срединное положение между бас буын и сагой (кульминацией).

С (Д) – сага – кульминация.

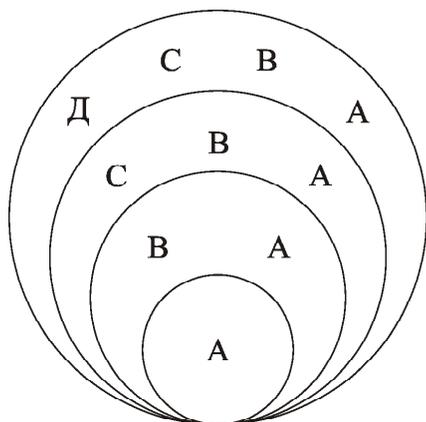


Как мы видим, в форме кюев ведущая роль принадлежит пространственно-временным закономерностям, когда время определяется разворачиванием кюевого пространства сверху вниз и обратно. В результате «отсутствует целенаправленное «вытянутое по прямой» развитие; вместо него происходит движение по кругу, нивелирующее координаты отсчета»²⁹¹. Объединение в единое целое таких противоположных явлений, как «динамическая статика», «неустойчивая устойчивость», «движущая неподвижность» – объективные определения диалектической сути перцептуального времени кюя. Как нам представляется, смысл подобных

диалектических противопоставлений получил отражение и в специфике исламских философских воззрений. В частности, мусульманская теология считает, что «время не имеет протяженности. Для него существуют только мгновения, причем не обязательно расположенные в необратимой последовательности», ... ибо время не может быть обратимо, так как «существует только последовательная цепь мгновений, которая может быть разорвана или обращена вспять, если того пожелает бог»²⁹².

Данное понимание времени и его специфического развертывания в тех или иных формах художественного творчества номадов исходит из осознания времени как замкнутого цикла (животный календарь) и восприятия цикличности жизненного пути человека. Аналогичная формообразующая тенденция наблюдается и в казахском эпосе, где в качестве пространственно-временного повтора выступает образ-символ родительского дома героя. Каждый новый поход становится результатом преодоления нового, каждый раз увеличивающегося (как в кюе – орта буын) пространства, увеличением времени. Кульминационные разделы – наиболее отдаленные в пространственно-временном отношении от отчего дома – это сцены битвы. Для наглядности сопоставим структуру эпоса (в качестве примера взят «Алпамыс») с кюем:

СХЕМА 4:



А – «дом» (в эпосе), бас-буын (в кюе),
 В – «путь» (в эпосе), орта-буын (в кюе),
 С, Д – «бой» (в эпосе), сага (в кюе)

И здесь мы наблюдаем ту же нелинейность развития, ибо постоянное возвращение к дому создает пространственно-временную циклизацию формы:

«Уходя в дальний и опасный путь, казах сначала обходил по кругу очаг дома, вокруг которого сидела вся его семья: дети, жена, родители, – и говорил:

- Айналып кетейін!*
- Уходя, иду по кругу!*

Затем он обходил по кругу своих родственников и соседей в селении – ауле и говорил:

- Айналайын, ауылым!*
- Двигаюсь по кругу своего селения!*

Наконец он садился на коня и, простившись с близкими и соплеменниками, совершал третий, еще больший, виток спирали и кружил вокруг аула, повторяя:

- Айналайын, атамекен!*
- Двигаясь по кругу, вернусь к родным местам!*

*После этого он отправлялся в путь, в самый долгий **четвертый** виток, твердо веря, что, завершив свое движение по этому витку, он в конце спирали вернется к родным местам.*

Тогда он опять будет кружить вокруг своего аула, совершая пятый виток, подобный третьему, начальному, и снова скажет:

- Айналайын, тузан ел!*
- Двигаясь по кругу, вернулся к своему народу!*

Затем он объедет по сворачивающемуся кругу юрты соплеменников, совершая шестой виток, подобный второму, начальному, и снова скажет:

- Айналайын, ауылым!*
- Двигаясь по кругу, вернулся домой!*

И, наконец, он сойдет с коня, откроет дверь и снова пойдет по последнему, седьмому, кругу вокруг очага, по очереди говоря седьмому отцу и матери, жене, детям:

- Айналайын!*
- Двигаясь по спирали!*

Каждый раз совершая этот путь по спирали, кочевник исполнял древний священный обряд возвращения по малому кругу одной жизни или же по большому Круговороту Жизни, если погибал в походе. Тогда он согласно закону Перевоплощений снова рождался в той же семье, и жизнь ему давали или его дети, или внуки. Таким образом не разрывалась прочнейшая связь во Вселенной, исходящей из любви к Родине, своему народу и своей семье»²⁹³.

Перед нами – схема разворачивающейся, расширяющейся и сужающейся спирали. Эту схему, повторяющуюся во всех формах кочевого искусства, можно рассматривать как некую идеограмму строения Универсума, причем идеограмму, в соответствии с которой *не только структурируется пространство, но и разворачивается время.*

Данная идеограмма, будучи универсальной, находит отражение и в спиралевидности звуковысотного пространства разворачивания мелодии, которое подтверждается, исходя из анализов Б.И. Каракулова, «геометрическим моделированием основных фундаментальных свойств звуковысотного пространства», при этом «применение логарифмической спирали в качестве геометрической модели звукоряда превращает звукорядные фигуры, сохраняющие свою внутреннюю структуру при изменениях масштабов и ориентации, в логарифмическую спираль»²⁹⁴.

Таким образом, для перцептуального времени и пространства в жанрах казахского традиционного искусства (так же, как и в «животном календаре») характерна высокая степень обратимости, моделирующая движение по кругу. Нам также представляется, что смысл такого хронотопа отражен и в специфике шаманских ритуалов, когда движение по кругу становится основным магическим средством установления Космической Гармонии.

*«О святые, обитающие на земле,
О святые, обитающие на небесах,
О святые запада и востока,
О десять тысяч святых Туркестана,
Молю у вас помощи, –*

мечется баксы по кругу. Величины слились, рассыпавшись, в единый, непрерывно и неподвластно его воле льющийся поток кругового завершения»²⁹⁵.

Но в спиралевидной структуре кюя заложена и другая координата Миро-здания казахов, а именно: путь-восхождение к вершине. Не случайно, исследователи казахской культуры видят в этой композиции графическую аналогию с горой.

И действительно, логика композиции кюя основана на поступенном образном продвижении от основания кюя (басбуын) к его вершине (сага), с дальнейшим спуском к основанию. Кроме того, происходит не просто однолинейное восхождение к этой вершине, но и заполнение-расширение-расщепление самого звукового пространства, что аналогично пространственной вертикали мифологической картины мира. Стало быть, *в структуре кюя проявлена как спиралевидная круговая горизонталь, так и многомерная, многослойная вертикаль. Их же объединение в рамках композиционного единого целого отражает диалектику продвижения образа в космологические трансцендентные сферы, что вновь свидетельствует о сакральном содержании музыки в культуре казахов.*

Кюи Коркута: установление Космической Гармонии

С именем легендарной демиургической личности Коркута слились для казахского народа множество смыслов: космогонических, этногенетических, эпических, музыкальных. И в каждом из них Коркут-ата – праотец, основатель. Так и для музыкальной культуры с его именем связывается становление и развитие стилистических, жанровых, драматургических, композиционных и других особенностей казахской музыки.

«Казахский народ знает Коркута как родоначальника игры на кобызе и первого исполнителя кюев. Его так и называют: “Күй атасы” – “отец кюев”»²⁹⁶. Кюи Коркута (а в настоящее время записаны 11 из 20 известных) автобиографичны, поскольку каждый кюй повествует о том или ином событии из жизни легендарного кюйши. Таковы кюи «*Қорқыт*», «*Тарғыл тана*» («Пегий бычок»), «*Баишай*» («Палец ноги»), «*Ұшардың алуы*» («Вой Ушар»), «*Елім-ай, халқым-ай*» («Страна моя, народ мой»), «*Әуінтай*» («Ауппай»), «*Желмая*» («Желмая»), «*Байлаулы киіктің зары*» («Страдания лани»).

Стержневая идея творчества Коркута – установление Космической Гармонии, борьба со смертью и злом. «Коркутовская философия борьбы со смертью, – писал А. Маргулан, – явление редкое в мировой истории, в то же время это один из светлых образов, когда-либо созданных человечеством. Подобное можно встретить, пожалуй, лишь в древней литературе о Прометее и Харте»²⁹⁷.

Данная философская концепция с удивительной четкостью облекается в композиционные рамки, которая складывается как устойчивый комплекс следования тем:

- 1) тема зла;
- 2) тема преодоления зла;
- 3) тема равновесия;
- 4) тема благопожелания.

Такой тип композиции встречается во многих кюях Коркута, которые, исходя из конкретных внемузыкальных задач и различного содержания каждой легенды,

наполняются индивидуализированным интонационно-ритмическим комплексом²⁹⁸.

Так, в кюе «Коркыт» темой зла становится мотив смерти («Коркут объехал все четыре стороны света, но куда бы он ни пришел, везде ждали его смерть и вырытая могила»). Тема преодоления зла соотносится с протестом Коркута против смерти («Коркут ищет бессмертия... Пока он играет на кобызе, смерть не может подступиться к нему»). Важной в общей конструкции становится «тема равновесия» (Хаос и Гармония не вступают в конфликтные начала, а являются выражением дуалистичности традиционной картины мира). И последняя тема – благопожелание – в кюе «Коркыт» звучит как гимн бессмертию (Покуда звучит Музыка, будет Жизнь на Земле). Смысл кюя заключается примерно в следующем: Гармония Космоса и человеческого бытия достигается не как конфликт, направленный на взаимоуничтожение полярных сил, а как их диалектическое соотношение, равновесие, которое может осуществляться только активной ролью демиурга, который противостоит этому. Средством же гармонизации мира становится Музыка. И не случайно, последняя тема кюя – благословение – становится формой закрепления Гармонии в Космосе.

Двуполярная композиция, построенная на этой важнейшей теме равновесия, становится основной всей кобызово-й музыки, которая есть не что иное, как ритуальное воплощение (или созидание) гармоничности традиционного Космоса. «Неизменный порядок следования музыкальных тем-символов, – пишет А.И. Мухамбетова, – превращал звучание кюя в одну из форм магического воздействия, «правильное» изложение сюжета само по себе было актом поддержания порядка и гармонии в мире»²⁹⁹. Гармония мира – в его концентричности, устойчивости, обратимости, что находит отражение еще в одном композиционном приеме – повторности. Исследователь кобызово-й музыки Г. Омарова считает, что «повторность как основной тип развития сложился в музыке, несомненно, под воздействием магических функций»³⁰⁰. Безусловно, в этом есть большая доля истины. Нам же представляется, что такой тип композиции – лишь следствие магической закреплённости. Причина же – в стремлении воссоздать Космическую Гармонию, следуя описанному выше Космическому

закону концентричности пространства и цикличности времени.

Достижение же устойчивости мира, его Гармонии – в повторяемости. Достаточно вспомнить традиционный календарь, где основой повторности становятся годы мушеля, структуру кюя (бас-буын), эпоса (образ родительского дома), музыкального языка, где повторность достигается не в противопоставлении стабильного и мобильного, а в соотносении стабильного и варьированно-стабильного. И здесь, в кобызовой музыке, такая повторность звуков, мотивов и тем становится доминирующим приемом развития. Более того, повторность тем (Г. Омарова называет их «кочующими темами») становится настолько сильной, что возникают связи не только внутри одного кюя, но также происходит объединение в один интонационный блок всех кюев Коркута. Так, несмотря на разные фактуру и ритм, возникает интонационная близость кюев «Вой Ушар» (4,5 т.т.), «Коркыт» (10,11 т.т.), «Пегай телка» (47,48 т.т.), «Страна моя, народ мой» (3,4 т.т.), «Ауппай» (26,27 т.т.), «Башпай» (16,17 т.т.), «Вой Ушар» (37,38 т.т.)³⁰¹.

Будучи основой кобызовой композиции, повторность наиболее полно выражает идею Космического Круга и воспроизводит его (как создание Космической Гармонии) в ритуальной практике демиургов. «Да кружусь я вокруг твоего имени, – обращаясь к предкам, кончает молитву баксы... Из степи ничто не уходит. Реки впадают в замкнутые бассейны, либо теряются в песках. Огонь, сгорая, рождает золу. Зола, смешанная с корнями растений, превращается в мыло и возвращает чистоту одежде и телу кочевника. Кизяк кормит собой пламя костра. Степные прорицатели гадают, раскладывая овечьи катыши. Слияние прошлого с будущим в бесконечном круговороте – реальная картина жизни, предстающая перед глазами кочевника»³⁰². Таким образом, композиция кюя, на наш взгляд, сакрализуется во времени как способе удержания мира в равновесии, который свернут до размеров своеобразной мнемонической формулы. Тем самым композиция кюев Коркута дешифруется как некий семантический код, сакрально ценностный.

Музыкальные инструменты: миромоделирование и мирорепрезентация

Легенды о Коркуте свидетельствуют не только о рождении Универсума, они – свидетельство рождения одного из самых древних музыкальных инструментов казахов – *кобыза*. Можно предположить в этой связи, что именно строение этого инструмента и его собственная гармония перенесены впоследствии на **представление казахов об Универсуме и Космической гармонии**. Так, дека и расположенные на ней два колка, регулирующие две струны, означают Верхний мир. Выдолбленная часть кобыза, как две половинки мозга, представляет Срединный мир. Нижний мир – низ кобыза – есть не что иное, как воды – Хаос. Соприкосновение смычка и двух струн как двух видов энергии – солнечной и лунной, мужской и женской, пронизывающих весь Универсум, – создает Гармонию Космоса³⁰³.

Значение кобыза не ограничивается сказанным. На основе классификации музыкальных инструментов мира Э. Хорнбостеля и К. Закса исследователем кобызовой музыки Г. Омаровой было обнаружено, что строение кобыза «обуславливает своеобразие постановки и системы звукоизвлечения, а синтетическая конструкция дает основание считать, что *кобыз вмещает в себе вместе с типовыми особенностями струнных смычковых инструментов (хордофонов) и некоторые конструктивные признаки инструментов остальных групп (идиофонов, мембранофонов, аэрофонов)*»³⁰⁴. С учетом сказанного и фактора глубокой древности этого инструмента, а также вышеобозначенной концепции о роли кочевых народов в становлении «осевой эпохи» напрашивается вывод не только о синтетической конструкции кобыза, но, прежде всего, о том, что кобыз, возможно, был одним из главных предков музыкальных инструментов мира.

Будучи демиургом макрокосмоса, кобыз создает, поддерживает и сохраняет гармонию микрокосмоса. Отсюда и прямая соотнесенность и корреляция макрокосмоса и микрокосмоса. И не случайно кобыз становится основным ритуальным средством деятельности шамана, поскольку этот инструмент

помогал ему войти в состояние транса, концентрируя его на подсознательных ощущениях. О роли и значении религиозно-магических ритуалов шаманов в тюркской культуре написано много³⁰⁵. Для нас же важными являются следующие онтологические представления шаманов, поскольку именно в них с наибольшей яркостью выражены структура и особенности бытия тюркских народов.

1. Мироздание трехчленно и организовано по принципу: Низ – Середина – Верх, а каждый элемент мироздания наделен своей семантикой.

2. Связь Человека с этими Мирами осуществляется при помощи камлания, в процессе которого важное место занимает музыка.

3. Бытие человека не очерчивается его рождением и смертью, а душа его напрямую связана с Космосом, с духами предков.

4. Болезнь вызывается действием демонологических персонажей, которые наказывают человека за какие-либо проступки – грехи.

В деятельности шамана – при камланиях, в общении с духами-покровителями – помогает кобыз. А лечение многих болезней связано с поисками шаманом души больного в различных сферах. И поскольку зачастую речь шла о жизни и смерти человека, постольку основным средством в поисках пропавшей (заболевшей) души зачастую был кобыз, звучание которого способствовало проникновению шамана в различные сферы, а также являлось средством общения шамана-баксы со своими духами-помощниками – аруахами³⁰⁶.

Тем самым обнаруживается, что кобыз – инструмент, функционально закрепленный за ритуальной практикой шаманов-баксы (впоследствии – у жырау), в процессе формирования эстетических представлений обладал **магической функцией**, направленной на сохранение здоровья и жизни человека.

Потеря жизни и исчезновение звука – эти две темы смыкаются и в древней легенде о кобызе:

«Три дня тому назад любимый сын Чингиз-хана, правитель кипчакской степи Джучи, не вернулся с охоты. ...Наконец, вчера вечером, когда солнце садилось

в свое гнездо, нашли труп хана. Неизвестно, кто принес ему смерть – коварный враг или копыта кулана. Главный визирь решил, что скорбную весть о смерти Джучи должен донести до слуха кагана Кет-Буга...

...Но ведь черному вестнику скорби одно наказание – смерть!

Но думай не думай – повелитель отдал приказ, приходится выполнять его. Кет-Буга настроил кобыз. ...И запело, зазвенело дерево. Сначала раздались звуки, похожие на тревожное ржание жеребца-пятiletка, ищущего свой табун. У Чингиза холод пробежал вдоль спины. Глаза подернулись туманом, он впервые взглянул на сидевшего напротив Кет-Бугу. 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 козули, потерявшей своего детеныша, это тоска верблюдицы, оплакивающей своего верблюжонка. Это поминальный плач матери, потерявшей единственного сына...

...За тяжкую весть заплатился кобыз – по приказу Чингиз-хана горловина кобыза была залита расплавленным свинцом»³⁰⁷.

В этой легенде вновь проступает неразрывная связь «Звук – Жизнь», поскольку именно в Музыка выражена вся **жизненная философия** казахов, закодированная в сложной символической звуковой структуре, когда сознание достраивает услышанное в определенный и целостный ассоциативный ряд. Да, именно Музыка, а только потом Слово, способны выразить все жизненные реалии, сопряженные как с этим миром, так и с миром инобытия, а также обобщить их в систему образов.

Кроме того, в этой легенде видится нам и ритуал жертвоприношения в традиционной культуре, адресованный в «иной» мир из мира «земного». «Сутью этого ритуала в канонической

культуре является создание системы тождества жертвы, жреца, адресата жертвоприношения (бога) и мира в целом. Само жертвоприношение, отождествляемое с актом претворения космоса, призвано поддержать разграничение «своего» (космос) и «чужого» (хаос) мира, утвердить порядок и безопасность «своего» мира»³⁰⁸.

И если вспомнить, что в ритуале жертвоприношения жертва выступает как носитель жизни, как «земное начало» (в культурах в качестве жертвы выступает человек или животное), а лишение его жизни переводит («пересылает») из «земного» мира в мир «иной», то в данном случае в качестве жертвы выступает не физический носитель жизни (человек или животное), а кобыз. Тем самым вновь подтверждается наша мысль о том, что кобыз (а шире – Музыка) в традиционной культуре казахов имеет ярко выраженный социально-семантический статус, приравненный, и даже стоящий выше (поскольку жертва – избранный, особенный), к статусу «живого» на этой земле, к статусу жизни вообще. Будучи осознан как жизнестроительное и утверждающее начало, кобыз в акте жертвоприношения призван поддержать **разграничение миров, утверждая гармонию Космоса**. И это с точки зрения традиционного представления вполне правомерно, поскольку кобыз воспринимается не столько как музыкальный инструмент, из которого можно извлечь приятные для слуха звуки и который выполняет исключительно эстетическую функцию, но как живое, одушевленное существо, обладающее всеми антропоморфными чертами. Не случайно в этой связи в сарынах (камланиях) казахских баксы кобыз становится правомерным живым соучастником шаманского действия:

*«Қарагайдың түбінен
Қайырып алған қобызым,
Үйенкінің түбінен,
Үйіріп алған қобызым.
Жынды жиып күжілдейсің.
Маған шапта, дертке шап!»*

*(«Кобыз мой, найденный под сосной! Кобыз мой, найденный под дубом! Шумишь среди джуннов. Бросайся на болезнь, а не на меня!»)*³⁰⁹.

Более того, антропоморфизм может достигать такой степени, когда, по преданиям, кобыз, а не человек принимает участие в байге (бегах) лошадей и завоевывает первый приз³¹⁰. Такая победа вполне соответствует кобызовой традиции, поскольку именно кобыз, а не человек способствует более успешному преодолению пространства. Этим качеством и объясняется тот факт, что на звуки этого инструмента слетались аруахи – представители «иного» мира, иного – Верхнего – пространства. И если учитывать, насколько велика роль аруахов в казахском обществе, когда духи предков покровительствуют над членами своего рода и воспринимаются ими иногда сильнее бога, то значение кобыза в гармонии мироздания, становится абсолютным. И не случайно этот священный инструмент брали с собой жырау в военные походы, с тем, чтобы **предугадать** исход военных походов. Созвав духов предков и погибших героев, жырау обращались к ним, и, получив их покровительство, предугадывали выбор стратегических военных действий. Таким образом, с помощью этого инструмента **предсказывали не только судьбу и жизнь отдельного индивидуума, но и всего рода в целом.**

Действием, реактуализирующим Космос, является акт камлания, в котором кобыз и бубен занимают главенствующее место. В ходе игры при помощи этих музыкальных инструментов, символизирующих слияние мужского (смычок, колотушка) и женского (собственно кобыз и бубен) миров, зачинается Космос (Музыка = Гармония), отступает Хаос. На структурирование Космоса, его собирание и гармонизацию в горизонтальной и вертикальной плоскостях направлены и движения шамана, при которых он поднимает и опускает бубен, совершая круговые движения³¹¹.

В процессе камлания баксы с целью успешного диалога с **верхним миром** используют и ударные музыкальные инстру-

менты, такие как *дангыра* и *асатаяк*. В ритуальной практике с помощью ударных инструментов, звучание которых имеет грозный характер, баксы, по-видимому, запугивал и отгонял злых духов, с одной стороны, а с другой – использовал их как средство «оповещения», «приглашения» духов-аруахов на процесс камлания. Можно предположить в связи с этим, что для первого случая (запугивания и изгнания) служили *дангыра* и *кепшик*, а для второго (оповещения) – *дабыл*.

Дангыра и *кепшик* – инструменты группы мембранных, напоминающие бубен (в этнографических материалах они так и определяются), имели открытый и резкий звук. Обтянутые кожей лишь с одной стороны, они отличались лишь тем, что *кепшик* не имел металлических подвесок*.

О том, что *дабыл* использовался как средство оповещения, свидетельствует и название самого инструмента, происходящее от глагола «дабылдау» – ‘сигнализировать’, «дабылдагу» – ‘быть оповещенным’. Не случайно этот инструмент впоследствии применялся в мусульманской практике для оповещения с высоты минаретов правоверных о наступающих праздниках³¹², а также в военных походах, где применялась другая, батальная разновидность *дабыла* большего размера с очень громким звуком.

Следующий широко распространенный среди баксы инструмент – *асатаяк*. В связи с этим инструментом можно высказать предположение, что именно он, изготовленный из цельного куска дерева и символизирующий Мировое Древо, способствовал продвижению духов-аруахов сверху вниз и снизу вверх. Название этого инструмента означает не что иное, как «посох», «трость», «жезл». Кроме того, в инструменте этом заключена сложная символика философии казахов: семь колокольчиков (или шесть, но с молоточком: 6+1) означает жизнь, четыре круглые пластины (по две с двух сторон) – четыре стихии, четыре темперамента, вместе с поперечной полосой – пять

* Здесь и далее мы используем данные о строении казахских музыкальных инструментов и их функционировании в традиционной культуре, изложенные в уникальной книге Б. Сарыбаева «Казахские музыкальные инструменты». – Алматы: Жалын, 1978. – 172 с.

(4+1) – пять чувств человека, пять пальцев рук³¹³.

Семантически и строение другого старинного музыкального инструмента казахов – жетыгена. В легенде о нем говорится:

«В глубокой древности в одном ауле жил старик. Было у него семь сыновей. Однажды холодной зимой из-за джута (гололед и массовый падеж скота) люди остались без еды, и в доме старика поселилось горе. Смерть одного за другим унесла всех сыновей. После смерти старшего сына Канила убитый горем старик выдолбил кусок иссохшего дерева, натянул на него струну и, поставив под нее подставку, исполнил кюй «Карагым» («Родной мой»), после смерти второго сына Тореальши старый отец натягивает вторую струну и импровизирует кюй «Канат сынар» («Разбитое крыло»), третьему сыну Жайкелди он слагает кюй «Кумарым» («Любимый мой»), четвертому – Бекену посвящает кюй «От сонер» («Погасшее пламя»), пятому сыну Хауасу сочиняет «Бакыт кошти» («Утерянное счастье»), шестому сыну Жунзару – «Кун тутылды» («Затмившееся солнце»). После утраты последнего младшего сына Кияса старик натягивает седьмую струну и исполняет кюй «Жети балам – нан айрылып куса болдым» («Горе от утраты семи сыновей»)³¹⁴.

Несомненно здесь связь и с сакральным для тюрков числом «семь» – числом жизни и смерти, числом, объединяющим «мир земной» и «мир небесный». Связанный со смертью, жетыген, на наш взгляд, является свидетельством **переплетения жизни и смерти**, что так свойственно мировоззрению казахов.

И если за *кобызом, кыл-кобызом, дангырой, кепшиком, дабылом, асатаяком и жетыгеном* закреплено место в гармонизации вертикального членения пространства, в установлении связи с верхним миром – духами-арухами, то за домброй закрепляется иной пространственный пласт – **гори-**

зонтальный, земной, в центре которого – Человек. Более того, в соответствии с особенностями казахского традиционного мировоззрения, человек есть не только центр срединного мира, но и репрезентатор всего Космоса – он есть микрокосм. Такая концепция мироздания находит отражение и в одном из главных музыкальных инструментов казахов – домбре*.

История домбры восходит к глубокой древности. Археологами среди терракот древнего Хорезма, найденных в Кой-Крылган-кала, выделяются терракотовые музыканты с двухструнным инструментом. По мнению Р.Л. Садокова, инструмент этот, имея шестиугольный или пятиугольный корпус, переходящий в шейку и бытовавший с IV в. до н. э. среди ранних кочевников, живших на территории Казахстана, является не чем иным, как предком современной казахской домбры³¹⁵.

Домбру, как никакой другой инструмент, можно считать главным источником **этнокультурной информации** казахов. Обобщая опыт жизни народа, его нравственные, философские воззрения, исторические и политические реалии, домбра служила важнейшей связью в формировании единства народа – причем связью как в горизонтальном пространстве, объединяя народ в единое этнокультурное целое, без родоплеменных, социальных и иных градаций, так и в вертикальном членении, служа связью Прошлого, Настоящего и Будущего. Тем самым можно говорить об этносоциальной роли данного инструмента, поскольку именно он является одним из важнейших каналов объединения социально неоднородного коллектива в единое этническое целое.

Одним из характерных свидетельств данной роли является обычай круговой передачи домбры за казахским дастарханом, когда каждый человек, исполняя кюй или песню и передавая инструмент следующему, приобщался к коллективу, вступал с ним в диалог. В этом обычае З. Наурызбаева видит следы ритуала жертвоприношения, аналогичного существующему во многих культурах обычаю круговой чаши с вином на пиру,

* Древняя связь домбры с шаманством в исторически обозримый период утрачена. Упоминание об этой связи см. в работах К. Жубанова и Б. Аманова.

где вино символизирует кровь жертвы, а чаша – саму жертву (Иисус: «Чашу эту мимо пронеси») – «Кровь жертвоприношения, сделавшего возможным этот диалог, была пролита в ином мире, поэтому кюй-кровь, песня-кровь священны»³¹⁶. Тем самым человеческий коллектив ощущал свое духовное единство, под воздействием инструмента формируясь в микрокосмос и вступая в связь с макрокосмосом.

Не случайным является и тот факт, что круговая передача домбры осуществляется во время совместной трапезы – акта, ритуально творящего и реактуализирующего мир, поскольку трапеза, будучи универсальным пиршественным торжеством, является, по верному замечанию М.М. Бахтина, торжеством жизни над смертью. Поэтому эта культурная традиция эквивалента зачатию и рождению. Победившее тело принимает в себя мир побежденный и тем самым обновляется³¹⁷.

Антропологизм казахской картины мира со всей наглядностью проявляется в строении домбры. Известным казахским музыковедом Б. Амановым путем опроса традиционных музыкантов была изучена система композиционных терминов домбровой культуры. Данное исследование выявило, что композиционная терминология домбровых кюев, а также строение самого инструмента в представлении традиционных музыкантов во многом соотносится с образами Человека, Горы и Мирowego Древа. Приведем представленную в исследовании схему:

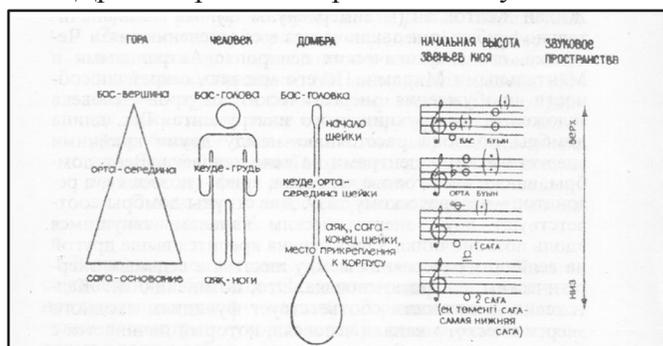


СХЕМА 5:

Интересным в данной схеме выглядит представление о звуковом пространстве, поскольку оно как бы перевернуто. Так, «голова» находится в самом низком регистре, а «ноги»

– в самом высоком, у порожка домбры. По мнению Б. Аманова, такое представление о пространстве во многом объясняется ориентацией на пространственно-временные категории этнической модели мира, когда головка домбры (бас) соотносится с головой человека или вершиной горы (бас – голова)*, середина шейки (кеуде, орта)** – с грудью человека и серединой горы, а конец шейки, место прикрепления к корпусу (аяк, сага)*** – с ногами человека, основанием горы.

Но на этом не заканчивается соотнесенность строения музыкального инструмента и человека. Как показал Жихан Желтоксан (Шаймерденулы Е.), эта связь значительно глубже, она заключается в обеспечении связи Человека, его энергетических центров с Астральными и Ментальными Мирами. По его мнению, секрет способности пробуждения энергетических центров человека заложен в конструкции этого инструмента. Так, длина домбры подобна расстоянию между двумя крайними энергетическими центрами на теле человека. Верх домбры, аналогичен голове человека, гриф – позвонку, а резонатор – человеческому тазу. Две струны домбры соответствуют двум энергетическим каналам, тянущимся вдоль позвоночника. Одна струна крепится выше другой на величину расстояния между шестым и седьмым энергетическим центром человека. Это, по мнению Ж. Желтоксана, в точности соответствует функциям входного энергетического канала человека, который начинается с седьмого центра. Затем эта струна, натянутая вдоль грифа, внизу резонатора сворачивается в несколько оборотов, как бы разделяя оба энергетических канала. Далее струна поднимается вверх и укрепляется чуть ниже первой струны, повторяя устройство шестого энергетического канала человека, обеспечивающего выход в ментальный мир. Исполнение же народной музыки на домбре – инструменте, созданном че-

* Традиционные переносные употребления: 1. Начало; 2. Главный, основной, ведущий; 3. Вершина.

** Кеуде – грудь, середина, аяк – не только нога, но и нижний, основание, конец.

*** Сага – устье реки. Сага с приставкой «бірінші» и «екінші» в домбровой культуре: широкий разлив потока звучания, его связь с определенным участком грифа инструмента.

ловеком по своему подобию, – воздействует на энергетические центры людей, затрагивая самые тонкие национальные струны души³¹⁸.

Таким образом, мы видим, что **домбра, будучи инструментом Срединного мира, где добро и зло, жизнь и смерть переплетены, объединяет по вертикали всю пространственную концепцию мироздания.** Переплетение добра и зла, а также духов, связанных с этими образами, тоже находят отражение в отдельных элементах этого инструмента. Одна из легенд так рассказывает о появлении верхнего порожка:

«Изнуренный сражениями с врагами и длинной дорогой, батыр по пути в аул решил отдохнуть. Присев в тени у оврага, он вырезал кусок дерева, натянул на него конские волосы и попытался извлечь из этой са-моделки звуки. Но инструмент молчал. Положив его рядом с собой, батыр заснул. Его разбудили звуки, исходившие от инструмента. Взяв его в руки, батыр с удивлением заметил у головки грифа небольшой деревянный порожек, кем-то подложенный под струны, и решил, что это проделки шайтана. С тех пор в народе порожек носит названием «шайтан тиек»³¹⁹.

В предыдущем разделе уже отмечалось, что в Космосе кочевников большое значение играла пространственная оппозиция «свой» – «чужой». В рамках данной оппозиции рассмотрим духовые и ударные инструменты, которые брали с собой в походы воины, ведь сражение для них – это всегда **столкновение двух горизонтальных миров («своего» и «чужого»)** и **двух вертикальных миров («жизни» и «смерти»)**. Именно поэтому в данный дисгармоничный момент бытия социума так велико значение Музыка и музыкального инструментария.

Так, в военных походах широкое распространение получили *керней, муиз сырнай, шын, дауылпаз, урра*. В этой связи Б. Сарыбаев пишет, что «для всех инструментов подобного типа был характерен сильный и резкий звук. Сигнальным

знаком на духовых инструментах являлся коротенький мотив, который повторялся несколько раз по усмотрению исполнителя. Походные ударные инструменты имели обычно большие размеры, силой звучания которых воины старались запугать противника»³²⁰. Имея основное предназначение – гармонизацию социума, эти музыкальные инструменты достигали своей цели различными путями и использовались как для подачи сигналов и для запугивания противника, так и для психологического настроения воинов. Показателен и обычай обмена этими музыкальными инструментами между враждующими племенами в случае прекращения военных действий.

Важность музыкального инструментария **в гармонизации Социума**, в объединении войска, в примате коллективного над индивидуальным, очень точно описана Ч. Айтматовым в легенде о Белом облаке Чингизхана «Сарыозекская казнь». *Добулбасы* – огромные барабаны из воловьих кож – становятся в легенде тем смысловым фоном, задача которого заключается в объединении Социума.

Чингисхан, уверовав, что он – Сын Неба, стремится завоевать Запад, создав вожделенную мировую империю. Для достижения своей цели Чингисхан (Государство, Социум) должен подчинить Человека (Личность, Свободу). Гармонизирующим звеном этой системы «Государство – Личность» становится музыкальный инструмент – добулбас.

«Начинался очередной день, умножались голоса, движения, звуки, заново начинался прерванный на ночь поход.

И гремели барабаны. Их утренний гул был не только сигналом к подъему, но заключал в себе и нечто большее. Так понукал Чингисхан каждого, кто шел вместе с ним в великом походе, – то было напоминанием взыскующего и непреклонного повелителя, врывающегося грохотом барабанов, точно в закрытые двери, в сознание просыпающихся, опережая тем самым какие-то ни было иные мысли, нежели те, что исходили от

него, навязывались им, его волей, ибо во сне люди не подвластны ни чужой, ни собственной воле, ибо сон – дурная, зряшная, опасная свобода, прерывать которую необходимо с первых мгновений возврата ото сна, вторгаться решительно и грубо, чтобы вернуть их, очнувшихся, снова в явь – к служению, к беспрекословному подчинению, к действиям»³²¹.

Так, лишив человека внутренней Свободы, своего «Я», Чингисхан должен заставить человека действовать, воевать:

«Мощный гул сотен добулбасов теперь был его боевым кличем, его яростным рыком, его неустрашимостью и свирепостью, его сигналом ко всем, идущим с ним в походе, – внимать, поднимать, действовать, двигаться к цели, к покорению мира»³²².

В итоге социальное и индивидуальное сливаются в единое целое. И даже пресечение Жизни, пресечение Любви, пресечение пуповины естественного деторождения – не в силах остановить яростный рокот барабанов.

«Добулбасы не смолкали, леденя душу, держа всех в оглушении и оцепенении, и каждый в тот день мог видеть собственными глазами то, что могло случиться с ним, поступи он вопреки воле хана, неуклонно идущего к своей цели...»³²³.

Следующая разновидность оппозиции **пространственно-го членения мира на «свой» и «чужой» – межродовое пространство**. Пространство это, будучи последним кругом хозяйственного пространства «своего мира», – является местом для выпаса скота. И главный хозяин здесь – чабан.

Известно, что скотоводство для казахов – одна из главных форм жизнедеятельности, определяющей всю жизнь человеческого коллектива, ее ритм и содержание. Кроме того,

именно эта сфера деятельности наиболее ярко выявляла сущностные черты отношения человека к миру, когда человек не противостоял внешнему миру, природе, а сливался с ней, находясь в самом центре макрокосмоса. Будучи связана с межродовым пространством, эта сфера деятельности, исходя из той значимости, какую имела музыка в пограничных пространствах, была обозначена и определенным набором инструментов. К ним относятся *сыбызгы, шертер, кос сырнай, камыс сырнай*. Такое понимание центричности Космоса делает понятным то, что именно здесь, в степи – в центре казахского мироздания, когда человек и мир достигают полной гармонии, выражаются самые сокровенные чувства человека, его мысли и тайны. Не случайно поэтому основные инструменты этой части мироздания – *камыс сырнай* и *кос сырнай*.

Слово «сырнай», состоящее из двух слов: «сыр» и «най», означает следующее: сыр – тайна, секрет (отсюда: «сырласу» – поделиться сокровенными мыслями; «сырлас» – ближайший друг, душа которого открыта для твоих тайн); най – музыкальный инструмент. Отсюда: сырнай – инструмент, посредством которого передавались сокровенные чувства. Устройство и материал инструмента определяются в слове камыс (сделанный из камыша) или кос (состоящий из двух трубок).

Показателен и возраст исполнителя на этих инструментах. Как правило, это были молодые люди, жизненный путь которых только недавно вышел из рамок семейного пространства. «Открытость», характерная для этого возраста и обусловленная переходом от семейного пространства к родовому и социальному, определяет наивысшую «открытость» сознания человека и его эмоций внешнему миру. *Сыбызгы* и *шертер* – также любимые инструменты пастухов. Шертер, будучи предшественником домбры, отличался от нее меньшими размерами, но более сильным звуком и отсутствием ладов на коротком грифе. По преданиям, звуками этого инструмента пастух мог собрать стадо овец, при этом возле него садились пролетающие в небе птицы. И здесь вновь обнаруживается связь Человека с Миром, когда птицы, символизируя Небо-Верх, как бы при-

ближают его к Человеку, к Срединному Миру (стадо овец).

Переход из «своего» в «чужое» пространство для девушки часто осуществлялся с помощью *шанкобыза* – крохотного инструмента, который девушки носили при себе и который легко прятался.

Звучание этого инструмента достигается только при моделировании девушкой двух полусфер (полость рта – внутренняя, ладонь – внешняя). Круг образуют и два полукруга самого инструмента. Основа шанкобыза – стержень, напоминающий стрелу, семантика которой в культуре казахов однозначна: установление Гармонии посредством слияния мужского и женского начал. В казахском эпосе таков образ Кобланды, который на поединке с помощью стрелы завоевывает себе невесту – Куртку, созидая тем самым гармонию и зарождение новой жизни³²⁴.

Шанкобыз, расчлененный пополам стержнем (основой), служит метафорой соединения стрелы как символа мужской силы и лука как идеограммы космического чрева, что символизирует единство земного и небесного, мужского и женского начал, задающее Гармонию и упорядоченный Космос³²⁵.

Два круга, каждый из которых состоит из полукругов, входят друг в друга по принципу матрешки (внутренний – сам инструмент, наружный – полость рта и ладонь девушки). Так макро- и микрокосмос входят друг в друга, так возникает гармония внутреннего и внешнего, мужского и женского. По форме инструмент этот напоминает и еще один важный мифологически значимый предмет, связанный с представлениями об акте Первотворения, – серьгу. Так, семантика обряда вдевания серег невесте означает связывание обоих миров и двух начал жизни (мужского и женского). «Этот обряд обычно совершался при сговоре, утверждая этим факт наступления гармонии в судьбе этой девушки. Символ, понятный всем казахам: девушка без серег – символ хаоса, непроявленной, не востребованной жизни. Поэтому отношение к девушке, не вышедшей замуж, было несколько ироничным и осуждающим, как о космосе, не получившим своего претворения – жизни, гармонии»³²⁶.

И самое важное: при игре на этом инструменте возника-

ет реальное двухголосие (возникновение второй жизни). Сочность звука и его сила зависят, в первую очередь, от размера полости рта девушки. Высотное положение второго голоса определяется движением языка, губ, гортани. Тем самым как бы моделируется акт зачатия, когда особенности звука (дитя) рождаются из двух полукругов инструмента (мужского и женского начала) и двух сфер (внешнего и внутреннего), что во многом зависит от физиологических особенностей девушки. И так же, как нет двух одинаковых детей, так нет и двух одинаковых звуков, извлеченных из этого инструмента.

И еще один характерный штрих: сам шанкобыз укладывается в футляр, изготовленный в виде изящных женских туфелек, украшенных узорами. Ведь известно, что туфли для казахских девушек – всегда атрибут выхода наружу (согласно принятым обычаям, в юрте ходят босиком), атрибут пересечения «своего» и «чужого» пространства.

Центром «своего» пространства, очерченного пространством семьи, является **мир детства,** который также имеет свои, только ему присущие, музыкальные инструменты: саз сырнай, ускирик, и тастауык. Изготовленные из глины и последующим обжиганием, инструменты эти, как правило, имели форму игрушек (птиц, животных, рыб, наездников, многоголовых коней). Разрисованные жизнерадостной яркой глазурью, с небольшим диапазоном, эти музыкальные инструменты обладали свистковым устройством, подчеркивающим открытость, веселье и беззаботность.

В традиции казахов мир детства – самый чистый, священный, а семья, не имеющая детей, – социально самая низкая. Такая градация общества по наличию детей описана в «Книге отца нашего Коркута»:

«Хан Баяндур поднимался, с места вставал. Землю шатрами уставлял, где белый, где красный, где черный шатер ставил и так говорил: сыновей имеющих – в белый шатер, дочерей имеющих – в красный шатер, ни сына, ни дочери не имеющих – в черный

шатер ведите, черный войлок ему стелите, мясо черного барана поднесите, станет есть, пусть ест, не ест, пусть встает и уходит, потому что у кого ни сына, ни дочери, того бог всемогущий проклял, и мы проклинаем»³²⁷.

Дитя (особенно мальчик) в доме – главный хранитель очага. И когда казахи желают благополучия данной семье, данному шаныраку, то говорят: «Ошағынның отын сөндірме» (буквально означающее «не гасить огонь в очаге»), что выражает самый сокровенный смысл жизненной философии казахов: «Да не приостановится связь поколений, жизнь в твоём доме»³²⁸.

Поэтому и свистульки эти, оберегая шанырак от злых духов, были особенно любимы и почитаемы в каждой семье. И в наши дни любящие бабушки покупают своим внукам различные свистульки, давая вволю пошуметь, чтобы своими свистками дети выгоняли злых духов.

Функцией оберега, по-видимому, обладают и *конырау* (колокольчики), инструмент, распространившийся в детских и молодежных возрастных группах и функционально не закрепленный ни за каким видом деятельности. Изначально баксы навешивали конырау на головки асатаяка и кылкобыза, применяли их при ритуальных действиях. Домбристы и кылкобызисты либо помещали конырау вовнутрь корпуса, либо навешивали на головку и шейку инструмента. Молодые женщины, игравшие на шанкобызе, навешивали конырау на пальцы. Такая распространенность и общепринятость этого музыкального инструмента может свидетельствовать о его магической связи с актом творения музыки. Так, возможно, исполнители, исходя из общей предустановленности творческого процесса, инспирированного «свыше», призывают этими инструментами своих аруахов, дающих благословение на творчество и вдохновение творцам-исполнителям.

Таким образом, исследование музыкального инструментария казахов с точки зрения их включенности в Космос свидетельствует о том, **что музыкальные инструменты, их строе-**

ние и назначение служат гармонизации строя бытия и, так или иначе, включены в вертикальное и горизонтальное членение мира. Связанные с пространственным членением мира, инструменты эти обслуживают только определенную семантическую зону: *кобыз, кылкобыз, дангыра, асатаяк* и *жетыген* используются баксы в процессе камлания, **обеспечивая диалог вертикальных зон**; *домбра*, будучи инструментом срединного мира, **объединяет всю (как горизонтальную, так и вертикальную) пространственную концепцию мироздания**. Горизонтальное членение пространства на «свое» и «чужое» также определило распределение инструментария: **при конфликтном столкновении пространств** (в сражении) в целях подчинения индивидуального коллективному, в объединении Социума в единое целое – широкое распространение получили **керней, муиз сырнай, шын, дауылпаз, урра**; в охоте – *бугашык, шындауыл*; в межродовом пространстве (пастбище) – *камыс сырнай, кос сырнай, сыбызгы, шертер*; инструментом, способствующем **переходу из «своего» в «чужое» пространство** для девушки становится *шанкобыз*. **Центр «своего» мира – мир детства, пространство шанырака** обслуживают *саз сырнай, ускирик* и *тастауык*. Подобная пространственная закреплённость музыкальных инструментов за каждой из зон сложилась, по всей вероятности, в процессе освоения окружающей территории, когда каждая его зона становилась семантически значимой, включенной в конкретный контекст кочевого бытия. Очевидно также, что именно в этот период выделяется и исполнительство как профессиональная деятельность. Так, домбра, кылкобыз, кепшик, жетыген, саз сырнай, тастауык, ускирик, конырау и шанкобыз становятся инструментами народных исполнителей.

Особенности музыкального инструментария казахов во многом определяются той средой, в которой они бытовали. Кочевничество как образ мира, образ жизни и жизнедеятельности, становится тем фактором, который делает типологически общим инструментарий казахов и всех других кочевых тюрок³²⁹.

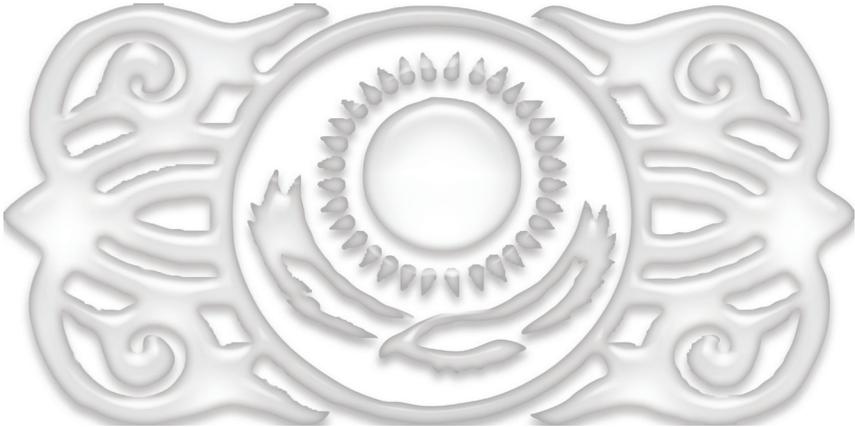
Можно предположить, что именно кочевничество как из-

вечная формула движения сделало мифологически значимой роль музыкального инструментария прежде всего в **пограничных зонах пространства**, объединяя тем самым различные миры, созидавая гармонию **перехода** миров из одного в другой и тем самым выявляя свои функции в **движении**, в **освоении пространства**.

Кочевничество как образ мира отразилось также в типе и способах *изготовления* инструментария. Все инструменты изготовлены из того материала, который дарит кочевнику среда обитания (дерево, металл, тростник, глина) и окружающий его животный мир (кожа, кишки, копыта, рога, совиные перья). Небольшого размера, все они могут быть легко перемещены в пространстве, не требуют они и стационарных условий. Более того, не крыша и стены, а именно сила, громкость звука может создать условия возникновения очерченности заданного пространства, заменяя помещение для отправления культов (мечеть, костел, церковь, синагога, храм и т. д.). *Сила же звуков* казахских народных инструментов предопределяет и очерчивает конкретное **коммуникативное пространство**, объединяя исполнителя и слушателя, заменяя собой концертное помещение (филармонии, театры, концертные залы), объединяя творца-исполнителя и слушателя. Все это свидетельствует о **миромоделировании и мирорепрезентации инструментария**, о включенности и повторяемости образа мира в нем. Это свидетельствует и о включенности инструментария как ценностного содержания в его безусловной значимости для содержания самого мира. В этой связи уместно вспомнить слова Г.С. Батищева, который писал: «Ценностные измерения культуры и их источники в неисчерпаемой объективной диалектике Вселенной как раз и являют нам – всему человечеству, всякому возможному субъекту – ненавязчивое величие тенденций космогенеза, соработниками которого мы призваны стать»³³⁰.

ЧАСТЬ III

**КАРТИНА МИРА ЭТНОСА
В XX – НАЧАЛЕ XXI В.В.**



ГЛАВА 1

СОЦИОЦЕНТРИЗМ КАРТИНЫ МИРА

В традиционной культуре казахов картина мира представляла собой целостность Космического порядка, причем целостность гармонически устроенную и музыкально организованную. И это состояние Мира – гармонии и порядка, смысловой упорядоченности и спонтанности как творческого начала, то есть такого Мира, с которым Человек ощущал свою сопричастность и сопряженность, сменился в XX веке Миром бикультуры, которая принесла с собой мировоззрение разлома и подвела к порогу распредмечиваемости.

Социально-исторические изменения, обусловившие формирование, становление, и развитие бикультуры, определили качественно новые изменения в представлениях людей о Мире. На смену космогоническому типу картины мира (с различными теологическими, антропологическими, эоцентрическими и идеалистическими напластованиями), просуществовавшего многие века и тысячелетия в рамках традиционной культуры, пришла иная картина, в которой в качестве приоритета выступает уже не Космос, определяющий местоположение Человека в Мире, а Социум с его материально-бытийственным основанием.

Соответственно, социоцентрическая картина мира, ставшая в XX веке для казахского этноса и его общественной жизни инновационной моделью, отразила те глобальные изменения, которые коснулись буквально каждого индивидуума.

В первую очередь это касается практически полного исчезновения стихии кочевья, которая издревле и в течение многих веков оказывала решающее воздействие на формирование мировоззренческих установок и способов сопричастности Человека с Миром. Изменилась картина мира, Мир стал сегодня представлен человеку совершенно иным. Тем самым и понимание времени и пространства, жизни и смерти, бедности и богатства, а также новые формы связи человека с обществом

– все это практически в одночасье (конечно, по историческим меркам) потребовало глубокого переосмысления. Это тем более актуально, так как данные процессы обрели глобальный и необратимый характер.

Так, производственно-экономические потребности современного казахстанского Социума обусловили отрыв индивидуума от родного очага. Неоднозначность социальных последствий этого фактора в том, что шанырак, будучи важнейшим условием становления, психологической устойчивости и социальной обустроенности, сам по себе означает для казахов нечто большее – это есть Мир как для индивидуума, так и этноса в целом. Сегодня для бывших номадов принципы жизнедеятельности, основы мировосприятия и формы самоутверждения приобрели ярко выраженные урбанизированные черты. А новая система образования, необходимая Социуму, привела к тому, что всеобъемлющее познание раздвинуло границы Мира и в ширину, и в глубину (поскольку в духовный мир Человека стали входить новые территории со своими пластами прошлого). Кроме того, свобода перемещения и фантастическая скорость получения и обмена информацией, обусловленные техническими способами преодоления времени и пространства, определили сопричастность Человека не только территории своей Родины, но и всей Планете. И теперь Человек не ограничен областью своей ойкумены, так как неведомые ему ранее территории Земли он перестает ощущать запретной и неизвестной зоной. Освоение космического пространства Земли, Луны, а в недалеком будущем и других планет Солнечной системы все более снимает завесу тайны над ними, и теперь Человек за небольшой отрезок своего времени смог приблизить к себе практически любую точку необъятного Космоса. Космос приобрел черты доступной, осязаемой, овеществленной реальности. Поэтому и Миру в целом был задан статус рационального и логически-предсказуемого.

Конечно, для культуры казахов в этом были, есть и будут свои величайшие информационно-культурные и цивилизационно-технологические достижения. Так, состояние

овладения Миром сопровождалось усиленными контактами с ним, по мере чего процессы познания Мира, объективные и неизбежные по своей сути, непрестанно расширялись. «Наука раскрыла человеку доступные его пониманию абстрактные структуры: пространство с различными геометриями; время, в различных, мыслимо возможных его проявлениях; богатство представлений о числе и мере; представление о бесконечно малых и их исчислении; представление о множествах; представление о возможных логиках... Опираясь на эти структуры, оказалось возможным создать многообразие языков, различным образом отражающих наше отношение к Миру и к самим себе»³³¹. А многообразие экономических и политических контактов поставило на повестку дня проблему *диалога и взаимодействия культур*.

Однако эти и многие другие достижения в социально-научной сфере, наряду с великими научно-техническими открытиями в контексте цивилизационно-технократического развития Человека и Мирового сообщества, обернулись и невосполнимыми потерями в духовной области. Отныне душа потеснена разумом, природа – техникой, а жизнь человека стала во многом определяться и диктоваться искусственной средой обитания, созданной самим же человеком. Жизнь эта, приземленная, оторванная от Вселенского начала, потеряла свою духовность. Деньги (капитал), вещная зависимость приобрели гипертрофированное значение, и именно это стало современной доминирующей парадигмой человеческого бытия, которая лишает жизнь возвышенного духовного начала, материализуя ее во всех ипостасях, придавая ей отчужденность и прагматизм.

Не случайно, что разрыв связи Человека с Природой приводит к отчуждению Человека и от всего остального Мира, поскольку в культуре казахов «вхождение» человека в Мир всегда пролегало через врата Природы.

Поэтому кардинальным изменениям подверглись веками и тысячелетиями складывавшиеся отношения Человека и Мира. Освоение Космоса внесло коррективы в научно-обоснованное

понимание физической картины мира, вследствие чего для обыденного сознания исчезла глубина и высота Космоса, а связь Человека и Мира сузилась до социальных связей. На смену многомерной и иерархизированной картине мира, освященной вековыми традициями этнической культуры, пришла плоскостная картина мира, утратившая не только глубину и высоту, но и прошлое и будущее. Духовно-художественное видение Мира было разрушено, на смену ему пришло научное, механистическое, когда абстрагирующее познание привело к пониманию Мира не как познанного, а как объекта логичного, как объекта овладения. При этом познание множества явлений и событий различных времен и народов заменяет иерархические членения познания мира и соответствующие им символы, уходящие во все стороны бесконечными связями. Но такой простор неограниченного физического движения и познания мира, свидетельствуя о торжестве количества над качеством, имеет и обратную сторону: человек растерялся в этих многообразных связях с внешним миром, лишившись точки опоры, которая всегда существовала для него в традиционном иерархизированном Мире, где ему всегда было отведено место, соответствующее его роду, статусу, возрасту, полу и личностным возможностям. Утратил он и семантически-значимые для себя связи и, как следствие, ощутил себя бездомным в своем Этническом Мире, который ранее ощущался им как «Дом Бытия».

В результате Космос как духовная субстанция и как духовное бытие Человека закрылся, стал недоступен. А это, в свою очередь, чревато тем, что Человек, утратив традиционные духовные ориентиры и мироотношенческую иерархию, во многом оказался сам для себя потерянным, недоступным; непонятным стал для него и его духовный мир. В.В. Налимов в связи с этим пишет: «Современный человек не подготовлен к тому, чтобы понимать себя. Он потерял своих духовных наставников: философы подавлены логицизмом (доминирующей парадигмой века); писатели не готовы предложить образ героя наших дней (создать адекватный миф); официальное духовенство сковано догмами и не воспринимает запросы совре-

менного человека. Рациональный и иррациональный уровни (аспекты) Бытия оказались рассогласованными, и такая патологическая расщепленность, приводящая к стагнации, сопровождается депрессивностью и агрессивностью»³³².

Возникшей в Казахстане социоцентрической картине мира в большей степени соответствует не традиционная, а европейская культура, в которой и музыке предназначено репрезентировать вещно-предметную объективность. Товарно-денежные и материально-вещные отношения привнесли в культуру казахов свойственное Социоцентризму «обмирщение искусства», в котором Мир предстает как «расколдованный». Причем коммерциализация и утилитарность коснулись не только жанров, порожденных развитием техники, таких как кино, фотография, клипы, но и академических и традиционных жанров. Тем самым налицо нарастание процесса отчуждения от бесконечности Мира, когда целью становится не достижение Гармонии Мира, а «уже сотворенная и творимая форма внешнего бытия человека является его некоторой завершенной формой, конечностью человека, которой отдается предпочтение перед его бесконечностью»³³³.

С чем же столкнулась и какую картину мира репрезентирует академическая музыка XX века? По наблюдению В.В. Медушевского, «XX век начался с решительного отказа от психагогического принципа интонационно-синтаксической организации. ...Пришло парадоксальное сочетание плотной телесности и мускульности звука с умосозерцательностью нового типа. Невидимая преграда в виде механизмов рациональности и рефлексии, критической оценивающей мысли вклинились между миром, звуком и человеком. ...Сфера новых звучаний академической музыки, порвавших связь с чувственным благозвучием, диссонантно-жестких, темных, грубо акцентированных, отчужденных от сердца, – свидетельствовала о стремлении отразить негативные явления действительности. Музыка попыталась преодолеть свою воспевающую природу, заменяя принцип глубокой экзистенциальной идентификации отношением неприятия и отторжения»³³⁴.

Поэтому можно сказать, что с возникновением бикультурных тенденций в социальной и культурной жизни казахов картина мира утратила самое главное: свою духовность, многомерность, целостность и стабильность, а также общезначимость для разных слоев населения. Важно здесь и то, что на современном этапе такое важнейшее свойство культуры, как ее «знаковость», становится полисемантическим, а интерпретация ее различными слоями населения может быть неоднозначной.

Бикультура привнесла элемент асинхронности и в ритм жизни каждого человека, поскольку, если социальные изменения могут иметь достаточно «быстрый ход», то индивидуальное сознание не подвержено столь резким переменам. В особой мере это относится к пониманию времени. Так, социальная и общественная жизнь казахского этноса перешла на европейское «линейное время», с присущим ему динамизмом и направленностью на деятельностное, преобразовательное начало. Индивидуальное же мышление казахов, связанное с традиционным мировоззрением и мировосприятием, еще очень сильно соотносится с временной обратимостью, моделирующей движение по кругу, что и обуславливает склонность к размеренным, философско-поэтическим и другим «созерцательным» типам деятельности. Поэтому в картине мира казахов второй половины XX века возникает аритмия общественного и индивидуального понимания времени.

Тем самым Мир для наследников кочевья одновременно как бы и сузился, и расширился, представ в совершенно ином структурировании всех своих элементов.

Цивилизационная ассимиляция, а подчас, и разлом, характерные для современного этапа развития Евразии и оказавшие глобальное воздействие практически на все этносы, особенно явно наблюдаются в казахстанском обществе. Различные жизненные реалии и последствия этого уникального феномена социокультурной истории казахов лишь сегодня становятся предметом научно-практического и духовно-мировоззренческого

осмысления. Более того, именно философский анализ социокультурных перемен и, в частности, современной картины мира казахов, мог бы стать основой для разработки новой общенациональной идеи, включающей в себя как исторический опыт прошлого, так и проекцию на будущее.

Ибо, *если изменились онтологические основания картины мира, то меняется и тип сознания, его структура.* На смену цикличности, созерцательности, особой семантике выражения невыразимого пришло сознание причинности, упор на более активное, деятельностное начало, ориентация не на воссоздание Мира, а на преобразование всего и вся. Отсюда – утрата стабильности, упорядоченности, смысловой наполненности человеческого бытия. Отсюда – и утрата многих ценностей традиционной культуры. Ведь известно, что когда меняется понимание картины мира, то, соответственно, меняется и «изображение» этой картины в художественных ценностях, будь то произведение фольклора или искусства высокой традиции. Приемы, структуры, стили, направления и даже жанры, подчиненные прежней картине мира, в новых условиях оказываются невостребованными, что приводит к их схождению с культурно-исторической сцены.

ГЛАВА 2 ДВУМИРЬЕ БИКУЛЬТУРЫ

Казахстан сегодняшний, получивший суверенитет и независимость на исходе XX века, все более становится вписанным во всю мировую инфраструктуру, для которой деятельностное, преобразовательное начало является залогом выживания и условием дальнейшего развития нации. Поэтому так велика сегодня роль динамизма не только в общественном сознании, но, прежде всего, в индивидуальном мироощущении. Важным становится и умение общаться с другими культурами, не потеряв при этом своего этнического «Я».

В связи с этим следует признать: невозможно вернуть нацию в то гармоничное состояние традиционной культуры, в котором она пребывала многие века. Не в этом сегодняшняя культурная и политическая задача нации. В наши дни перед казахским народом стоят принципиально иные цели: достичь гармонической целостности не только с Небом, которое у нас над головой и которое подарило нам свободу и независимость, не только с Космосом как с первоначалом, с духами наших предков, оберегающих и хранящих свою нацию, но и со всей Землей, с ее Востоком и Западом, Югом и Севером. И от того, насколько сможет казахский народ найти точки соприкосновения с Миром Земли, насколько гармонична будет эта связь, при которой «Этническое Я» обретет свое новое качество, адекватное изменившемуся Миру, а также от того, когда и каких великих лидеров воспитает в своей среде и выдвинет на политическую авансцену, зависит, настолько Мир в лице нашего народа обретет те современные свойства, которые необходимы для его целостной картины и динамичного развития лучших своих качеств.

Взаимодействие Востока и Запада в рамках единой культуры этноса, каковой и является бикультура, – процесс необратимый и теперь уже не зависящий от воли или желания людей. Обусловленный изменившимся Миром, этот процесс

становится объективной необходимостью выживания нации в новых неоднозначных и сложных по многим параметрам условиях. Ведь дискурсивное мышление, характерное для традиционной культуры и основанное на временной обратимости, уже не справится с океаном нахлынувшей информации, которая жизненно необходима для полноценного функционирования казахского народа в многообразных и динамично изменяющихся связях с внешним миром.

В связи с этим возникает вопрос: возможна ли сегодня культура, определяющей структурой которой будет состояние «двумирья»? Ведь каждая культура – традиционная этническая или европейская, является не просто формообразующей системой с определенным набором ее элементов, но, прежде всего, репрезентирует различные способы бытия Человека в Мире и различные типы мироотношения, будучи сущностью содержательного и духовного порядка.

Если исходить из того, что каждая культура есть целостная самодостаточная система, то в состоянии бикультуры каждая из культур, входящих в нее и образующих новое единое и системообразующее качество, казалось бы, должна существовать на паритетных началах. Однако, как показало развитие современной казахской культуры, европейский компонент был принят, но не на паритетных, а тем более, не на доминирующих началах. Поэтому – как бы этого ни хотелось идеологам советской культуры на ранних этапах строительства социалистического общества – не произошло отхода от традиционной культуры и ее унифицированного нивелирования ради поставленных целей усвоения, как им казалось, более совершенной европейской культуры; не укоренилось и искусство «национальное по форме, социалистическое по содержанию». И причина удивительной «живучести» и «самости» традиционной культуры казахов, несмотря на геноцид нации в 30-х годах, коллективизацию, невосполнимые людские потери во время Второй мировой войны и многие другие трагедии тоталитарного режима, связана во многом как раз с картиной мира казахов, ее космогонической многомерностью и многовремен-

ностью. Ибо это явление было выработано нашими предками и сформировано веками как органическая, самодостаточная и гармоничная система, которая была способна ассимилировать элементы инородной картины мира, в снятом виде обогащая себя экзогенным содержанием. В принципе, в бикультуре, со свойственной ей двумирьем, беспрестанно всплывает проблема целостности, проблема центра, проблема эстетической доминанты, поскольку, как показывает практика, происходит постоянная «передислокация» и переоценка приоритетов.

Так, формирование бикультуры в Казахстане можно условно разделить на два этапа: первый – ориентированный исключительно на Запад, второй – на Восток, со все более усиливающимся интересом к своему наследию. Грань между этими этапами достаточно расплывчата, поскольку любовь к своему традиционному искусству никогда не покидала людей. Условно обозначая и подчеркивая эту невидимую грань, мы лишь отмечаем ее как важнейший современный аспект государственно-идеологических приоритетов.

Следует отметить, что в культуре казахов ориентация на Запад была первоначально привита исключительно искусственным и политизированным путем в соответствии с идеологическими установками строительства советской культуры, когда фольклор, а шире – традиционная культура объявлялись неким анахронизмом. Реальная практика развития бикультуры свидетельствует, что на начальных этапах ее развития идеологами построения коммунистического общества ставилась достаточно четкая и «аргументированная» задача: растворить национальные культуры в общей социалистической культуре, придав традиционному наследию лишь этнографически-стилизованную роль. Не случайно, что и история многочисленных народов бывшего СССР зачастую сводилась к истории русского этноса и потому любые серьезные научные исследования ученых по воссозданию своей родной истории рассматривались как проявление национализма, со всеми вытекающими отсюда последствиями. В итоге тоталитарный режим советской империи в течение 70 лет через жестокие репрессии

выхолащивал суть этнического самосознания любой нации, в том числе и русского, пострадавшего в не меньшей мере из-за социальных и культурных «экспериментов».

Совершенно очевидно, что эта политика была осознанной установкой советских идеологов, поскольку обуславливалась, в первую очередь, пониманием того, что именно традиционная культура определяет целостность Социума, заключающуюся, прежде всего, в его этнической центрированности. Связано это и с осознанием той феноменальной роли традиционной культуры, которую она выполняла и выполняет в плане сохранения устойчивых ценностных ориентаций, установок, менталитета. Кроме того, традиционная культура любого народа есть целостность миромоделирующего характера, ведь традиционализм «во имя самосохранения этноса работает на воспроизводство схем мировосприятия и поведения, выработанных веками и закрепившихся на уровне фактически бессознательного в сознании людей»³³⁵. Поэтому любые социальные движения индивидуумов, связанных единой миромоделирующей сеткой координат, не только идеологически и политически мотивированными, но и становятся этнически-ценностными, что придает им колоссальнейшую потенцию.

Естественно, это не входило в планы идеологов построения Советской Империи. Не случайно поэтому была поставлена задача в рекордно короткие сроки создать альтернативу традиционному искусству в лице жанров европейского искусства: романа, кино, оперы, балета, симфонии и т. д. Примечательно в этой связи и то, что на государственном уровне был узаконен железный «занавес», отделяющий и закрепляющий советскую культуру от западной. В этом и заключается весь парадокс новосоветской культуры, поскольку жанровую, стилистическую и культурно-парадигмальную ее основу составляли именно образы и структурная система западной культуры. Соответственно, образцом для создания нового типа культуры послужили именно те жанры, которые генетически были порождены европейской культурой.

Конечно, по логике вещей, для подражания должна была

предлагаться русская культура. Она и была предложена, но во все не та ее часть, которая отражала бы изначальную духовность русской нации, а та, которая выражала себя через жанры европейского искусства. Тем самым напрашивается вывод о стремлении нейтрализовать вообще какое-либо развитие этнических культур, наполненное национально-духовным смыслом (в том числе и русской). Тем самым «при переходе от традиционной культуры к современной было утрачено качество культуры как щита»³³⁶.

Внедряя новый тип культуры на государственном уровне, коммунистические идеологи всячески подчеркивали «отсталость», «ущербность», «патриархальность» традиционной культуры. Более того, наиболее яркие ее представители были подвергнуты физическому уничтожению. Анафеме были преданы и многие ценности традиционной культуры как не отвечающие потребностям Тоталитарного Социума. Конечно, эти установки не были предметом всеобщего обсуждения, являясь своего рода сакрализованной Тайной Социоцентрического Тоталитарного Мировоззрения. В общей идеологической (обсуждаемой) системе эти установки носили прямо противоположный ценностный характер, а именно: стремлением «подтянуть», «приподнять» «отсталую культуру казахов».

Однако у данной ситуации имелись и положительные аспекты. Сегодня, какие бы изначальные цели ни ставились, мы видим глубоко национальную, наполненную воздухом и светом родной земли, самобытную культуру казахского этноса. И в этом проявляется удивительная способность Музыки и ее феноменальное отличие от других видов искусства, выражаемое в возможности и способности переиначивать любые политические и идеологические установки. Обращенная к сердцу и к душе Человека, она не может быть иной, как наполненной этическим светом, духовным началом своего народа. И здесь отчетливо выявилась недооценка идеологами истинной природы Музыки, ее феноменальных свойств глубоко проникать во внутренний мир Человека, с ее способностью гармонизации Человека и Мира в их единственности. И лучшие образцы ка-

захского музыкального искусства показывают, что жанры, генетически рожденные европейской культурой, для национальной культуры могут быть своего рода «планом выражения», тогда как «план содержания» отражает картину мира того этноса, в котором сформирован композитор. В полной мере данный вывод может быть соотнесен с музыкой, а шире – культурной политикой любого другого восточного народа.

Закономерно, что в наше время все более существенно изменяется отношение к традиционному наследию. Но, признавая его непреходящую ценность и значимость для формирования «Этнического Я», мы зачастую обращаемся лишь к внешним, этнографическим его формам, по инерции рассматривая его как некий декор, необходимый для внешнего убранства казахской культуры. Между тем, именно традиционная культура всегда выполняла роль духовного стержня этноса в его многообразных связях с Миром, а музыка формировала и скапливала информацию духовного плана³³⁷. При вульгарно-поверхностном «этнографическом» способе наследования традиционной культуры теряется ее истинный смысл, духовное начало и глубинно-онтологический уровень. Утрата же глубинно-онтологического уровня традиционной картины мира для любой культуры (в том числе – казахской) означает *утрату и разрыв связи Человека и Мира*. Последнее означает не что иное, как постепенное исчезновение самой нации путем ассимиляции или деградации.

В то же время научные изыскания последних десятилетий ошеломляют своими итогами, поскольку выясняется, что современная научная картина мира соотносится с той космогонической картиной мира, которая сложилась в традиционной культуре многих народов Востока. Ибо, если период цивилизационного развития Запада, имеющий своим истоком Древнюю Грецию, все же начинается с Нового времени (XV–XVI вв.), то Мир Востока, насчитывающий многие тысячелетия, издревле представлен высочайшим уровнем самобытного культурно-цивилизационного развития на примере Китая, Индии, Сирии, Египта, Японии, номадических государств Евразии и других.

Отсюда и исходит исключительный и все более растущий интерес Запада к Востоку не как к этнографической реликвии, а как к духовной актуализированной ценности.

Такие поиски новой парадигмы картины мира нашли отражение уже в академической (европейской) музыке 70–80-х годов XX столетия, когда, по выражению В.В. Медушевского, дискретно-аналитический, элементно-системно-структурно-функциональный стиль мышления европейской культуры Нового времени сменился свойственным Востоку, «вдумчиво-сосредоточенным, гармоничным, проникнутым отношением идентификации с миром»; а «внешняя событийность, развертывающаяся ранее на основе метризованного времени, уступала место длению, погружению в состояние, в котором нет времени, а есть лишь пребывание»³³⁸. Все это свидетельствует о том, что и на Западе идут активные поиски идентификации человека с миром. И в этом процессе формирования новой европейской картины мира мировосприятие Востока становится той живительной силой, которая способна гармонизировать как внутреннее состояние Человека, так и его внешние связи с Миром.

Европа, а шире – Запад, приобрела лидирующие позиции в эпоху Нового и Новейшего времени в экономике, государственно-политическом развитии, демократии, культурной политике и других сферах жизнедеятельности человека и общества – во многом как раз за счет активного усвоения инкультурных ценностей. Этот факт мировой истории должен стать для нас поучительным уроком.

Мы же, представители казахской нации еще не до конца осознаем то поистине неисчерпаемое богатство, которые оставили нам наши предки в лице традиционной культуры, культуры поистине великой и уникальной, ибо именно в ней заложен тот информационный код, который позволяет человеку ощущать себя в тесном единстве и Гармонии с Миром.

Целостность бикультуры казахов, несмотря на соединение в ней двух типологически различных культур (традиционной казахской и европейской), каждая из которых органична и ста-

бильна в своей изначально-родовой системной целостности, определяется все же фактором человеческого бытия. А мир человека XXI века несводим только к конкретным этнокультурным параметрам или биологическим законам выживания и эволюции, не определяется он также рамками какой-либо одной социальной или органической системы, а восходит к Универсуму, который обуславливается разнообразнейшими пространственными и временными социокультурными потенциями в их гармонической полифонии. Поэтому «мы имеем как минимум два объективно-онтологических уровня: уровень глубинного единства, обусловленный единой космической сущностью Человека и Мира, и уровень, так сказать, вторичной онтологии, обусловленный двумя кардинально отличными способами бытия Человека в Мире (*в одном и том же Мире*). Все прочие различия – как объективного, так и субъективного порядка – вырастают из этого второго уровня, укоренены в нем. Но как Человек Востока, так и Человек Запада уходят также (каждый по-своему, в разных формах и в разной степени) и в глубинно-онтологический уровень единства, единосущности Человека и Мира»³³⁹.

ГЛАВА 3

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА КАК СПОСОБ УТВЕРЖДЕНИЯ ГАРМОНИИ УНИВЕРСУМА

Г.С. Батищев писал: «Дело в том, что, чем меньше какая-либо деятельностная сфера остается консервативной и верной сложившейся и принятой внутри нее культурной парадигме или системе таких парадигм и чем больше сказывается необходимость и значимость обогащения ее существенно новым содержанием, тем сильнее акценты переносятся – причем сугубо объективно – на процессы распредмечивания. Именно последние призваны и могут обогащать деятельностную сферу, расширять ее предметное поле и усложнять его состав так, что это вступает до некоторой допустимой для господствующей системы парадигм степени в противоречие с последними, а это, в свою очередь, чревато в конечном счете преобразованием самих парадигм, самих типов деятельности. Однако до тех пор, пока на каждой исторически достигнутой ступени развития и совершенствования общества, или социальной группы, или индивида (поскольку он персонифицирует определенные типы социальности) уровень развития деятельности остается в принципе тем же самым по своему типу, до тех пор остается относительно постоянным и столь же относительно непереходимым *предел* доступности объективного содержания для распредмечивания. Это значит, что для культурной эпохи, для общества, социальной группы и для индивида всегда существует исторически определенный *порог распредмечиваемости*, по ту сторону которого лежат такие содержания, которые могут оказаться доступными лишь при радикально ином уровне деятельности и иных ее парадигмах. Назовем их: *запороговые*»³⁴⁰.

Понятие «порога распредмечиваемости» является чрезвычайно важным для современной культуры Казахстана, в том числе музыкальной, поскольку оно сопряжено с таким явлением, как утрата этнической семантики, кодифицирующих свойств музыки. Причем среди различных факторов потери эт-

ничности последним ее звеном оказывается потеря этнической традиционной музыки, что, как и ассимиляция национальной музыки, автоматически означает исчезновение или ассимиляцию самой нации. Яркий пример – Египет, который в результате арабизации понес необратимые потери, приведшие к ассимиляции³⁴¹.

Что касается казахской культуры, то, прежде всего, это относится к болезненной ломке традиционного музыкального сознания (особенно в городской культуре), ибо значительная часть подрастающего поколения казахского этноса растет в иноэтнической языковой и музыкальной среде, главенствующими в ней оказывается не только академическая европейская музыка, но, прежде всего, американская и западная поп-музыка. Основной причиной такого положения явилась утвердившаяся как раз в 30-е годы единая на всей территории Советского государства общесоюзная система музыкального воспитания и профессионального обучения, которая не только не учитывала, но и обезличивала многие важнейшие и сугубо этнические свойства традиционных форм передачи музыкального и культурного опыта.

Безусловно, к проблемам поп-культуры нельзя подходить однозначно. С одной стороны, она отражает существующие общественные и духовные реалии, умонастроения целого поколения. Кроме того, на сегодняшний день именно массовая культура формирует общественное сознание и его связи с мировым культурным процессом. А поскольку Казахстан вписан в общемировое культурное пространство, то представляется целесообразным не обрывать эти связи (тем более что это уже невозможно), а **управлять** ими. Важно в этой ситуации то, что государство в этом плане имеет все рычаги управления, поскольку уже создана и функционирует мощная система институтов культуры. Кроме того, опыт адаптации академических жанров европейской культуры, создание мощной школы национального композиторского творчества, глубокого по способу репродукции этнического мира, показывает, что *существующие в любой культуре и любом жанре «план выражения» и*

«план содержания» могут быть безболезненно разведены. И тогда жанры массовой культуры могут, оставаясь способом восприятия молодежи окружающего их мира, а также формой их общения, реализовываться в «плане выражения», тогда как «план содержания» требует усиленного внимания со стороны государства. И вот почему.

Прежде всего, любое национальное государство, если оно не хочет кануть в лету, должно непрестанно формировать и осуществлять **свои национальные интересы**. Более того, как показывает история, стабильность любого государства во многом зависит от общенационального единения, которое, в свою очередь, определяется наличием **национальной идеологии**.

Культура, сопряженная с геополитикой, с системой национальной безопасности, должна входить в сферу государственных интересов как национальное достояние, обеспечивающая национальную безопасность и утверждающая национальную идею в сфере массового сознания. Во многом это связано с самой структурой бикультуры, в которой заложены центробежные силы. Чтобы нейтрализовать распад культуры и как следствие – не отдать умонастроение целого поколения в чужие руки, управление культурой должно, в первую очередь, исходить из *признания и поддержки процессов общения между различными культурами и их субкультурными проявлениями на глубинном уровне.* А такой тип общения *«начинается по ту сторону такого накладывания каждым на мир своего мерила, по ту сторону заботы в первую очередь о своем развитии, по ту сторону своемерия. Доминанта бытия каждого в отношении междусубъектности ставится каждым – на своего Другого»*³⁴². Именно поэтому столь важно говорить о **необходимости доминирования эндогенного компонента бикультуры** с присущей ему картиной мира, пусть и измененной под воздействием социальных перемен. Такое доминирование эндогенного компонента бикультуры, отражающего прежде всего национальные интересы, – то обязательное условие, которое исключительно значимо для формирования новой этноидентичности, ибо это тот идеал, к которому должна стремиться каждая культура в поисках своей самобытности.

И в таком осознании национально-идеологического значения культуры, по нашему мнению, нет ничего предвзятельного. Как известно, американская индустрия массового сознания активно использует поп-культуру в государственных интересах США. Показателен в этом смысле пример «удушения» общедемократического движения 60-х годов против войны во Вьетнаме и за равноправие негров, а также за социальные реформы, засвидетельствованный американскими учеными. Это движение, целенаправленно адаптированное американскими политиками-идеологами в русло мощной системы массовой коммуникации и поп-культуры, было подвергнуто коммерциализации. Тем самым достаточно просто и эффективно *борьба этих многочисленных молодежных организаций из сферы политической была перенесена в сферу эстетического феномена поп-культуры*. В итоге уже в течение одного поколения данная сознательно-управляемая тенденция привела к полнейшему рассогласованию между реальным протестом и формой его выражения, что, в конечном счете, парализовало все общедемократическое движение. «Речь идет о тенденции преднамеренно организуемого *спутывания, смешивания, «сплавления»* в сознании масс идеологии и действительности, которое осуществляется путем искусственного «замыкания» их политического и мировоззренческого горизонта с помощью определенного набора клише и стереотипов, настойчиво внедряемых посредством их тиражирования в тысячах и миллионах экземпляров»³⁴³. Стало быть, мы видим, что управление культурой в интересах своего государства и во имя будущего своего народа осуществляется как процесс интенсивного «массового производства» сознания и целенаправленного внедрения его через многочисленные каналы коммуникации, ибо поп-культура становится здесь и сегодня объектом осознанной, целеполагающей и предметно-деятельностной политики смещения сознания и реальности.

Вообще, исходя из реальностей, представляется, что мы совершенно недооцениваем значение культуры в области национально-государственных интересов, в утверждении са-

мостоятельности национального сознания. Мотивировка здесь может быть одна, а именно: каждое государство должно охранять не только свои территориальные границы, развивать экономику, социальную сферу и другие составляющие независимого государства, но и самобытность культуры и этическую духовность своих граждан.

Ведь именно сфера культуры, в силу своей феноменальной духовно-энергетической потенции, достаточно сильно и эффективно формирует общественное сознание. Вот почему Культура издревле являлась и ныне вновь становится ареной столкновения социально-политических и идеологических приоритетов. Хотя опыт Запада в лице европейских государств и США показывает, что вопросам культуры и идеологии придается огромное первостепенное значение, причем не только на территории своего государства, но и там, где есть политические или экономические интересы. Как показывает история, интересы эти могут быть удовлетворены не обязательно путем военной интервенции. Достаточно в этом плане культурной экспансии, когда общественное сознание, в котором вытесняются ценности этнодуховного порядка, становится целиком и полностью во власти иных государственно-политических и культурно-цивилизационных систем. Тем самым на всех уровнях бытия государства срабатывают только те архетипы коллективного бессознательного, которые сознательно, с помощью системы массовых коммуникаций, формируются уже другими.

Большие проблемы и нарастающий кризис в управлении культурой обусловлены тем, что корень этих проблем – в *отчужденности функции* управления от своих субъектов, обособленности и противопоставленности им. И сегодня нам необходимо хотя бы осознать важность управления ее процессами в формировании общественного сознания в целях политической социализации. Так, А.Н. Нысанбаев пишет: «в современной западной политической системе, такой как в Соединенных Штатах, семья, церковь, школа, различные социальные слои и добровольные ассоциации, средства массовой коммуникации,

политические партии – все вместе являются участниками важнейшего для стабильности общества процесса политической социализации»³⁴⁵. Тем самым становится очевидным, что любое государство активно использует все средства ради достижения цели общенационального единения и социальной стабильности, поэтому «чувству сопринадлежности национальной идеологии уделяется большое место»³⁴⁶.

В контексте этих размышлений традиционному наследию в современной культурной политике должна отводиться особая роль. В частности, традиционная музыка, обладая многими этническими характеристиками, в своей феноменологической сущности является одним из важнейших культурных мостиков, позволяющих сохранить и продолжить этнический генофонд, а также разумно и органично сочетать элементы традиционной этнической и иноэтнической культуры. В этом смысле исследуемое нами явление – бикультура – выражает одну из оптимальных, перспективных тенденций современности, заложенных и определяемых объективной сутью культурных процессов XX–XXI вв. Анализ же механизмов взаимодействия культур показывает, что наиболее важной в этом процессе является необходимость верного и разумного сочетания «плана выражения» и «плана содержания». И поскольку культурная политика сегодня должна исходить из существующих реальностей взаимодействия культур Востока и Запада, когда казахская культура перешла из монокультуры в бикультуру, все же представляется необходимым в любом «плане» выражать этически высокое «содержание». Это, в свою очередь, требует максимально сохранять традиционные формы творчества и в то же время – развивать их с учетом основных тенденций эволюции мировой культуры. Поэтому так важен поиск конструктивных начал, будь то в идеологии, социальной политике или этнической культуре. Самое же трудное и болезненное в этом процессе – избежать новых кренов (но уже в обратную сторону, в сторону всеобщего нигилизма или же, наоборот, в сторону возвеличивания каких-либо этнических характеристик), что в противном случае приведет к новым деформациям в культуре, и прежде всего – в культуре мышления.

Анализ бикультуры как принципиально нового явления в культуре восточных народов свидетельствует, что она, пройдя ряд неоднозначных трансформаций в 50–70-е годы прошлого столетия, стала теперь тем фактором, который четко обозначил один из наиболее сложных этапов в эволюции казахской культуры и казахской музыки. В этом плане важным представляется проблема конкретного культурного контекста, в рамках которого и могут быть полноценно осмыслены соответствующие проявления музыкального творчества, взятого в любом аспекте и на любом уровне.

Добавим к этому, что культурфилософский аспект исследования является исключительно важным прежде всего по следующей причине. Мы все сегодня являемся свидетелями и участниками неоднозначного и сложного процесса бурного роста этнического самосознания, процесса, требующего активного научного осмысления и переосмысления как прежних однопартийно-государственных идеологических стереотипов, так и новых непредсказуемых приоритетов. Поэтому так важны и необходимы теоретические обоснования, как бы ни был сложен анализ внешних и подспудных тенденций в общественном сознании.

С учетом сказанного, нам представляется принципиально важным подчеркнуть контекстуальные связи музыкальной культуры с этносоциальными явлениями, а также ее диалогичность, предполагающую диалог не только внутри различных компонентов и уровней казахской культуры, но и в более широком общегуманитарном значении, а именно: взаимосвязи и исторической взаимообусловленности цивилизаций Востока и Запада.

В этом взаимодействии – суть восхождения Человека к Универсальной Онтологии. Ведь «человек есть наследник, в котором заключены или дремлют потенции многих и многих типов социальности, целая иерархия культур, в его субъектном мире гнездятся весьма разнородные типы связей «я – мир», связи противоположной направленности»³⁴⁷. Поэтому и структура современных культур **полипарадигмальна**.

Парадигма бикультуры как многомерной структуры, по видимому, не случайно вышла на первый план именно сегодня, на данном этапе исторического развития Человечества, поскольку в такой структуре заложена возможность освобождения от доктринальных пут как Востока, так и Запада. Ведь именно полипарадигмальные структуры в наибольшей мере склонны к эффективной самоорганизации по законам творчества. При этом происходит объединение структуры по вертикали, связывание космогонического уровня Вселенной с уровнем человеческой деятельности, что приводит к воссозданию *Сознания* в различных формах бытия. А такое воспроизводство духовного и гармоничного начала в культуре может способствовать возвращению, открытию и прорыву сознания в верхние, запредельные уровни бытия, что изначально и было присуще картине мира казахов. Тем самым бикультура как онтологическая структура может вновь приблизить Человека к той части Мироздания, в которой сокрыты ее Тайна и Смыслы. И тем самым вновь будет признано, что «Мироздание погружено в *Тайну* – нельзя ее разгадать, не надо пытаться ее разгадать. Надо просто ее признать. Ее образ – видимый всегда лишь смутно – должен непрестанно расширяться, углубляться. Надо начать приближаться к ней, стремиться стать ею, понимая, что она всегда от нас ускользает, и тем дальше, чем больше мы будем приближаться к ней. Надо уметь использовать взаимосвязано все, что обретено человечеством на пути своего становления: рациональное и иррациональное, эстетическое и мистическое – не надо бояться этого слова, ведь им обозначается прием, которым издревле пользовалось человечество»³⁴⁸.

Ценность культурных контактов различных этносов, история переплетения различных этнокультурных традиций – несмотря на известные перегибы и утраты в этой сфере – подтверждается самим фактом сохранения и развития самобытных традиций. Это еще раз свидетельствует о том, что история всемирной культуры человечества ждет исследователей, свободных от идеологической зашоренности любого толка во взгляде на культурные процессы как в историческом прошлом, так и с учетом перспектив будущего.

Разумеется, культурологические и культурфилософские аспекты в современной науке, и особенно в музыкальном востоковедении, еще только складываются. Поэтому и настоящая работа – один из первых шагов в этом направлении. Для нас, прежде всего, было важно представить ту модель мировоззренческого изучения музыкальной культуры, которая учитывает важнейшие основные положения гуманитарных дисциплин, и на этой основе выявить ключевые моменты дня сегодняшнего и грядущей перспективы современной культуры казахского этноса в контексте общемировых социокультурных перемен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Первое десятилетие XXI века со всей очевидностью обнажил глобальность кризиса во всех формах человеческого бытия. В особой мере он коснулся духовной области. Выход же из этой ситуации многим ученым видится лишь в обретении *глубинной экологии, которая в свою очередь, замыкается на проблему смыслов*³⁴⁹.

Но что есть поиск и утверждение новых смыслов для Казахстана XXI века?

По нашему мнению, один из важнейших и главных ответов на этот вопрос лежит в недрах традиционной картины мира. Конечно же, наши предки не пользовались понятием «глубинная экология», ибо великая Гармония Человека и его Миротношения заключалась в том, что номады просто проживали в ней, и она пронизывала каждую минуту человеческого бытия, задавая смыслы сознания. Именно она – глубинная экология – была координатой, светом и воздухом всего казахского Мироздания. Важно отметить в связи с этим, что глубинная экология была не просто средой обитания человека традиционной культуры. Включенная в планетарную систему координат, в которой казахи ощущали себя обладателями «оси мира», она всегда была сопряжена для них с ноосферой, с Космосом – живым, одухотворенным, наполненным большим смыслом.

Вот почему роль традиционной культуры особенно возрастает сегодня, поскольку в урбанизированную эпоху происходят изменения и утрата кодифицирующих, смыслообразующих свойств традиции и рождаются новые формы репрезентации культуры этноса, и вот почему столь значимо выявление этногенетических свойств культуры в плане восстановления великой и вечной цепочки Прошлого, Настоящего и Будущего.

Предпринятый нами анализ Картины мира свидетельствует об изменчивости, неисчерпаемости и незавершимости никаким бытием этой картины. И человек каждый день встречается заново с вечно иным универсумом, «встречается одновременно на принципиально различных уровнях, начиная с грубейшего,

объектно-вещного и кончая той тончайшей диалектикой, которая питает собою наши высшие ценностные устремления. Так многомерный и многоуровневый человек встречается и будет бесконечно встречаться, *ища и обретая* приобщение подобно-го к подобному, с многомерной и многоуровневой человеческой действительностью»³⁵⁰.

Более того, в этих поисках и обретениях мира Музыка и сегодня в культуре казахов способна выполнять свою, только ей присущую, роль, изначально данную и направленную на гармонизацию Универсума.

Мифы и легенды о Коркуте показали, что протоказахи понимали устройство мира как гармоническое, включающее в себя не только природу и человека, но и весь Космос. Аналогично этому представлена Вселенная и в учении аль-Фараби, который видит в ней соразмерную, гармоничную систему, в ней все находится во взаимосвязи, а каждый элемент не только имеет свое место, форму, движение, но и выполняет определенную функцию, т. е. представляет собой «совершенство и красоту»³⁵¹. Формой же выражения «совершенства и красоты» становится Гармония. Причем упорядоченность Мира не требует постоянного рождения Гармонии в борьбе с Хаосом, а лишь воспроизводит ее каждый раз заново, как вновь и вновь зарождающуюся. Отсюда – непрерывное «воспроизведение мира» в повседневной жизни человека, воспроизведение его равновесия и упорядоченности, как основы бытия и духовности.

Так что же есть Гармония для казахов?

Если вспомнить легенду о Коркуте, то можно сказать, что Гармония – это прежде всего **состояние** Мира как Миро-здания в его целостности с взаимосвязанностью и взаимоопределяемостью всех его элементов, когда полярные силы Добра и Зла, Жизни и Смерти находятся **в равновесии**, и, более того, всегда присутствуют **в одновременности**. Так, основополагающей чертой космоцентризма картины мира казахов можно считать ее **недуальность**, **непротиворечивость**, поскольку противоположности не столько отрицают друг друга, сколько взаимо-

проникают. Поэтому Гармония не противостоит Хаосу, а **рождается** из него. Такое **отсутствие конфликтного начала в Космосе составляет основу Гармонии**. Отсюда и понимание **имманентности Гармонии**, когда Мир существует как изначально гармоничный.

Гармоничность космоцентризма достигается такой структурой мира, которая образуется как **связь и взаимодействие** триединого вертикального (трехчленная модель мира) и горизонтального (кругло-квадратное основание) целого, а время и пространство организованы по принципу **цикличности, концентричности и спиралевидности**. Данный онтологический принцип находит отражение и в гносеологии культуры, направленной не столько на достижение Гармонии (ведь она изначальное свойство Мира), сколько на ее сохранение. Поэтому человеческая деятельность ориентирована на единение с Космосом, творческий же процесс инспирирован Небом и, становясь своеобразной социальной структурой, направлен на объединение макро- и микрокосмоса.

Способы же постижения Мира – в одновременности проявленного и непроявленного, высказанного и невысказанного, каноничности и импровизационности, статичности и динамичности, что вновь подтверждает недуалистический, концентрический характер казахского национального мышления как гармонического космоцентризма. В соответствии с этим и творчество закрепляется в ценности, рассматриваемой в качестве главного репрезентанта Космической Гармонии, поскольку сама ценность подчиняется общим законам структурирования Мира и потому все содержательно-формообразующие элементы ценности сопряжены между собой по типу воссоздания концентричности и круговой завершенности Космоса. Из этого вытекает понимание **круга и спирали как структурной оформленности** гармонического космоцентризма картины мира казахов.

Но при этом самое важное, – что формой выражения Гармонии становится **Музыка** как глубоко духовное начало культуры, не имеющее в картине мира казахов ни пространственных,

ни временных ограничений. Музыка, которая **рождает** весь Космос, задает его центр, ритм и движение; Музыка, которая не только **дарует жизнь**, но и **оберегает и сохраняет ее**; Музыка, которая **связывает** этот многомерный Мир в единое целое; Музыка, которая **объединяет** Прошлое – Настоящее – Будущее; и, самое сокровенное, Музыка, в которой **закодирована** вся информация об этносе и о Мире, в котором он живет.

Будучи основой мирозидания, Музыка становится упорядочивающим началом Вселенной, объединяющим весь Универсум в единое целое.

Не случайно и то, что все моменты, связанные с нарушением микро- и социокосмоса, с нарушением существующего порядка, всегда сопровождалась музыкой. Тем самым музыка вновь и вновь гармонизировала этот Космос, делала его стабильным и жизнеспособным. Ведь именно музыка вступает в свои права там, где Космос рождается, распадается или нарушается (рождение ребенка, годы мушеля, свадебные и похоронные обряды, переходы из одного пространства и времени в другое). Все это, по нашему мнению, является еще одним из доказательств, что именно музыка создает гармонию Космоса и его основных структур – времени и пространства. Это свидетельствует и о таком понимании Мира как органической целостности, в которой макрокосмос и микрокосмос находятся в резонансном отношении друг к другу. Поэтому с уверенностью можно сказать, что для казахов **Гармония есть Музыка**.

Тем самым именно **музыка становится структурно-смысловой основой** традиционной картины мира казахов, не столько репрезентируя Мир, сколько воздействуя на него ощущением всеприсутствия, растворяя как границы Мира, так и границы Человека, внутренние и внешние, открывая в нем ощущение сопричастности к Мирозданию и его Тайне. Так, постигая бездонную глубину Музыки «осевого периода», Человек и в себе открывал потаенный смысл, сопряженный с Космосом.

Следует также отметить, что в процессе развития музыкальной культуры происходит кристаллизация эстетических

функций из космогонических. Однако в то же время космогонические представления не исчезают, а остаются в качестве структурирующего всю культуру остова, когда музыка в своей мифологической значимости оставалась орудием объяснения мира и таким образом определяла живую структуру их построения.

Гармония Космоса предопределяет и все остальные виды Гармонии. Прежде всего это относится к осознанию Человека как микрокосмоса. Причем земная жизнь Человека, рожденная из единого Космического пространства и вновь возвращенная к нему, наделена достаточно высокой самооценностью. Более того, индивидуум в своей непрерывной деятельности воссоздает Мир, тем самым Космос и Человек становятся в культуре казахов не только взаимовоссоздающими друг друга, но и взаимогармонизирующими, что позволяет говорить об антропологических и антропоморфных чертах картины мира казахов.

Гармония Человека и Природы в культуре казахов свидетельствует еще об одном мировоззренческом напластовании, а именно – эгоцентрическом. Все это говорит о многомерности и многоуровневости казахского космизма.

Так, вновь и вновь, но уже на уровне самой картины мира казахов, ее структуры, мы видим, что центр картины мира (космоцентризм) существует как основополагающий, который притягивает к себе и определяет многие другие приоритеты культуротворчества. К таковым в особенности относятся теологизм (Тенгри), экологизм (с его гармонизацией Человека и Природы), антропологизм (индивидуум как со-творец Мира), социологизм (структурированный, иерархизированный, полифункциональный Социум, сопряженный со структурированным, иерархизированным, полифункциональным Космосом). Поэтому традиционную картину мира казахов можно представить как рожденную из единого целостного Космоса, в основе которого – Гармония.

Исследование космоцентрической картины мира казахов подводит нас к еще одной мысли, которую мы можем высказать лишь гипотетически, поскольку она требует очень серьезно-

го и глубокого, а главное, отдельного исследования. И все же: анализ картины мира казахов «осевого» времени и пространства подвел нас к предположению, что в рамках культуры она выступала в двух своих ипостасях: как профаническая, т. е. общепринятая, доступная различным слоям населения, и как сакральная, открытая лишь тем, кто напрямую был связан с инобытием, с миром непроявленного, с Космосом. Такой фигурой в культуре казахов был Коркут-ата, а впоследствии и многие другие демиурги культуры. В этом плане изучение демиургической деятельности Коркут-ата показывает, что сакральность космоцентризма была открыта только таким богоизбранным фигурам. А космоцентризм на профаническом уровне открывался лишь посредством кода-символа, в качестве которого и выступала Музыка во всей своей системной целостности, в многообразии ее бытования, функционирования и ценностных ориентаций. Тем самым Музыка, возможно, включала два пласта, причем первый пласт – земной, бытовой, сюжетный – одновременно скрывал второй пласт – пласт священных знаний, иносказаний, пласт «иноговорения», обладающий двойным смыслом. При этом тайны Миро-здания (с его живым, творческим началом) в культуре кочевников не были сокрыты в священных знаниях и не доступны простому кочевнику. Их открытость и доступность определялась иным, а именно: степенью открытости индивидуального сознания Миру, степенью понимания глубокого, не лежащего на поверхности смысла иносказательного, семантически многозначного музыкального языка. Поэтому «открытость» смыслов достигалась во многом посредством развитого музыкального мышления как творческого начала, сопряженного с Миро-творчеством. И настолько, насколько Человек стремился приблизиться к тайнам Миро-здания, совершенствуя свое сознание, настолько Мир открывался этому сознанию и шел ему навстречу.

Вот почему Музыка как никакое другое искусство является для казахов наиболее ярким и характерным кодом этногенетической памяти, определяющей жизнесуществование самой нации. Вот почему сегодня, как никогда, перед культурой сто-

ит задача сохранения и развития традиционного наследия как высшего духовного образования, смыслы которого сопряжены с Космосом. Такая необходимость обусловлена и тем, что перед «*понимающим*» открыта завеса познания своего мира, тогда как «*внимающий*» услышит лишь красоту звуков. Ведь Музыка – лишь зашифрованный язык, который является ключом к тайнам казахского Мировоздания. А тайна – всегда сокровенна, не лежит на поверхности, а запрятана в глубины человеческого сознания. И сегодня, возможно, нет необходимости в раскрытии этих сокровенных тайн, в анализе глубинных смыслов казахской музыки. Важно сегодня лишь одно: не потерять эти «тайны-смыслы» и, осознавая всю их «информативность», – пусть, на эмпирическом, интуитивно-усвоенном и воспроизведенном уровне – передать их будущему поколению.

А поскольку традиционная культура казахов свойством достижения целостности Мира наделила Музыку, то, соответственно, и Музыка как созидательница Гармонии Мироздания должна занять свое законное место, вновь выполняя не только эстетические функции, но и функции воссоздания и воспроизведения Мира (и Человека в нем) как целостного организма.

Значение Музыки сегодня может быть актуализировано и в контексте поисков Человеком самого себя во Вселенском звучании, в духовном звучании Космоса, в его свободном творчестве, открывающем горизонты новой реальности.

Связано это и с тем, что «ключевым моментом существования или исчезновения этноса вследствие языковой и социально-культурной ассимиляции является факт *наличия* или утраты традиционной музыки. Ибо внутренняя этнокультурная семантика этнической музыкальной традиции выражает не просто художественно-эстетические *формы проявления «этнического Я»*, но феномен заключен в духовных субстанциях, то есть в кодификации самого духа этого народа»³⁵².

И поэтому до тех пор, пока звучит Музыка – не погаснет огонь этноса, не распадется его Древо, не разверзнется Космос в ужасающих судорогах. И до тех пор, пока звучит Музыка – не наступит Хаос, а торжествующим началом будет Гармония.

Но Гармония дня сегодняшнего не может быть той же, что и несколько столетий раньше. Каждая эпоха, каждый тип культуры созидает свою Гармонию мироздания. И если в традиционной культуре гармония основывалась на осознании единства Макро- и Микрокосмоса, когда человек составлял одну из ступеней развития Универсума, а Макро- и Микрокосмос являлись в первую очередь ипостасями единого Космоса, то в бикультуре на первый план выдвигается иное соотношение Человека и Универсума. Теперь же путь Человека к Универсуму пролегает через вхождение в Онтологию Универсума как единого Целого, состоящего из противоположных модальностей Востока и Запада. Путь этот может пролегать через тернии непреодолимых преград, когда инновационное поле деятельности человека, достигая запорогового содержания, подводит к распрямлению самой культуры.

Но человек и создан для того, чтобы в каждой ситуации находить свой путь к Универсуму, который позволяет, не теряя себя, вновь обретать себя в новом качестве как гармонической целостности с макрокосмосом. И сегодня приходит понимание, что «подобно тому как полноценное сознание обеспечивается лишь работой обоих полушарий, так и полноценное бытие Человека как Микрокосма может быть понято как гармоническое сочетание восточного и западного способов бытия Человека в Мире. Стало быть, Восток и Запад по своей самой глубинной сущности суть лишь два «полушария» единого Целого – мира Человека»³⁵³.

И не случайно сегодня приходит понимание того, насколько необходима включенность Мира Человека в Мир Космоса. Так, человечество, придя к научной рациональности техногенной цивилизации, в поисках новых парадигм культурно-цивилизационного развития, приходит к осознанию роли картины мира в исканиях таких мировоззренческих ориентаций, которые обеспечивали бы возможность выживания человечества³⁵⁴. В современном мире – и на Востоке, и на Западе – все более отчетливо проступают *контуры нового видения мира*. Видения, прошедшего через научную рациональность, но при-

ходящего, в конечном счете, к пониманию Мира как целостного организма, с совокупностью и взаимосвязанностью в нем различных явлений, в котором «человек не является ни властелином, ни центром мироздания, он лишь существо, которое подчиняется законам взаимности»³⁵⁵. Такое понимание Мира во многом исходит из идей В.И. Вернадского о биосфере как целостной жизненной системе, взаимодействующей с Землей и Человеком, а также о жизни человека как следствии космического развития, о переходе биосферы в ноосферу, что предусматривает глобальное единство живого и косного вещества³⁵⁶. Взаимосвязь Человека и Космоса раскрывается и в работах К.Э. Циолковского, который на основе естественнонаучных изысканий пришел к выводу о том, что «весь космос обуславливает нашу жизнь, все непрерывно и все едино». Ему же принадлежат слова: «Вселенная не имела бы смысла, если бы не была заполнена органическим, разумным, чувствующим миром»³⁵⁷. Исследования А.Л. Чижевского стали доказательством того, что в едином космосе, в его творческой динамике разворачивается и жизнь человека, когда человек «не только земное существо, но и космическое, связанное всей своей биологией, всеми молекулами, частицами своих тел с космосом, с его лучами, потоками и полями»³⁵⁸. Так, естественнонаучное познание мира, но уже на основе научной рациональности, приходит к такому же пониманию мира, которое уже было присуще много веков назад традиционным культурам Востока, а именно: к осознанию целостности видения, объединяющего Космос и Человека. И хотя техногенная цивилизация и традиционная культура к такому осознанию мира подошли разными путями (научная рационалистичность европейского типа и художественная образность восточного типа), каждый из них пришел к Единой Онтологии целостного видения мира и человека в нем. Об этом же свидетельствует современное развитие субмикробиологии, которая все более и более смыкается с космологией, а учеными этого направления утверждается, что изучение глубинных сфер реальности, а также начального состояния Вселенной требует синтеза глубинных аспектов философии, теоретической физики и искусства³⁵⁹.

И сегодня, в поисках новых стратегий выживания человечества формируется идеал глобальной цивилизации как единого социоприродного комплекса, организованного на основе этнического полицентризма, который и позволяет задействовать механизмы, поддерживающие социоприродное равновесие ноосферного и планетарного масштаба. При этом современная научная картина мира «обосновывает в качестве своих мировоззренческих следствий новые способы понимания мира, которые перекликаются с забытыми достижениями традиционных культур»; также констатируется, что «развитие современной научной картины мира органично включено в процессы формирования нового типа планетарного мышления, основанного на толерантности и диалоге культур и связанного с поиском путей выхода из современных глобальных кризисов»³⁶⁰. И современная философия, осознав кризис онтологии, аккумулировав духовные учения Востока и Запада, приходит к необходимости понимания истории как общекосмической эволюции, а в качестве приоритета научных изысканий выдвигает изучение *социокосмизма*³⁶¹.

Стало быть, для современного этапа суверенного развития Республики Казахстан это может послужить сигналом к воссозданию и развитию *своей духовности в целостном видении Мира, возрождению традиционной картины мира теперь уже в социокосмическом измерении как своего пути цивилизационного развития*. И речь идет не только о претворении каких-либо внешних, фольклорно-этнографических черт, но, прежде всего, о том сознании, той высокой этической потенции, которые были свойственны космоцентрической в своей основе культуре казахов, с существованием трансличностного сознания, выходящего за пределы индивидуальной капсулизации. Поэтому на рубеже XX–XXI веков культура казахов в поисках самоидентификации должна исходить из онтологической соотнесенности Востока и Запада, материи и сознания, науки и религии, рационального и иррационального, эстетического и мистического, интуитивного и логического. Таким образом, *новые смыслы культуры*, этические в своей основе и способ-

ствующие самоидентификации казахского этноса в преддверии XXI века, причем смыслы, задающие духовную направленность бытию человека и направленные на гармонию бытия Человека в этом новом, измененном мире, – лежат на пересечении этих бинарных оппозиций. В связи с этим следует напомнить, что в космоцентрической картине мира именно сопряженность таких различных бинарных оппозиций, как «верх – низ», «земля – небо», «восток – запад», «север – юг», «жизнь – смерть», «добро – зло», «белое – черное» и других, сведенных воедино, задавало гармонию как Мира, так и Человека в нем.

Смыслы новой культуры как культуры этнически и духовно наполненной могут, по всей вероятности, формироваться и раскрываться только в сопряжении как с планетарной, так и с ноосферной культурой, когда достигается (скорее всего, восстанавливается) связь с семантическим полем Мироздания. Способом же открытия и утверждения этих смыслов уже не может стать какая-либо одна сфера человеческой деятельности, апеллирующая либо к материи, либо к духу. Реалии и проблемы функционирования, бытования, овладения, управления и изучения целостности Мироздания таковы, что требуют **синтеза** многих сфер деятельности: науки, религии, философии, политики и искусства; причем такого синтеза, который бы не просто объединил эти различные формы постижения Мира, но и смоделировал бы его как живой организм в объективной целостности и взаимосвязанности всех элементов, способствуя тем самым гармонизации человеческого бытия и сознания в этом Мире.

В качестве же формы всеохватности постижения Космоса, его адекватного Миро-моделирования в человеческой жизнедеятельности на современном этапе может выступать философия как высший объективный, обобщенный, этически-глубинный и чистый взгляд человеческого сознания в его глобальном, планетарном и ноосферном значении. И развитие философии показывает, что именно в ее недрах возможно формирование целостной картины на современном этапе, поскольку в ней потенциализированы важнейшие основополагающие и систе-

мообразующие пласты взаимодействия различных форм Мироздания. И не случайно философия в наши дни охватывает все больше и больше проблем, относящихся, казалось бы, к прерогативе совершенно различных наук: физики, химии, биологии, фольклористики, политологии, юриспруденции, этики и, конечно же, искусства. Тем самым философия вновь обретает возможность возвращения статуса не просто науки, изучающей какой-либо отдельный элемент Мироздания, подчиняющейся какой-либо одной идеологизированной концепции, а той мировоззренческой парадигмы, которая формирует целостность Мироздания и гармонизирует Человека в его Мироздании. И если наша работа хоть в какой-то мере поможет осмыслению и утверждению культуры казахов как целостности этнодуховного и космического порядка, сопряженной с Мирозданием в его планетарном и ноосферном масштабе, то свою задачу мы можем считать выполненной.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Нысанбаев Ә.Н. Қорқыт – түрік әлемінің ғұлама ойшылы және гуманисі // Саясат. – 1998. – № 2. – 87–94 б.; Нысанбаев Ә.Н. Қорқыт дүниетанымы және философиясы // Қазақстан. Демократия. Рухани жанарту. – Қазақстан. Демократия. Духовное обновление. – Алматы: Ақыл кітабы, 1999. – 58–72 б.
2. Аязбеков С.А. Восток-Запад и социально-философский анализ казахской музыкальной культуры. – Алма-Ата, 1992.
3. Абдильдин Ж.М. Противоречие // Диалектическая логика: Категории сферы сущности и целостности. – Алма-Ата: Наука, 1987. – С. 52.
4. Аязбекова С.Ш. Мир музыки Г. Жубановой. Время – культура – этнос. – Алматы: Институт философии и политологии МОН РК, 1999.
5. Григорьева Т. П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – С. 297.
6. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Статьи, очерки. – Алма-Ата: Өнер, 1985. – С. 25–38.
7. Ибраев Б. Космогонические представления наших предков // Декоративное искусство. – 1980. – № 3. – С. 40–42.
8. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР: Сб. ст. ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР. – М., 1989. – С. 107–133.
9. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993. – С. 27.
10. Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. – Ташкент: Фан, 1986. – С. 81–82.
11. Авиценна. Китаб аш-Шифа (Книга исцеления), раздел «Свод науки о музыке»; Ибн-Сина. Китаб ан-Наджат (Книга спасения); Аль-Хусейни «Трактат по музыке»; Абдурахман Джами «Трактат о музыке».

12. Цит. по: Дубровский В.Н. Концепции пространства-времени. Физический и философский аспекты. – М.: Наука, 1991. – С. 125.

13. Дубровский В.Н. Концепции... – С. 12–13.

14. Руссо Ж.Ж. Избранные сочинения. В 3-х т. – М.: Художественная литература, 1961.

15. Гердер И.Г. Идеи философии истории человечества // Антология культурологической мысли. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – С. 64–69.

16. Гегель. Эстетика: В 4-х т. – М., 1968.

17. Тойнби А.Д. // Современная западная философия. Словарь. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991. – С. 300–302.

18. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. – С. 324.

19. Там же, с. 330.

20. Гуссерль Э. // Современная западная философия. Словарь. – М.: Изд. полит. лит-ры, 1991. – С. 82–85.

21. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с. – (Мыслители XX века).

22. Там же, с. 49.

23. Гвардини Р. Конец нового времени (Из раздела «Возникновение картины мира нового времени») / Пер. Т.Ю. Бородай; под ред. Ю.Н. Попова // Культурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Приложение. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – С. 537–538.

24. Кошанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – С. 19.

25. Там же, с. 15.

26. Топоров В.Н. Древо жизни. Древо мировое. Модель мира. Пространство. Пуп земли // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия, 1997 – Т. 1 – С. 396–406; Т. 2. – С.

161–164, 340–342, 350; Он же. Первобытные представления о мире. Общий взгляд // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. – М.: Наука, 1982. – С. 8–37; Он же. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. – М., 1983.

27. Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия, 1997 – Т. 2. – С. 161.

28. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.

29. См. об этом: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры; Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 108 с.; Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – 349 с.; Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М.: Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 2. – С. 161–164.

30. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. – М., 1981; Он же. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988. – 448 с.; Он же. Чингиз Айтматов и мировая литература. – Фрунзе, 1982.

31. О национальных картинах мира // Народы Азии и Африки. – 1967. – № 1. – С. 77.

32. Григорьева Т. П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – С. 271.

33. Традиционное мировоззрение тюрков южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1988. – 225 с.

34. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. / Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Усманова М.С. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1989. – 234 с.

35. Сагалаев А.М., Октябрьская А.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск: Наука, Сиб отд., 1990. – 209 с.

36. Жуковская Н.Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. – М.: Наука, Глав. ред. вост. лит., 1988. – 196 с.
37. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. – М.: Наука, Глав. ред. вост. лит., 1979. – 368 с.
38. Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 284 с.
39. Голыгина К.И. «Великий предел»: Китайская модель мира в литературе и культуре (I–XIII вв.). – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. – 364 с.
40. Ибраев Б. Космогонические представления наших предков // Декоративное искусство. – 1980. – № 3. – С. 40–42.
41. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993. – С. 77.
42. Галиев А.А. Традиционное мировоззрение казахов. – Алматы: Фонд Евразии, 1997. – С. 167.
43. Современные этнические процессы в СССР. – 2-е изд. – М.: Наука, 1977.
44. Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса. – М.: Наука, 1983. – С. 123–124.
45. Хамидов А.А. Категории и культура. – Алма-Ата: Ғылым, 1992. – С. 33.
46. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984. – С. 16.
47. Там же, с. 30–31.
48. Хамидов А.А. Категории... – С. 37, 43–44.
49. Зыкова А.Б. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-Гассета: Критический очерк. – М., 1978. – С. 144.
50. Голыгина К.И. «Великий предел»: Китайская модель мира в литературе и культуре (I–XIII вв.). – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. – С. 8.
51. Косиченко А.Г. Наука и ее методология в культурном контексте // Методология науки в контексте взаимодействия восточной и западной культур. – Алматы: Ақыл кітабы, 1998. – С. 12–13.

52. Гумилев Л.Н. Этногенез и этносфера // Природа, 1970. – № 1; 1971. – № 2.
53. Яковлев Е.Г. Эстетика. – М.: Гардарики, 1999. – 464 с. – С. 39.
54. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. – М., 1993. – С. 165.
55. Бисенбаев Ф. Онтология сознания: проблемы исследования // Проблемы современной философии (Часть III) // Сборник научных статей. – Алматы: Издание Института философии МН-АН РК. 1996. – С. 6.
56. Зыкова А.Б. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-Гассета: Критический очерк. – М, 1978. – С. 144.
57. Налимов В.В. В поисках иных смыслов. – М.: Издательская группа «Прогресс». – 1993. – 280 с.; Он же: Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М.: Издательство «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. – 287 с.
58. Там же, с. 58–61.
59. Там же, с. 56, 61.
60. Яковлев Е.Г. Эстетика. – С. 44.
61. Батищев Г.С. Деятельностный подход в плену субстанциализма // Деятельность: теория, методология, проблемы. – М., 1990. – С. 175. – (Над чем работают, о чем спорят философы).
62. Абдильдин Ж.М. Диалектическая логика как универсальный метод научного познания // Казахстанская философия в канун XXI века: Материалы Республиканской научно-теоретической конференции, посвященной 40-летию Института философии МН-АН РК, 28 мая 1998 г. – Алматы: Акыл кітабы, 1998. – С. 10–11.
63. Лобач В.В. Космизм // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Минск, 1998. – С. 334.
64. Гвардини Р. Конец нового времени (Из раздела «Возникновение картины мира нового времени») / Пер. Т.Ю. Бородай, под ред. Ю.Н. Попова) // Культурология. Учебное пособие для

студентов высших учебных заведений. Приложение. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – С. 540.

65. Григорьева Т.П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – С. 272–280.

66. Бирлайн Дж.Ф. Параллельная мифология / Пер. с англ. А. Блейз. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997. – 336 с.; Ибраев Б. Космогонические представления наших предков // Декоративное искусство. – 1980. – № 3. – С. 40–42; Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993; Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 1. А–К. – 671 с.: илл.; Т. 2. К–Я. – 719 с.: илл.; Традиционное мировоззрение тюрков южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1988. – 225 с.

67. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984. – С. 70.

68. Успенский П.Д. Новая модель вселенной: Пер. с англ. – СПб: Изд-во Чернышова, 1993. – С. 15.

69. Ияньдицзяо. Новое понимание космоса и жизни: Постулаты Учения Небесного Государя / Перевод с китайского Е.И. Лубо-Лесниченко. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. – 109 с.: илл.

70. Желтоксан Ж. (Едихан Шаймерденулы). Ак Сарбаз. – Алматы: Көкіл, 1997. – 232 с.: илл.

71. Арсеньев В.Р. Звери = боги = люди. – М.: Политиздат, 1991. – (Беседы о мире и человеке). – С. 25.

72. Конрад Н.И. Запад и Восток. – М., 1966. – С. 468.

73. Габриэли Ф. Основные тенденции развития в литературах ислама // Арабская средневековая культура и литература. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. – С. 14.

74. Лобач В.В. Ислам // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Минск, 1998. – С. 286.

75. Антология мировой философии. – М., 1970. – Т. 1, Ч. 2. – С. 729.

76. Краткая философская энциклопедия. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Энциклопедия», 1994. – С. 364.

77. Цит. по: Гвардини Р. Конец нового времени (Из раздела «Возникновение картины мира нового времени») (пер. Т.Ю. Бородай, под ред. Ю.Н. Попова) // Культурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Приложение. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – С. 544.

78. Кривцов В.А. Эстетика даосизма. – М.: ПОО «Фабула», Институт Дальнего Востока РАН, 1993. – С. 28.

79. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. / Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Усманова М.С., – Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1989. – С. 8.

80. Арсеньев В.Р. Звери = боги = люди. – М.: Политиздат, 1991. – (Беседы о мире и человеке). – С. 156.

81. Там же, с. 21.

82. Хамидов А.А. Категории и культура. – Алма-Ата: Ғылым, 1992. – С. 159.

83. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. – М., 1976. – С. 340.

84. Гвардини Р. Конец нового времени (Из раздела «Возникновение картины мира нового времени») / Пер. Т.Ю. Бородай; под ред. Ю.Н. Попова // Культурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Приложение. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – С. 548–549.

85. Там же, с. 545–546.

86. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М.: Главная редакция изданий для зарубежных стран издательства «Наука», 1987. – 240 с.

87. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989. – С. 293.

88. Бубер М. Философия человека. – М., 1992; Он же: Я и Ты. – М., 1993.

89. Гольгина К.И. «Великий предел»... – С. 7–8.

90. Хамидов А.А. Категории и культура. – Алма-Ата: Ғылым, 1992. – С. 21.
91. Там же, с. 22.
92. Цит. по: Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Книга первая. – СПб.: Наука, 1993. – С. 247.
93. Пифагорейская теория музыки и цвета // Энциклопедическое изложение Массонской, Гермeтической, Каббалистской и Розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен Мэнли П. Холла. – СПб.: Спикс, 1994. – С. 291–292.
94. Там же. – С. 286.
95. Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Книга первая. – Санкт-Петербург: Наука, 1993. – С. 247.
96. Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). – М.: Государственное издательство «Высшая школа». – С. 521.
97. Там же, с. 545.
98. Цит. по: Ткаченко Г.А. Космос... – С. 41.
99. Там же, с.40.
100. Голыгина К.И. «Великий предел»... – С. 92.
101. Цит. по: Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Людши чуньцо». – М.: Наука, Глав. ред. вост. лит-ры, 1990. – С. 47.
102. Голыгина К.И. «Великий предел»... – С. 87.
103. Цит. по: Ткаченко Г.А. Космос... – С. 47.
104. Ясперс К. Смысл и назначение истории; Пер. с нем. – 2-е изд. – М.: Республика, 1994. – С. 33.
105. Там же. – С. 46.
106. См.: Аттила. – М., 1994. – С. 161.; Ауэзов М. Иппокрена. Хождения к колодцам времен. – Алматы, 1997. – С. 43–47; Баллер Э.А. Преемственность в развитии культуры. – М., 1963. – С. 70; Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – М., 1993; Гумилев Л.Н. Хунну. Степная трилогия. – СПб., 1993. – 224 с.; Куанганов Ш.Т. «Арий-гунн» сквозь века и пространство: свидетельства,

топонимы. – Алматы, 1999. – 208 с.; Неру Дж. Взгляд на всемирную историю. – Т. 1. – М., 1975. – С. 277; Толль Н.П. Скифы и гунны. – Прага, 1928.

107. Толль Н.П. Скифы и гунны.

108. Античность и Византия. – М., 1975. – С. 270.

109. Куанганов Ш.Т. «Арий-гунн» сквозь века и пространство... – С. 3.

110. Там же. – С. 4.

111. Яковлев Е.Г. Эстетика. – С. 343.

112. Яковлев Е.Г. Эстетическое сознание, искусство и религия. – М.: Искусство, 1968. – С. 82.

113. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Искусство, 1984. – С. 302.

114. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. – М., 1914. – С. 16.

115. Там же, с. 17.

116. Цит. по: Яковлев Е.Г. Эстетика. – С. 273.

117. Роузентал Ф. Функциональное значение арабской графики // Арабская средневековая культура и литература. – М., 1946. – С. 165.

118. Бертельс Е.Э. Персидский театр. – Л., 1924. – С. 89.

119. Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. – Киев: Музична Україна, 1988. – С. 7.

120. Голыгина К.И. «Великий предел»... – С. 86.

121. Батищев Г.С. Деятельностный подход в плену субстанциализма // Деятельность: теория, методология, проблемы. – М., 1990. – С. 173.

122. Гуревич П.С. Философская антропология. – М.: Вестник, 1997. – С. 382.

123. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – (Мыслители XX в.). – С. 102–103.

124. Ницше Ф. Соч. В 2 т. – Т. 1. – М., 1990. – С. 78, 79.

125. Там же, с. 123.
126. Там же, с. 124.
127. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. с нем.; худ. обл. М.В. Драко. – Т. 1. – Минск: ООО «Попурри», 1998. – С. 340–347.
128. Гармония // Музыкальная энциклопедия. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – С. 907–908.
129. Подробно об истории изучения категории гармонии см.: Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. – М.: Наука, 1973; Он же: Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. – М.: Искусство, 1983. – С. 143–181.
130. Лосев А.Ф. История. Кн. 2. – С. 151.
131. Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). – М.: Государственное издательство «Высшая школа». – С. 272.
132. Каракулов Б.И. Симметрия музыкальной системы (о музыке). – Алма-Ата: Наука, 1989. – С. 4.
133. Пифагорейская теория музыки и цвета // Энциклопедическое изложение Массонской, Герметической, Каббалистской и Розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен Мэнли П. Холла. – СПб.: Спикс, 1994.
134. Там же. – С. 285.
135. Цит. по: Голыгина К.И. «Великий предел»: Китайская модель мира в литературе и культуре (I–XIII вв.). – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. – С. 87.
136. Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока IX–XIV вв. / Сост. С.Н. Григорян и А.В. Сагадеев. – М.: Соцэкгиз, 1961. – С. 49–50.
137. Аль-Фараби. Естественно-научные трактаты / Пер. с арабского. – Алма-Ата: Наука, 1987. – С. 208.
138. Там же, с. 221–222.

139. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии / Пер. с арабского. – Алматы: Ғылым, 1993. – С. 338–339.
140. Музыкальная эстетика стран Востока. – М., 1967. – С. 274.
141. Яковлев. Эстетика. – С. 19.
142. Мещеряков В.Т. Гармония и гармоническое развитие. – Л., 1976. – С. 87, 95.
143. Булатов М.С. Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV вв. (историко-теоретическое исследование) – Изд. 2-ое, испр. и доп. – М.: Глав. ред. вост. лит., 1988. – С. 301.
144. Аль-Фараби. Естественно-научные трактаты / Пер. с арабского. – Алма-Ата: Наука, 1987. – С. 103–104; Он же: Философские трактаты / Пер. с арабского. – Алма-Ата: Наука, 1972. – С. 157–158.
145. Бурабаев М. Аль-Фараби в истории науки // Аль-Фараби. Естественно-научные трактаты / Пер. с арабского. – Алма-Ата, 1987. – С.17–18.
146. Там же, с. 201–226.
147. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии / Пер. с арабского. – Алматы: Ғылым, 1993. – С. 330.
148. Горюнков С.В. О соотношении мифологии и онтологии (в свете идей В.И. Вернадского) // Ноосфера и художественное творчество. – М.: Наука, 1991. – С. 92.
149. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993. – С. 7.
150. Акатаев С.Н. Мировоззренческий синкретизм казахов (Истоки народной мысли). – Вып. 2. – Алматы, 1994. – С. 36.
151. Анар. Деде Коркут. – Баку: Гянджлик, 1988. – С. 15–16.
152. Күй қайнары / А. Райымбергенов, С. Аманова. – Алматы: Өнер, 1990. – С. 28.
153. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос... – С. 45.
154. Абрамзон С.М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1971. – С. 290.

155. Бирлайн Дж.Ф. Параллельная мифология / Пер. с англ. А. Блейз. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997. – С. 47–84.

156. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. – М.: Наука, 1973. – С. 22.

157. Орынбеков М.С. Предфилософия протоказахов. – Алматы: Өлке, 1994. – С. 192.

158. Акатаев С.Н. Мировоззренческий синкретизм казахов (Истоки народной мысли). – Алматы. – Вып. 1, 1993. – С. 64.

159. Вернадский В.И. Научная мысль как планетарное явление. – М.: Наука, 1991. – С. 19–23.

160. Циолковский К.Э. Грезы о земле и небе. – Тула, 1986; Чижевский А.Л. Земное эхо солнечных бурь. – М., 1976; Налимов В.В. В поисках иных смыслов. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – 280 с.

161. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос... – С. 7.

162. Ибраева К.Т. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994. – С. 80–81.

163. Смирнова И. Древнее искусство – геомантия // Наука и религия. – 1991. – № 8. – С. 42.

164. Каскабасов С.А. Казахская сказочная проза. – Алмата: Наука, КазССР, 1990. – С. 103.

165. Флудд. Земная музыка; Он же: Земной монохорд // Энциклопедическое изложение Массонской, Герметической, Каббалистской и Розенкрейцерской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен Мэнли П. Холла. – СПб.: Спикс, 1994. – С. 288, 290, 293.

166. Там же.

167. О теориях суперструн см.: Дубровский В.Н. Концепции пространства-времени. Физический и философский аспекты. – М.: Наука, 1991. – С. 88–105, 135–152.

168. Традиционное мировоззрение тюрков южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1988. – С. 22.

169. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Статьи, очерки. – Алма-Ата: Өнер, 1985. – С. 25–38; Ибраев Б. Космогонические представления наших предков // Декоративное искусство. – 1980. – № 3. – С. 41; Ибраева К.Т. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994. – С. 53.

170. Иванов В.В. Верх и низ // Мифы народов мира. – Т. 1. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1997. – С. 233.

171. Брагинская Н.В. Небо // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т.2. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1997. – С. 207.

172. Унгвицкая М.А., Майногашева В.Е. Хакасское народное поэтическое творчество. – Абакан, 1984. – С. 43.

173. См. об этом: Бутрын Ст. Идея спонтанного возникновения материи «из ничего» в космологии XX века // Вопросы философии. – 1986. – № 4. – С. 70–83.

174. Традиционное мировоззрение тюрков южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1988. – С. 22–23.

175. Горюнков С.В. О соотношении мифологии и онтологии... – С. 95.

176. Желтоксан Ж. (Едихан Шаймерденулы). Ак Сарбаз. – Алматы: Көкіл, 1997. – 232 с.: илл.

177. Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М.: Издательство «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. – С. 107.

178. Древнетюркский словарь. – Л., 1969. – С. 81.

179. Омарова Г. Единство музыки, поэзии и магии как отражение целостности мифологического сознания в культуре кочевников // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы, 5–7 июня 1995 г. – Алматы. 1995. – С. 76.

180. Там же, с. 82.
181. Желтоксан Ж. Ак Сарбаз. – С. 191.
182. Акатаев С.Н. Мировоззренческий... – С. 96.
183. Кодар А. Мировоззрение кочевников в свете Степного Знания // Культурные контексты Казахстана: история и современность: Материалы международного семинара, посвященного 100-летию М.О. Ауэзова / Сост. А. Кодар, З. Кодар. – Алматы: Ниса, 1998. – С. 59.
184. Желтоксан Ж. Ак Сарбаз. – С. 25.
185. Грицанов А.А. Метемпсихоза // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Гицанов. – Минск, 1998. – С. 420.
186. Антология мировой философии. – М., 1970. – Т. 1, ч. 1. – С. 575–576.
187. Анар. Деде Коркут. – Баку: Гянджлик, 1988. – С. 9–10.
188. Книга Марко Поло о разнообразии мира... – Алма-Ата: Наука, 1990. – С. 194.
189. Магауин М. Кобыз и копьё. Повествование о казахских акынах и жырау XV–XVIII веков / Пер. с каз. П. Косиченко. – Алма-Ата, 1970. – С. 124–125.
190. Там же, с. 38.
191. Ибраева К.Т. Казахский орнамент. – Алматы: Онер, 1994. – С. 61–62.
192. Цыбульский В.В. Лунно-солнечный календарь стран Восточной Азии с переходом на даты европейского календаря (с 1 по 2019 г. н. э.). – М.: Наука, Глав. ред. вост. лит., 1988. – С. 16–17.
193. Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-и т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 50–53.
194. Желтоксан Ж. (Едихан Шаймерденулы). Ак Сарбаз. – Алматы: Көкіл, 1997. – 232 с.: илл.
195. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР: Сб. ст. ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР. – М., 1989. – С. 117.
196. Толеубаев А.Т. Реликты доисламских верований в се-

мейной обрядности казахов (XIX – начало XX вв.). – Алма-Ата: Ғылым, 1991. – С. 72.

197. Галиев А.А. Традиционное мировоззрение казахов. – Алматы: Фонд Евразии, 1997. – С. 110.

198. Ибраева К.Т. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994. – С. 65.

199. Там же, с. 74–77.

200. Ауэзов М.О. Путь Абая. – Т. 1. – Алма-Ата: Жазушы, 1978. – С. 27.

201. Вайнштейн С.И. Мир кочевников Центральной Азии. – М.: Наука, 1991. – С. 283–290.

202. О структурировании пространства у других тюркских народов см.: Жуковская Н.Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. – М.: Наука, Глав. ред. вост. лит., 1988. – 196 с.; Традиционное мировоззрение тюрков южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1988. – 225 с.

203. Казахский эпос. – Алма-Ата: Казгосиздат. худ. лит., 1958. – С. 68–70.

204. Кокумбаева Б.Д. Взаимодействие семейно-обрядовых и лирических песен казахов (Плачи и песни темы утраты): Дисс. ... канд. искусств. – Ташкент, 1988. –С. 9.

205. Там же, с.21.

206. Бичурин Н.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. – Т. 1. – Л., 1950. – С. 267.

207. Косиченко А.Г. Наука и ее методология в культурном контексте // Методология науки в контексте взаимодействия восточной и западной культур. – Алматы: Ақыл кітабы, 1998. – С. 13.

208. Борн М. Физика в жизни моего поколения. – М., 1963. – С. 10.

209. Медушевский В.В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Во-

просы комплексного изучения / 1984. – Л.: Изд-во Наука. Лен. отд., 1986. – С. 84.

210. Косиченко А.Г. Наука и ее методология в культурном контексте // Методология науки в контексте взаимодействия восточной и западной культур. – Алматы: Ақыл кітабы, 1998. – С. 13, 15.

211. Изотов М.З. Соотношение мировоззрения и картины мира в научном познании // Известия АН КазССР. Сер. обществ. наук. – № 4(142). – Алма-Ата: Наука КазССР, 1985. – С. 39.

212. Там же, с. 40.

213. Утегалиева С. Личность музыканта в кочевой культуре казахов // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы 5–7 июня 1995 г. – Алматы, 1995. – С. 81.

214. Омарова Г. Единство музыки, поэзии и магии... – С. 76.

215. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР: Сб. ст. ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР. – М., 1989. – С. 216.

216. Жанабаев К. Об одном магическом высказывании: к вопросу о целостности личного, исторического и эпического сознания вещей певцов-жырау на примере героического толгау Маргаски, XVII век // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы 5–7 июня 1995 г. – Алматы, 1995. – С. 77.

217. Там же, с. 78.

218. Нурланова К.Ш. Иштесу (общение) – казахская национальная идея // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы 5–7 июня 1995 г. – Алматы, 1995. – С. 67–69.

219. Валиханов Ч.Ч. Собр. Соч. в 5 т. – Алма-Ата, 1985. Т. 2. – С. 157.

220. Утегалиева С. Личность музыканта в кочевой культуре казахов // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы 5–7 июня 1995 г. – Алматы. 1995. – С. 82.

221. Там же.

222. Там же.

223. Сегизбаев О.А. Казахская философия XV–XX века. – Алматы: Ғылым, 1996. – С. 119.

224. Гамарник М. К вопросу о ролевой функции салов и серэ в обществе // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы 5–7 июня 1995 г. – Алматы. 1995. – С. 86.

225. Курмангалиева М. О ритуально-магической стороне деятельности салов и серэ // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы, 5–7 июня 1995 г. – Алматы, 1995. – С. 87.

226. Левинтон Г.А. Инициация и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – С. 544.

227. Казыханова Б.Р. Эстетическая культура казахского народа. – Алма-Ата, 1973. – С. 54.

228. Левинтон Г.А. Инициация и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 1. – С. 543–544.

229. Левинтон Г. Инициация... – С. 544.

230. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии / Пер. с арабского. – Алматы: Ғылым, 1993. – С. 330.

231. Поэзия жырау. Стихи казахских поэтов XV–XVIII веков / Пер. с казахского. – Алма-Ата: Жалын, 1987. – С. 19.

232. Шибаева М.М. Человеческая субъективность и культура // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – С. 141–142.

233. Плахов Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии). – Ташкент: Фан, 1988. – С. 33.

234. Яковлев Е.Г. Эстетика. – С. 83–85.

235. Шалабаева Г. Национальная культура и противоречия социальной модернизации // Саясат. – 1997. – № 2(21). – С. 41.

236. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1987. – С. 14.

237. Там же.

238. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии / Пер. с арабского. – Алматы: Ғылым, 1993. – С. 92.

239. Кыз-Жибек. Лирико-эпическая поэма / Пер. с каз. Б. Канапьянова. – Алма-Ата: Жалын, 1988. – С. 5.

240. Батищев Г.С. Неисчерпаемые возможности и границы применимости категории деятельности // Деятельность: теория, методология, проблемы. – М., 1990. – (Над чем работают, о чем спорят философы). – С. 30.

241. Бисенбаев Ф. Онтология сознания: проблемы исследования // Проблемы современной философии (Часть III) // Сборник научных статей. Алматы. Издание Института философии МН-АН РК. 1996. – С. 7.

242. Ауэзов М.С. Иппокрена. Хождения к колодцам времени. – Алматы, 1997. – С. 45.

243. Налимов В.В. В поисках иных смыслов. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 57.

244. Лейзеров Н.Л. Образность в искусстве. – М., 1974. – С. 59.

245. Яковлев Е.Г. Эстетика. – С. 93.

246. Яковлев Е.Г. Эстетика. – С. 100.

247. Мухамбетова А.И. Некоторые эстетические проблемы казахской инструментальной культуры // Кочевники. Эстетика:

Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Ғылым, 1993. – С. 183.

248. Ибраева К.Т. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994. – С. 81–82.

249. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии / Пер. с арабского. – Алматы: Ғылым, 1993. – С. 85.

250. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 1998. – (Программа «Высшее образование»). – С. 155.

251. Радлов В.В. Образцы народной литературы северных тюркских племен. Ч. V. – СПб, 1885. – С. 8–9.

252. Кривцун О.А. Эстетика. – С. 157.

253. Мухамбетова А. Казахский кюй как синкретический жанр (типы программности) – Алма-Ата: Ғылым, 1991. – С. 1.

254. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – (Мыслители XX в.). – С. 101.

255. Мухамбетова А.И. Некоторые эстетические проблемы казахской инструментальной культуры // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Ғылым, 1993. – С. 183.

256. Абылкасимов Б.Ш. Жанр толгау в казахской устной поэзии. – Алма-Ата: Наука, 1984. – С. 34, 41.

257. Асафьев Б. О казахской народной музыке // Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. – С. 8–10.

258. Мухамбетова А.И. Некоторые эстетические проблемы... – С. 187.

259. Кривцун О.А. Эстетика... – С. 162.

260. Акатаев С.Н. Мирозренческий синкретизм казахов (Истоки народной мысли). – Вып.1. – Алматы, 1993. – С. 56.

261. Кодар А. Легенда о Коркуте в перекрестье историологии и герменевтики // Культурные контексты Казахстана: история и современность: Материалы международного семинара, посвященного 100-летию М.О. Ауэзова / Сост. А. Кодар, З. Кодар. – Алматы: Ниса, 1998. – С. 67.

262. Шопенгауэр А. Собр. соч. в 5 т. – М., 1992. – Т. 1. – С. 261.

263. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии / Пер. с арабского. – Алматы: Ғылым, 1993. – С.

264. Мухамбетова А. Казахский кюй как синкретический жанр (типы программности). – Алма-Ата: Ғылым, 1991. – С. 1–2.

265. Тифтикиди Н. Песенные истоки домбровых кюев // Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата, 1966; Он же. Закономерности ритма домбровой музыки казахского народа // Искусство и иностранные языки. – Алма-Ата, 1966.

266. Валиханов Ч.Ч. Собр. соч. в 5 т. – Т. 1. – С. 199.

267. Мухамбетова А. Казахский кюй... – С. 3–5.

268. Подробно об этом см: часть 1, гл. 3.

269. Казахская народная инструментальная музыка / Сост. З. Жанузакова. – С. 230.

270. Кетегенова Н.С. Мукан Тулебаев: (Жизнь и творчество). – Алматы: Өнер, 1993. – С. 9.

271. Мухамбетова А. Казахский кюй... – С. 4.

272. Бекхожина Т.Б. Кюи-легенды... – С. 132.

273. Мухамбетова А. Казахский кюй... – С. 7.

274. Шибаева М.М. Человеческая субъективность и культура // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – С. 140.

275. Рунин Б.М. О психологии импровизации // Психология процессов художественного творчества. – Л., 1980. – С. 46.

276. Лотман Ю.М. Лекции по структурной лингвистике. Труды по знаковым системам. – Вып. 1. – Тарту, 1964. – С. 174.

277. Плахов Ю.Н. Художественный канон... – С. 23–24.

278. Абылкасимов Б.Ш. Жанр толгау в казахской устной поэзии. – Алма-Ата: Наука, 1984. – С. 27–28.

279. Там же, с. 75.

280. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Традиции и перспективы

изучения музыкального фольклора народов СССР: Сб. ст. ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР. – М., 1989. – С. 107–133.

281. Амирова Д.Ж. К понятию «музыкальное произведение» в этномузыкознании // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. – Душанбе: Дониш, 1990. – С. 353.

282. Лотман Ю. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. – Вып. 6. – Тарту, ТГУ, 1973. – С. 236.

283. Толеубаев А.Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX – начало XX вв.). – Алма-Ата: Ғылым, 1991. – С. 5.

284. Гаспаров Б.М. О некоторых принципах структурного анализа музыки // Проблемы музыкального мышления: Сборник статей / Сост. и ред. М.Г. Арановский. – М.: Музыка. 1974. – С. 130.

285. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – С. 81.

286. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 21.

287. Ибраева К.Т. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994. – С. 51.

288. Ауэзов М.М. Времен связующая нить. Литературно-критические этюды. – Алма-Ата: Жазушы, 1972. – С. 34–35.

289. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 15, 17, 20.

290. Сарыбаев Т. Кюй как коммуникативное явление // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Өнер, 1985. – С. 54.

291. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Статьи, очерки. – Алма-Ата: Өнер, 1985. – С. 45–46.

292. Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература: Сб. ст. зарубежных ученых. – М.: Наука, Глав. ред. вост. лит., 1978. – С.

293. Желтоксан Ж. (Едилхан Шаймерденулы). Ак Сарбаз. – Алматы: Көкіл, 1997. – С. 184.

294. Каракулов Б.И. Симметрия музыкальной системы (о мелодии). – Алма-Ата: Наука, 1989. – 132 с.

295. Ауэзов М.М. Времен связующая нить. Литературно-критические этюды. – Алма-Ата: Жазушы, 1972. – С. 34.

296. Коркут. Елім-ай: Кюи / Вступление, комментарии, расшифровка кюев и их исполнительская редакция Мусабека Жаркинбаева. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – С. 16.

297. Марғұлан Ә. Қорқыт ата және оның эфсаналары // Жұлдыз. – 1983. – № 3. – 155-б.

298. Омарова Г. Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Өнер, 1985. – С. 3–14.

299. Мухамбетова А. Казахский кюй: философия на двух струнах // Шахар. – 1993. – № 1. – С. 20.

300. Омарова Г. Повторяющиеся мотивы ... – С. 6.

301. Коркут. Елім-ай: Кюи / Вступление, комментарии, расшифровка кюев и их исполнительская редакция Мусабека Жаркинбаева. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – С. 18.

302. Ауэзов М.М. Времен связующая нить. Литературно-критические этюды. – Алма-Ата: Жазушы, 1972. – С. 41.

303. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993. – С. 46.

304. Омарова Г. Кыл-кобыз в типологии музыкальных инструментов мира // Курмангазы и традиционная музыка: Материалы международной конференции, посвященной 175-летию Курмангазы, г. Алматы, 9–11 ноября 1998 г. – Алматы, 1998. – С. 156.

305. См. об этом работы Валиханова Ч.Ч., Муканова К., Вострова В.В., Сухарева О.А., Алексеева Р.А., Михайлова

Т.М. Толеубаева А.Т. и др.

306. Марғұлан Ә. Х. Ежелгі мәдениет куәлары. – Алматы: Ғылым, 1966. – С. 38–39.

307. Магауин М. Кобыз и копые. Повествование о казахских акынах и жырау XV–XVIII веков / Пер. с каз. П. Косенко. – Алма-Ата: Жазушы, 1970. – С. 3–7.

308. Наурзбаева З. Шаманское камлание как диалог с иным и казахская культура // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы, генезис и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы 5–7 июня 1995 г. – Алматы, 1995. – С. 71.

309. Акатаев С.Н. Мировоззренческий синкретизм казахов (Истоки народной мысли). – Вып. 2. – Алматы, 1994. – С. 92.

310. Там же, с. 93.

311. Галиев А.А. Традиционное мировоззрение казахов. – Алматы: Фонд Евразии, 1997. – С. 120.

312. Тихов П. О музыке туркестанских киргизов // Музыка и жизнь. – 1910. – № 3. – С. 4.

313. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993. – С. 47.

314. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алматы: Жалын, 1978. – С. 89.

315. Садоков Р.Л. Музыкальная культура древнего Хорезма. – М., 1970. – С. 84.

316. Наурзбаева З. Шаманское камлание как диалог с иным и казахская культура // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы, генезис и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы 5–7 июня 1995 г. – Алматы, 1995. – С. 72–73.

317. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 312.

318. Желтоксан Ж. (Едихан Шаймерденулы). Ак Сарбаз. – Алматы: Көкіл, 1997. – С. 153–154.

319. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. –

- Алматы: Жалын, 1978. – С. 101.
320. Там же, с. 17.
321. Айтматов Ч. Белое облако Чингисхана. Повесть к роману. – М.: Планета, 1991. – С. 54.
322. Там же, с. 55.
323. Там же, с. 94.
324. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993. – С. 8.
325. Галиев А.А. Традиционное мировоззрение казахов. – Алматы: Фонд Евразии, 1997. – С. 45.
326. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Евразия, 1993. – С. 72.
327. Книга отца нашего Коркута. – Баку: Язычы, 1989. – С. 25–26.
328. Сейдимбеков А. Поющие купола. Этюды о красоте / Пер. с каз. Е. Кажимбекова. – Алма-Ата: Жалын, 1985. – С. 213.
329. Утегалиева С. Музыкальный инструментарий кочевых тюркоязычных народов // Культура кочевников на рубежах веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: Тез. докл. междунар. конф., г. Алматы 5–7 июня 1995 г. – Алматы. 1995. – С. 78–80.
330. Батищев Г.С. Неисчерпаемые возможности и границы применимости категории деятельности // Деятельность: теория, методология, проблемы. – М., 1990. – С. 34.
331. Налимов В.В. В поисках иных смыслов. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 24.
332. Там же, с. 133–134.
333. Абишев К.А. Логика свободы и логика отчуждения // Человек в мире отчуждения. – Алматы: Ғылым, 1996. – С. 31.
334. Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. – Киев: Музична Україна, 1988. – С. 15.
335. Шалабаева Г. Национальное самосознание в контексте основных понятий теории культуры // Проблемы современной философии (Часть III): Сб. науч. статей. – Алматы: Издание

Института философии МН-АН РК. –1996. – С. 58.

336. Шалабаева Г. Национальная культура и противоречия социальной модернизации // Саясат. – 1997. – № 2 (21). – С. 41.

337. Аманжолов Б. Казахская музыка как канал духовной информации // Культурные контексты Казахстана: история и современность: Материалы международного семинара, посвященного 100-летию М.О. Ауэзова / Сост. А. Кодар, З. Кодар. – Алматы: Ниса, 1998. – С. 253.

338. Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст. – Киев: Музична Україна, 1988. – С. 16.

339. Хамидов А.А. Восток и Запад: специфика соотношения мировоззрения и методологии // Методология науки в контексте взаимодействия восточной и западной культур. – Алматы: Ақыл кітабы, 1998. – С. 28.

340. Батищев Г.С. Неисчерпаемые возможности и границы применимости категории деятельности... – С. 26–27.

341. Аязбеков С.А. Восток-Запад и социально-философский анализ казахской музыкальной культуры. – Алма-Ата, 1992.

342. Батищев Г.С. Неисчерпаемые возможности и границы применимости категории деятельности // Деятельность: теория, методология, проблемы (Над чем работают, о чем спорят философы). – М., 1990. – С. 31.

343. США глазами американских социологов. Политика, идеология, массовое сознание / Авт. предисл. В.Н. Иванов – М.: Наука, 1988. – С. 79.

344. Абишев К.А. Тоталитаризм как форма отчуждения // Человек в мире отчуждения. – Алматы: Ғылым, 1996. – С. 41–42.

345. Адам және ашық қоғам = Человек и открытое общество / Ә.Н. Нысанбаев. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясы» Бас редакциясы, 1998. – 158 б.

346. Там же, с. 159.

347. Батищев Г.С. Деятельностный подход в плену субстанциализма // Деятельность: теория, методология, проблемы. – М., 1990. – С. 173.

348. Налимов В.В. В поисках иных смыслов. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 31.

349. Налимов В.В. В поисках иных смыслов. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 33–34, 50.

350. Батищев Г.С. Деятельностный подход в плену субстанциализма // Деятельность: теория, методология, проблемы. – М., 1990. – С. 172.

351. Аль-Фараби. Философские трактаты / Пер. с арабского. – Алма-Ата: Наука, 1973. – С. 96–98.

352. Аязбеков С.А. Восток-Запад и социально-философский анализ казахской музыкальной культуры. – Алма-Ата, 1992. – С. 68.

353. Хамидов А.А. Восток и Запад: специфика соотношения мировоззрения и методологии // Методология науки в контексте взаимодействия восточной и западной культур. – Алматы: Ақыл кітабы, 1998. – С. 27.

354. Степин В.С., Кузнецова Л.Ф. Современная картина мира, русский космизм и диалог культур «Восток-Запад» // Философия русского космизма. – М.: Фонд «Новое тысячелетие», 1996. – С. 5–25.

355. Мейси Д. Единая экология // Один мир для всех. – М., 1990. – С. 82.

356. Вернадский В.И. Живое вещество. – М., 1978.

357. Циолковский К.Э. Грезы о земле и небе. – Тула, 1986. – С. 302, 378.

358. Чижевский А.Л. Земное эхо солнечных бурь. – М., 1976. – С. 331.

359. Дубровский В.Н. Концепции пространства-времени. Физический и философский аспекты. – М.: Наука, 1991. – С. 135–153.

360. Степин В.С., Кузнецова Л.Ф. Современная картина мира... – С. 23–24.

361. Колчигин С.Ю. Основные социальные ценности в контексте духовных учений Востока // Восточная философия: история и современность. Материалы Республиканской научно-теоретической конференции, май 1996 г. – Алматы: Издание Института Философии МН-АН РК, 1996. – Ч. 2. – С. 22–28.

С.Ш. АЯЗБЕКОВА

**КАРТИНА МИРА ЭТНОСА:
Коркут-ата и философия
музыки казахов**

Формат 60х90 1/16;
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Кол-во усл. п. л.-17,75
Тираж 2000 экз. Заказ № 48.

Отпечатано в ТОО “Издательство АСТ Полиграф”,
010000, г. Астана, ул., Дукенулы, 38.
тел./факс: 30 34 24, 30 33 81
e-mail: kazpi2006@mail.ru

ISBN 978-601-80114-4-3

