

Анализ музыки как формы антропотехники

Д. А. Ярочкин

Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Российская Федерация

Введение. Статья посвящена анализу музыки как формы антропотехники. Автор использует концепцию П. Слотердайка, согласно которой антропотехника представляет собой методы умственной и физической практики, с помощью которых люди самых разных культур стремятся оптимизировать своё поведение перед лицом жизненных рисков и ощущением смертности. Музыка, занимая особое место в культуре, является своего рода синтезом как рациональных, так и иррациональных аспектов антропотехники.

Содержание. Чтобы выявить универсальные и иррациональные черты музыки в мифологизированном сознании, в статье проводится сравнение образ Одиссея в греческом мифе о сирене и образа шамана-кама в алтайских мифах. Выявляются общие и различные черты этих образов. В качестве общего для обоих образов рассматривается мотив путешествия, и фоном к обоим путешествиям является музыка. Различием же выступает характер взаимоотношения индивида и музыки.

Шаман и Одиссей представляют собой две стратегии взаимодействия с иррациональной стихией. Одиссей сохраняет гомеостаз, тогда как шаман гибнет и возрождается как иной субъект. В первом случае индивид остаётся неизменным, а антропотехника служит способом его самосовершенствования; во втором – неизменность природы человека ставится под вопрос.

Выводы. Примеры Одиссея и шамана-кама иллюстрируют динамичность и вариативность антропотехники: от поддержания гомеостаза и аскезы, до потери своего Я и экстатического преобразования – при этом музыкальные средства применяются в процессе создания и трансформации образа человека, что подчёркивает изменчивость человеческой природы.

Ключевые слова: антропотехника, аполлоническое начало, дионисийское начало, музыка, Одиссей, сирена, воля, шаманизм, бубен, камлание.

Для цитирования: Ярочкин Д. А. Анализ музыки как формы антропотехники // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. – 2024. – № 3. – С. 162–183. DOI: 10.35231/18186653_2024_3_162. EDN: KVKTDN

The Analysis of Music as a Form of Anthropotechnics

Dmitrij A. Yarochkin

*Saint Petersburg State University,
Sankt-Peterburg, Russian Federation*

Introduction. The article is devoted to the analysis of music as a form of anthropotechnics. The author uses the concept of P. Sloterdike, according to which anthropotechnics is a method of mental and physical practice through which people from different cultures strive to optimize their behavior in the face of life risks and a sense of mortality. Music, occupying a special place in culture, is a kind of synthesis of both rational and irrational aspects of anthropotechnics.

Content. In order to identify the universal and irrational features of music in the mythologized consciousness, the article compares the image of Odysseus in the Greek myth of the siren and the image of the shaman-kam in the Altai myths. The common and different features of these images are revealed. The motif of the journey is considered to be common to both images, and the background to both journeys is music. The difference is the nature of the relationship between the individual and the music. The shaman and Odysseus represent two strategies for interacting with the irrational element. Odysseus retains homeostasis, while the shaman dies and is reborn as another subject. In the first case, the individual remains unchanged, and anthropotechnics serves as a way of his self-improvement; in the second, the immutability of human nature is called into question.

Conclusions. The examples of Odysseus and shaman-kam illustrate the dynamism and variability of anthropotechnics: from maintaining homeostasis and austerity, to losing one's self and ecstatic transformation – while musical means are used in the process of creating and transforming the image of a person, which emphasizes the variability of human nature.

Key words: anthropotechnics, Apollonian principle, Dionysian principle, music, Odysseus, siren, will, shamanism, tambourine, kamlanie.

For citation: Yarochkin, D. A. (2024) Analiz muzyki kak formy antropotekhniki [The Analysis of Music as a Form of Anthropotechnics]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina – Pushkin Leningrad State University Journal*. No. 3. Pp. 162–183. (In Russian). DOI: 10.35231/18186653_2024_3_162. EDN: KVKT DN

Введение

В нынешнее время большим спросом пользуются исследования по музыкальной **антропотехнике**. Анализ данных, проведенный нами при помощи сервиса Constellate, показывает, что количество публикаций, связанных с изучением антропотехники и музыки неуклонно растет с 1980-х годов.

Понятие антропотехники детально разработано П. Слотердайком в книге «Ты должен изменить свою жизнь: Об антропотехнике» [37]. В этом труде автор рассматривает антропотехнику как «методы умственной и физической практики, с помощью которых люди самых разных культур пытались оптимизировать свой космический и иммунологический статус перед лицом смутных рисков для жизни и острой уверенности в смерти» [37, р. 10]. Для ученого антропотехника всегда связана с «апгрейдом иммунной системы» личности, основанным на аскетизме [37, pp. 8–9]. Слотердаик замещает религиозный миф аскезой как практикой антропотехники [37, р. 38]. Для него человек – это результат повторяющейся и целенаправленной деятельности, то есть работы.

Попытке рассмотреть чувственную и мифическую сторону антропотехники посвящена данная работа. Другим важным аспектом является желание рассмотреть антропотехнику не только как средство совершенствования человека, но и как способ его конструирования. В данной статье мы стремимся подойти к пониманию антропотехники как неосознанного и постоянно действующего фактора формирования человека, который затрагивает само его определение. Музыка является одной из форм такой антропотехники, поскольку она мыслится как самостоятельное явление, не сводящееся к утилитарной цели, в отличие от других средств антропотехники, таких как аскеза.

Чтобы выявить универсальные и иррациональные черты музыки в мифологизированном сознании, мы проведем сравнение образов Одиссея в мифе о сирене и шамана-кама в алтайских мифах. Для этого необходимо определить общие и различные черты. В качестве общего мотива для обоих мифов рассматривается мотив путешествия, и фоном к обоим путешествиям является музыка. Различием же выступает характер взаимоотношения индивида и музыки.

Актуальность данного подхода заключается в теоретическом переосмыслении наследия древней Греции в условиях современных технологий. Современные технологии изменяют природу человека, делая актуальными древнегреческие представления о музыке как элементе воспитания. Важно рассмотреть их применимость в современном мире. Ребекка Сайпесс и Стивен Кемпер утверждают, что развитие высоких технологий побуждает музыкантов и исследователей создавать музыкальные системы, которые будут исследовать отношение тела и инструмента на новом уровне интеграции [28]. С учётом влияния, которое технологии оказывают на человека, разумным представляется рассмотреть музыку и музыкальные инструменты как один из факторов этого влияния.

Раскрывая метафоры, которые используются при описании музыки, мы выявим ее различные пласты: как уже привычные, вроде дионисийского и аполлонического начал, так и более скрытые области музыки, как воли в шопенгауэровском смысле. Это позволит говорить о немзыкальной основе музыки в ракурсе метафизического и психического пространства.

Для наглядности исследования автор обращается к образам корабля и песни сирен в мифе об Одиссее, и шаманского бубна и камлания в мифах алтайцев. Несмотря на культурную дистанцию, оба образа сопоставимо передают мотив путешествия, как физического, так и метафизического.

Методология и источники. В статье использован феноменологический метод. Для достижения феноменологической редукции был проведен сравнительный анализ опыта Одиссея в мифе о сирене и ритуала камлания алтайского шамана. В обоих случаях данные феномены были рассмотрены в их предметном воплощении: корабле и бубне соответственно.

Таким образом, предлагается один из возможных вариантов гуссерлианского «возврата к вещам». Рассмотренные в таком ключе вещи представляют собой возможный интерфейс столкновения человека с идеей, в том числе – с идеями, заложенными в основание представлений о самом человеке [6, с. 193]. В сочетании с герменевтическим методом анализа текста, феноменологический метод позволяет рассмотреть музыку как поле столкновения с нуминозным, а музыкальный инструмент – как своего рода проводник музыки.

Важное место в герменевтическом подходе, развиваемом в статье, занимает анализ логики метафор, предложенный Джорджем Лакоффом и Марком Джонсоном [9]. В сфере философии метафор мы сталкиваемся с комплексной сетью образов и символов, которые пронизывают культурные, исторические и эпистемологические контексты. Сравнение метафор разных культур позволяет посмотреть на традиционные проблемы с помощью новой оптики.

Для того чтобы провести такое сравнение, мы выбрали музыкально-антропологический аспект как общее для двух разных культурных явлений. В обоих случаях музыка выступает больше антропотехникой нежели средством развлечения. Она проявляется как метафора ландшафта, проводника абсолютных смыслов. Влияние этих двух аспектов на индивида составляет антропотехнический аспект музыки.

Ключевой для исследования стала концепция Артура Шопенгауэра, согласно которой музыка является волей, а не всего лишь отражением воли. Шопенгауэр пишет, что «музыка отличается от всех других видов искусства тем, что она не отображает явлений, или, правильнее говоря, адекватной объективной воли, но непосредственно отображает саму волю и, таким образом, для всего физического в мире показывает метафизическую, для всех явлений – вещь в себе» [24, с. 426].

Ницше спорит с этим утверждением, указывая на то, что музыка лишь представляется как воля [15, с. 46]. Музыка – это идея, полагает Ницше. Музыка близка философии (например, по мнению Ницше, Вагнер воплотил в музыке идею Гегеля, и именно этой идеей покорила слушателей [15, с. 544]). Музыка порождает миф через опыт преодоления растворения во всеобщности [15, с. 110].

Дионисийское начало музыки противостоит индивидуальному аполлоническому разуму. «Нам пришлось среди характерных художественных воздействий музыкальной трагедии отметить аполлонический обман, имеющий своей целью спасти нас от непосредственного слияния с дионисической музыкой, причём наше музыкальное возбуждение имеет возможность разрядиться в аполлонической области, в некотором промежуточном видимом мире» [16, с. 157]. Разделение дионисийского и аполлонического начала, предложенное Фридрихом Ницше, позволяет нам сравнить пение сирен и обряд камлания.

При анализе образа сирен мы опираемся на концепт *стадии сирен* П. Слотердайка, также мы позаимствовали у российского исследователя Бориса Васильевича Маркова понимание *меланхолии* как механизма порабощения воли. Б. В. Марков отмечает в философии Ницше двоякое понимание музыки. Она порождает трагический миф, но вместе с тем побуждает в слушателе жажду жизни, а не страх [14, с. 139]. Музыка, которая навевает тоску и печаль, а не желание жить, – это музыка сирен [13 с. 61]. Марков подчеркивает необходимость посредника между человеком и музыкой, поскольку дионисийская музыка ввергает в оргиазм; вариантом посредника выступает миф [14, с. 141–142]. Образом такого опосредования в европейской культуре можно считать веревку, которой был привязан Одиссей.

Противопоставляя сирен музам, Б. В. Марков отмечает, что музыка сирен обращена к партикулярному желанию слушателя [14, с. 136]. Об этом же пишет П. Слотердаик, указывая, что сирены вкладывают в душу слушателя его собственный порыв [22, с. 502–503]. И наконец, Адорно возвращает в музыку социальное измерение, описывая ее как социальное пространство единения с сиренами современности – популярными певцами. «Слушатель, который хранит в памяти и узнает шлягер, благодаря этому становится в некотором воображаемом, но весьма насыщенном пространстве субъектом, к которому *idealiter* [в идеале] обращается шлягер. Будучи одним из многих, кто отождествляет себя с этим фиктивным субъектом, с Я музыки, он чувствует, что его одиночество, изоляция смягчается, чувствует, что он введен в общину *fan'ов*» [1, с. 31].

Кажущееся противоречие разрешается в том смысле, что порыв, который вкладывают сирены, является природным, а не человеческим. Это может быть некая природная бессловесная мудрость, радость бытия, единство с Сущим, или иррациональная власть над природой. Все эти элементы без посредника сотрут личность, однако мощь, которую они дают, привлекает человека. Тому, какими антропотехниками это мощь превращается в инструмент, посвящён дальнейший текст.

Термины «кам» и «шаман»; «шаманский ритуал» и «камлание» в статье используются как синонимы. Для обозначения рамного барабана используется термин «бубен». Такое обобщение позволяет соблюсти некую общность восприятия, что

важно при сравнительном анализе, хотя и не отражает некоторые нюансы. Происхождение термина «Шаман» до конца не определено. По одной из версий это слово имеет тунгусо-маньчжурское происхождение, термины «кам» и «камлание» алтайского происхождения, «бубен» по видимости славянского происхождения. В отношении шаманов точнее использовать термин «тунгур». Ввиду использования имен Одиссей и Улисс как синонимов в рассматриваемых статьях, мы будем употреблять их взаимозаменяемо.

1. Метафора музыки как смежного пространства

Чтобы понять, как музыка может быть формой антропологии, важно показать, что её значение выходит за рамки простых звуков и развлечений. Издревле музыке приписывали не только воспитательную, но и созидательную роль. О музыке мира, по-видимому, первым заговорил Пифагор [3, с. 323]. Он также утверждал, что земная лира – это точное отображение небесной и, играя на ней, индивид настраивается на гармонию космоса. В некотором смысле музыкальный инструмент и музыка – это прообраз сути мира или его гармонии.

Музыка является проводником в мир нуминозного, в царство трансцендентных смыслов. В «Ионе» Платон указывает, что музы, овладевая человеком, превращают его в приемник этих смыслов [19, с. 68–69]. Платон говорит об экстатической природе поэзии (что в нашем понимании роднит ее с шаманскими техниками экстаза). Размышляя о близости музыки потоку переживаний, Платон расширяет музыку до этической концепции, так же называя её орудием направления этих переживаний в нужное русло [11, с. 141]. Наше наслаждение ладом Платон объясняет тем, что в смертных движениях является подражание гармонии небесной, которую мы изначально знаем [11, с. 136], при этом он делает вывод, что некоторые лады полезны, некоторые нет [18, с. 138].

Платон стремится ограничить неконтролируемое влияние музыки логосом, то есть словом. Однако в самой экстатической природе музыки он не видит ничего плохого. Философ не запрещает музыку без слов, а лишь называет ее опасной, так как слова способны ограничить. Возможно, здесь идет речь о вредном посыле музыки [11, с. 169]. Можно сказать, что музыка без слов

способна стать неконтролируемым инструментом манипуляции сознанием и иметь как положительные, так и отрицательные последствия. Эта двоякость составляет энигматичность музыки.

Артур Шопенгауэр пишет, что «мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей» [24, с. 426]. Эта позиция рождает два рода пространственных метафор в изложении предмета. Одна из них внутренняя, другая внешняя. С одной стороны, музыка это внутреннее истинное пространство вещей и мира, Шопенгауэр буквально называет ее сердцевиной, сосредоточением. С другой стороны, это надмировая реальность, подлинное бытие, по аналогии с платоновскими идеями. В каком-то смысле Шопенгауэр объединяет подходы Платона и Аристотеля, помещая идею и внутрь, и вовне вещи. Такой подход видится нам оправданным в свете высказанной выше идеи о музыке как транзитном пространстве между идеей и материей.

Музыка черпает свой источник там же где, и воля – это ее непосредственная объективация [24, с. 386], поэтому она могла бы существовать и без самого мира. Для философа музыка – высшая всеобщность, притом конкретная, чем она превосходит логическую абстракцию. Все явления воли воплощаются в музыке как «душа без тела» [24, с. 393]. Для всякого физического мира музыка показывает метафизическое, дает сердцевину вещей [24, с. 394] и, поскольку, музыка предельно общим языком высказывает внутренне существо в себе мира, ее объяснение было бы подлинным объяснением философии и мира вообще [24, с. 396]. Артур Шопенгауэр указывает на то, каким образом музыка формирует пространство опыта. Она отражает не явление, а саму внутреннюю сущность всех явлений – волю [24, с. 391]. Музыка выражает не просто чувство, а чувство «вообще». На это отражение реагирует фантазия человека и стремится воплотить в осязаемых чувствах мир духов [24, с. 392].

Переход от материального мира к человеку оправдан тем, что сам человек является объективацией воли, поэтому музыка обнаруживает индивидуальное бытие человека. Мариус Шнейдер называет музыку взрывом секретных сил. Они могут быть разбужены песней для того, чтобы дать человеку силы, открыть заново его глубочайшее «Я» [35, р. 12]. Но также они могут растворить человека в его собственном Я. Гегель отмечал, что музыка влияет на душу человека. «Ибо музыка постигает именно эту сфе-

ру – внутренний смысл, абстрактное самосозерцание, приводя тем в движение средоточие внутренних изменений – сердце и душу как простой концентрированный центр всего человека» [4, с. 63].

Несмотря на то, что музыка, по словам Шопенгауэра, воспринимается вне пространства, она создает особое подлинное пространство в мире и человеке. Это пространство служит коридором для проявления высших абстракций. Столкновение с абстракцией задает дионисийский пафос музыки, который проявляется и в метафоре Одиссея и шамана. Другим связанным образом является образ транзита, носителя абсолютного бытия. Эти два понимания скорее отражают выбранную точку отсчета и фокус внимания, чем две различные ипостаси самой музыки. Одно из них – динамическое понимание связи с чем-то абсолютным, другое – это статическое, когда абсолют воплощен в материи звука.

Если Платон стремится ограничить музыку, считая опасной, то Ницше считает, что музыка освобождает ум человека, поэтому, чем больше человек становится музыкантом, тем больше он становится философом [15]. Фридрих Ницше пишет, что «...музыка может, смотря по обстоятельствам, быть не музыкой, а языком, орудием, *ancilla dramaturgica*» [15, с. 540]. Видимо такое возможно потому, что искусство дает инструменты для использования невербального мелодического пласта смысла. Это позволяет формировать необходимый настрой, по замечанию Хайдеггера [23, с. 72].

Язык неизведанного трансцендентного знания в музыке оказывается сильнее индивидуального человеческого сознания. В музыке тональность, «мелос» даны в чистом виде, так как она не столько передает эмоции, сколько при помощи ритма и мелодии настраивает человека на те или иные смыслы, создавая настрой его здесь-бытия (по М. Хайдеггеру). При этом, если в мелодии человек растворяется, то о настроенности здесь-бытия или вот-бытия Хайдеггер пишет, что присутствие само по себе уже настроено, и что именно «...в этом “как оно” настроенность вводит бытие в его “вот”» [23, с. 72].

Современная философия углубила понимание того, что музыкальность присутствует в, казалось бы, исключительно рациональных практиках логоса. Раскрывая власть голоса, Деррида отсылает именно к музыкальности речи. Ее мелодия может отсылать сознание человека к голосу Матери [7, с. 118]. Дерри-

да также говорит о том, что голос обладает большей властью, чем образ. В голосе скрытая мелодия может отсылать человека к голосу матери, поэтому он может воспринять сообщение некритично. Поскольку то, как человек говорит, оказывает больший эффект, чем то, что именно он говорит, для суггестии голос является мощным орудием и религиозного опыта, и искусства, и пропаганды, и даже коммерческой рекламы. Кроме того, если к письменному тексту можно возвращаться и переосмысливать его, то звучащий голос – это чистое восприятие.

Обращая внимание на то, что сознание представляется речью, мы часто упускаем тот факт, что эта речь звучащая, голос. «Голос есть бытие, которое обнаруживает свое самоприсутствие в форме всеобщности, как со-знание, голос есть сознание» [7, с. 118]. Музыка, таким образом, оказывается источником убедительности. Среди отечественных мыслителей хотелось бы обратиться к А. Ф. Лосеву, который отмечает, что мысли человека так же обладают тональной окраской. Можно предположить, что это своего рода музыка. [12, с. 107]. Уже Асафьев описывает процесс нормализации звучащей музыки, который он называет интонационным отбором. Исследователь отмечает взаимосвязь мысли интонации и формы музыки [3, с. 212].

Можно предположить, что во время звучания музыка формирует мелодический контур человеческой мысли, делая те или иные идеи субъективно более убедительными. Поэтому бедное население Ирландии буквально пело на суде [26], а среди хакасов бытовало высказывание, что о важном можно лишь петь [29, р.107]. Передавая ощущения непосредственно органам чувств, музыка как бы создает миры. Поскольку нельзя сказать, где звучит музыка: изнутри или снаружи, субъект восприятия в ней неотделим от процесса восприятия. Генрих Орлов указывает на то, что музыка не рассказывает о мире, не указывает на него и не описывает, она сама и есть этот мир, который в себе содержит. Этот мир недоступен в обыденности, тем он и важен для человека. Музыка перестает быть для человека объектом, а становится тем, что с ним происходит. В этом опыте человек теряет свое «Я» и становится тождественным музыке [17, с. 335]. Возможно, данная особенность феноменологической манифестации музыки привела к представлению о том, что она передает саму суть вещей.

Звук открывает сокрытое, что веками человечество испытывало на житейском опыте. От простукивания полостей в стенах до звучания автомобиля мы полагаемся на слух, на звуковое восприятие. Таким образом, музыка воспринимается как интерфейс взаимодействия человека со скрытой сущностью вещей. Это не просто развлечение, а способ общения с тем, что иначе остаётся непонятым или ускользает от восприятия.

1.1. Метафора музыки как носителя абсолютных истин

Музыка – это язык неизведанного в повседневном мире. Говоря о музыке, Платон выразил идею, что движения смертных отражают небесную гармонию, которую души знали до своего земного существования [11, с. 136]. К этой же мысли обращается средневековье. Говоря о принципиальной особенности музыки, Филипп Меланхтон пишет, что «Другие искусства возвышают наши умы к небесному, но лишь через музыку божественное нисходит с небес к человеческому» [30, р. 11].

Звук и песня являются уникальными формами коммуникации, которые позволяют человеку взаимодействовать не только с материальным миром, но и с невидимыми божествами. Их отношения можно рассматривать и как отношение материи и формы, и как функциональную и причинную связь, но не меньший интерес представляет их отдельный анализ. Их разделение показывает рациональный и иррациональный пласт музыки.

Еще дальше, чем в европейской музыке, это разделение зашло в тюркской, которую исследователи называют тембровой, поскольку в ней качество звука важнее его нотной классификации [10]. Разделение логоса и мелоса, слова и звука, идеи и переживания прослеживается и в европейском понимании музыки. Возможность выражать идеи через эмоциональные переживания и дополнять их рациональными посылами, либо сочетать рациональное и иррациональное воздействие делает музыку мощным инструментом влияния на человека. Это влияние может быть продолжительным и значительным, что позволяет рассматривать музыку как средство воспитания.

1.2. Музыка как антропотехника

Слотердаик рассматривает музыку как пример аскетической практики, указывая на то, что музыкальный инструмент тре-

бует от исполнителя дисциплины и самоконтроля, что формирует внутреннюю устойчивость и развитие личности перед лицом требований инструмента [37, pp. 361–362]. Слотердаик называет альтернативу явному рациональному восприятию музыки выраженному в обучении игре на музыкальном инструменте. Он описывает восточный путь, представленный в классической индийской музыке. Состояния исполнителя остаются закрытыми и непонятными для слушателя, так как у них нет названий. Об их сущности мы можем лишь догадываться: «мы бы ничего не знали о них, если бы сами не умели мечтать и скользить между “клавишами” психической жизни» [37, p. 270]. Таким образом, Слотердаик сомневается в возможности целенаправленного воздействия на психику человека через иррациональные аспекты музыки. Стоит сказать, что и до сих пор лучше всего изучены именно когнитивные аспекты музыки [31, p. 175].

Невыразимое в словах Слотердаик рассматривает как мифическое наложение на практику. Он предлагает заменить лакановскую «стадию зеркала» акустическим зеркалом сирен. Одиссей выходит из «стадии сирен», что символизирует странствие и целенаправленное движение вперед. Столкнувшись с сиренами, образами бессознательного и губельного, он не отказывается от контакта с ними, а изобретает способ самоконтроля. Верёвка, привязывающая Одиссея к мачте, символизирует антропотехнику, которая позволяет ему сохранить гомеостаз.

Идея антропотехники без гомеостаза является своеобразным дионисийским ответом на вызов стихий. Она представляет собой образ шамана, который в процессе «шаманской болезни» теряет человечность и собирает себя заново [2]. Если в философии Слотердайка инструмент требует аскезы, то инструмент шамана (бубен) символизирует экстаз. В отличие от более индивидуализированных подходов Слотердайка, музыкальная антропотехника предлагает коллективное измерение само-совершенствования.

Артикуляция идеи гармонической связи человека и общества началась, по-видимому, в древней Греции. Так Платон указывал на необходимость мусического воспитания и утверждал, что музыка неразрывно связана со словом, поэтому это воспитание словом, которое и внедряет рассудительность и любовь к прекрасному с помощью слов и мифов [11, с. 291]. Поскольку

музыка – это не просто звук, это способ передачи мироустройства и гармонии, можно сказать, что инструмент – это то, каким образом идеальная гармония проникает в мир повседневности. Поэтому Платон стремился ограничить средства музыки так, чтобы они производили звуки, которые, овладевая человеком, питали его только положительными пластами знания. Платон оставляет лиру, кифару, отвергает многострунные инструменты вроде пектиды или тритона, ударные, *aylos*, для пастухов остается *syrigx* [18, с. 116–117].

Понимание музыки как мощного послания на индивидуальном уровне имеет свое отражение и на уровне социальном. М. Уолкер отмечает то, что музыка как никакое другое средство выражения соединяет рациональное и интуитивное, частное и общественное [39, с. 49]. С точки зрения Алана П. Мерриама музыка не отделена от общества и должна быть изучена с разных сторон, включая историческую, психологическую, структурную, эстетическую, символическую [32, р. 31]. Г. Орлов описывает культурно детерминированный уровень музыки как проявление характерных для культуры и народа ментальных и чувственных склонностей и установок [17, с.84].

Сила музыки таит в себе опасность для обычного человека. Будь то музыка сфер или пение сирен – обычному смертному не дано слышать ее непосредственно. Музыка должна быть опосредована словом, жестом. Ее абсолютное знание и присутствие раскрывается в обыденном опыте как небытие и тишина.

2. Абсолютное знание и растворение в Абсолюте

Поиск знания является существенной чертой «темы Улисса» в культуре. Норман Остин отмечает, что сирены обещают Одиссею безграничную память и познание [25, р. 138]. В. Б. Стэнфорд полагал, что дар сирен – это не эстетическое удовольствие, это желание нового знания [38, р. 124]. В мифе о Сирене разворачивается драма стремления к запретному знанию. О том, что Одиссеем движет любовь к мудрости, а не простая жажда удовольствия, говорят многие исследователи.

Интригующим является тот факт, что знание, ради которого Одиссей рискнул всем, оказывается сокрытым. П. Наджент отмечает факт, что нигде не встречается текст песен сирен [33]. В отличие от других героев, они безмолвны, что позво-

лило исследователю сделать вывод о том, что пение сирен – это тишина. Дэвид Шур добавляет, что лишь сопереживание триумфу Одиссея заставляет нас считать молчание сирен их песней [36, р. 2]. Эта позиция соответствует образу музыки как языка абсолютных истин. Молчание, таким же образом, как и небытие, является лучшим способом изложения этих истин для повседневного человеческого ума. Однако Пьетро Пуччи отмечает разрушительность этих песен, так как они заставляют героя жить в ностальгии по своим прошлым свершениям [34, pp. 5–6]. Не только сама сущность песни сирены является загадочной, но и то, как она воспринимается теми, кто ее слышит.

2.1. Сирена как уход от реальности

Не существует досконального описания того, что испытал Одиссей. Петер Слотердаjk предлагает интересную интерпретацию мифа о сирене. При понимании антропологической сути пения сирен мы будем использовать подход, который реализовал Б. В. Марков. Он отмечает меланхолию как инструмент сирен, при её помощи они изменяют вектор человека с внешнего на внутренний [14, с. 141].

Искусство сирен состоит в том, что они вкладывают в душу субъекта его собственный порыв. То, что называют их неотразимостью, есть не что иное, как перемещение субъекта в центр гимнического порыва, который, казалось бы, исходит из него самого, вознося его на седьмое небо [22, с. 502–503].

Анализируя то, каким должен быть прельщающий звук этих существ, исследователь указывает, что звук должен обращаться строго индивидуально к каждому несчастному, являясь акустическим зеркалом. Видится, что такой подход не отрицает ценности самопознания. В познании себя человек неизбежно встречается с парадоксом. Он есть и исследующий, и исследуемое. Этот дуализм не позволяет ему раствориться. Познание себя – это работа, требующая усилия. Образ же, который предлагает сирена, – это зеркало. Если визуальное зеркало все-таки находится перед смотрящим, зеркало аудиальное – нет. Нельзя сказать, где находится музыка: изнутри или снаружи [13, с. 123]. Так же нельзя сказать, где находится образ, предложенный сиреной.

Если Шопенгауэр указывает на то, что музыка – это не представление воли, а воля сама по себе, то Слотердаjk в анализе

мифа о сиренах пишет о том, что акустическая картина может подменять подлинный мир и уничтожать слушателя. «Музыка, навевающая тоску и печаль, – это музыка сирен. Их пение сбивает с пути, заставляет усомниться в его выборе» [14, с. 141].

В противоположность пению сирен, ритмические песни и вообще ритм и миф как явления, которые ограничивают настроенность индивида в аффектах и зовут его к жизни, часто всплывают в культуре.

2.2. Капсула для абсолюта: бубен и корабль

Одиссей, герой древнегреческой мифологии, и шаман, центральная фигура в традиционных обществах различных культур, на первый взгляд представляют собой разные архетипы и символы. Однако у них есть несколько значимых сходных качеств, которые можно рассматривать как параллели. Оба они обладают способностью выхода за пределы человеческого мира. Некоторые авторы полагают, что все путешествие Одиссея происходит в потустороннем мире [5]. Само море можно понимать, как связующее звено между миром живых и миром умерших [16, с. 14]. Образ корабля как капсулы, отделяющей человека от враждебной среды и позволяющей ему путешествовать, очевиден. Образ инструмента как метафорического корабля музыки обретает в шаманской практике стойкие коннотации средства передвижения. Если принять во внимание вышеизложенные описания музыки как ландшафта, особой реальности, станет понятным образ музыкального инструмента как экстатического транспорта.

В шаманской традиции бубен чаще сравнивается с ездовым животным, но есть также сравнение бубна с лодкой. Шаманская игра на бубне есть не только звук, но и мимическое представление. О его важности говорит тот факт, что бубен для шамана не является обязательным инструментом [29], важна именно жестикуляция. С. Коттрелл указывает на то, что самым близким европейским образом к шаману является дирижер [27, р. 77], именно из-за связи музыки и жеста. Если в каком-то смысле дирижер «играет» на оркестре, то шаман «играет» на мире духов. О возможности такого взаимодействия говорит тот факт, что ритуал камлания начинается с «забыва-

ния» духов в бубен. В случае других музыкальных инструментов активная роль самого инструмента пропадает, и между ним и музыкой остается лишь функциональная связь. Бубен же, как и дирижер, является *причиной* музыки.

2.3. Бубен – транспорт

Бубен может мыслиться как ездовое животное, при этом какое именно, определяется тем, чья шкура использовалась при его изготовлении [8, с. 298]. Саму палочку – арбу, называют также плетью [2, с. 63]. Это значение закрепляется в рисунках, традиционно наносимых на бубен.

Л. Потапов называет бубен синтетическим инструментом шаманского ритуала, насыщенным религиозной символикой, высокая степень концентрации которой наиболее ярко выступает в пиктографическом письме, наносимом на мембрану [20, с. 124–137]. Бубен это и конь, переносящий человека в состояние транса, экстаза, и карта [5, с. 57], позволяющая ему вернуться в нормальное состояние. Таким образом, бубен понимается как транспорт шамана, так же, как и корабль понимается в качестве транспорта Одиссея. Бубен выступает в качестве карты, то есть того, что привязывает шамана к безопасной реальности. Оба героя имеют дело с враждебной потусторонней стихией – морем и миром духов, выходят за рамки человеческого знания и получают некоторую сверхчеловеческую награду.

3. Сравнение образов Шамана и Одиссея

Миф о сиренах и Одиссее служит поучением и предостережением от предметов, которые прельщают нас и отводят от верного пути, а сам Одиссей служит образом преодоления этой опасности. Может показаться, что чувственная пляска шамана не имеет ничего общего с разумностью Одиссея. Однако этот кажущийся парадокс между дионисическим и аполлоническим началами разрешается тем, что шаман преодолевает дионисийское *ничто* в виде «шаманской болезни» ради служения людям – камлания. Однако как индивидуальный субъект шаман оказывается уничтоженным, и как человек умирает.

В образах Шамана и Одиссея есть существенные различия. Шаман как человек умер и возродился как существо потустороннее. Об этом свидетельствует долгая ритуальное убийство

с разбиранием шамана на части. Одиссей же остается привязанным к мачте. Он сохраняет свою индивидуальную идентичность, оставаясь в капсуле корабля. Сущность шаманизма – это экстаз. Шаман растворяется в музыке, в ее культурном и метафизическом коде. Шаман формирует обмен между людьми и духами, природой за счет личной силы. В этом смысле шаман, как и Одиссей, совершают путешествие к запретному знанию, которое в мифе об Одиссее предлагают сирены.

Шаман проникает во враждебный мир с целью вернуть в наш то, что тому не принадлежит, – душу заболевшего. Но он не отделен капсулой корабля от потустороннего мира, и из-за этого теряет себя.

Одиссей выражает аполлоническое начало в музыке, сохранение «Я» и познание. Человеческий опыт шамана же выражает дионисийское начало, ведущее к полному разрушению «Я» и экстаз как выход за пределы ограниченного познания, слияние с абсолютным и превращение в новое существо.

Вместе они показывают рациональные и иррациональные коннотации самой музыки, ее свойство вбирать в себя понятия пространства, времени и общества. Они показывают двоякость познания, в котором помимо логического анализа присутствует энigmatичное растворение в предмете самого познания. Параллели между восточным и европейским опытом говорят о глубоких пластах музыки, которые выходят за рамки отдельной культуры.

Музыка как средство антропотехники оказывается явлением неоднородным. Это происходит по причине сложности самого понятия музыки. Музыка не является для человека внешним переживанием. Это то, что происходит с человеком, а не просто им воспринимается. В этом смысле она конструирует ландшафт, в котором действует индивид, а также его самого. Античность указывает на музыку как на промежуточное звено между человеческим миром и трансцендентными истинами.

Современность указывает на иррациональное в музыке, показывая тем самым осложнившееся понимание истины. Однако музыка оказывается опасным инструментом познания, так как, оставаясь механизмом связи с трансцендентным, она разрушает индивидуальную личность человека и отделяет его от других людей. В этой связи мы видим две противо-

положные стратегии переживания трансцендентного: *авто-ризированное созерцание тишины* Одиссеем, которое стала возможной благодаря технической капсуле корабля, и *экстатическая стратегия*, которая достигается за счет бубна, мыслимого как живое ездовое животное. Живое существо не способно полностью защитить ездока от влияния среды; это убирает из познания элемент изолированности, разделения на субъект и объект, но также делает познание более опасным. Сравнение этих двух подходов и различных культур могут быть свидетельством универсальности дионисийского и аполлонического начал в музыке в различных культурах и обществах.

Выводы

Особую силу музыке как транслятору абстрактных понятий добавляет то, что индивид переживает их на материальном уровне. При этом он не может отделить акт восприятия от своей внутренней жизни. Музыка таким образом оказывается не внутри и не вовне индивида, она становится всеобъемлющим явлением. Это свойство музыки известно издавна и широко используется в воспитании и лечении. Везде, где нужно передать знание, которое можно лишь пережить и о котором нельзя рассказать в вербальной форме, мы встречаем музыку. В западной культуре мотив познания порождает столкновение Одиссея с сиренами. Это столкновение опасно, так как выражает истины, выходящие за рамки человеческого разума. В восточной культуре мы встречаем шамана, который также использует музыку для установления контакта с потусторонним миром. Несмотря на наличие общих мест и метафор, позволяющих говорить о похожих явлениях в путешествии шамана и Одиссея, эти две фигуры остаются различными и в чем-то даже противоположными.

Одиссей сохраняет «Я», его опыт столкновения с сиренами – это метафора стойкости перед эскапизмом и дурным настроением. Одиссей надежно защищен мачтой корабля и привязан веревками; эта капсула техники не позволяет ему раствориться в дионисийском зове Сирен. Шаман же мыслит бубен в качестве ездового животного, которое выводит его за пределы человеческого бытия, за что, в конечном счете Шаман платит символической разлукой с образом человека.

Оба явления передают универсальность музыки как одновременно и средства познания абстрактных истин, переживание их через материальный звук, и выхода человека за пределы человеческого, и следующую за ним экстатическую гибель. Аполлоническое и дионисийское начала оказываются тесно переплетенными в музыке, а Шаман и Одиссей являются персонифицированными стратегиями коммуникации с нуминозным.

Список литературы

1. Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
2. Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю 1910–1912 годов по поручению Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии. С предисловием С. Е. Малова. (Представлено на заседании историко-филологического отделения академии наук 16 января 1913 года) // Сборник музея антропологии и этнографии при российской академии наук. – Горно-Алтайск, 1924. – 147 с.
3. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х т. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – 623 с.
5. Гиндин Л. А. Лингво-филологический анализ X-й песни «Одиссеи» и некоторые принципы гомеровской поэтики // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 65–67
6. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – 400 с.
7. Деррида Ж. Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
8. Дыренкова Н. П. Тюрки Саяно-Алтая. Статьи и этнографические материалы. – СПб: Наука, 2012. – 406 с.
9. Лакофф Дж, Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
10. Левин Т., Сузукей В. Музыка новых номадов. Горловое пение в Туве и за ее пределами. – М: Классика-XXI, 2012. – 336 с.
11. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. – М.: АСТ, 2000. – 624 с.
12. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
13. Марков Б. В. Люди и знаки: антропология межличностной коммуникации. – СПб.: Наука, 2011. – 667 с.
14. Марков Б. В. Человек, государство и Бог в философии Ницше. – СПб.: Владимир Даль, 2005. – 788 с. EDN: QWLKHN
15. Ницше Ф. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.
16. Обидина Ю. С. Путешествие Одиссея в загробный мир: опыт осмысления места человека в греческой архаической космологии // Запад – Восток. – 2016. – № 9. – С. 9–17.
17. Орлов Г. Г. Дерево музыки. – Вашингтон-Санкт-Петербург: Н. А. Frager & С^o; Советский композитор, 1992. – 408 с.
18. Платон. Государство. – М.: Академический проект, 2015. – 398 с.
19. Платон. Сочинения. В 4 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – 432 с.
20. Потапов Л. П. Шаманский бубен качинцев как уникальный предмет этнографических коллекций // Материальная культура и мифология: сб. науч. ст. Музея антропологии и этнографии. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд., 1981. – С. 124–137.
21. Религиоведческий словарь [сост. Васильева М. О., Красников А. Н., Элбакян Е. С.] // Классики мирового религиоведения. Антология. Т. 1. / сост. и общ. ред. А. Н. Красникова. – М.: Канон+, 1996. – С. 391–492.

22. Слотердайк П. Сферы. Том 1. Пузыри. – СПб: Наука, 2005. – 688 с.
23. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Изд. фирма «Ad Marginem», 1997. – 451 с.
24. Шопенгауэр А. Афоризмы. Мир как воля и представление. – М.: Харвест, 2011. – 1280 с.
25. Austin N. Archery at the Dark of the Moon: Poetic Problems in Homer's «Odyssey». – Oxford: Rowman and Littlefield, 1989.
26. Barclay K. Singing, Performance, and Lower-Class Masculinity in the Dublin Magistrates' Court, 1820–1850 // *Journal of Social History*. – 2014. – Vol. 47. – No. 3. – Pp. 746–768.
27. Cottrell S. J. Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman // *Twentieth-century Music*. – 2007. – Vol. 3. – No. 1. – Pp. 73–96.
28. Cypess R, Kemper S. The Anthropomorphic Analogy: Humanizing musical machines in the early modern and contemporary eras. // *Organized Sound*. – 2018. – Vol. 23 (2). – Pp. 167–180. DOI: 10.1017/S1355771818000043
29. Deusen K. V. Singing Story, Healing Drum: Shamans and Storytellers of Turkic Siberia. – Montreal: Heblie – Qosen's University Press, 2004. – 205 p.
30. Melanchtonis P. Opera quae supersunt omnia. – Halix Saxonum, 1834 / репринт. – М.: Нобель Пресс, 2012–406 с.
31. Menon V, Levitin D. J. The rewards of music listening response and physiological connectivity of the mesolimbic system // *Neuroimage*. – 2005. – Vol. 91. – Pp. 175–84. doi: 10.1016/j.neuroimage.2005.05.053. Epub 2005 Jul 14. PMID: 16023376.
32. Merriam A. P. The Anthropology of Music. Evanstone: Northwestern University Press, 1964. – 358 p.
33. Nugent P. B. The Sounds of Sirens; Odyssey 12. 184–91 // *College Literature*. – 2008. – Vol. 35 – No. 4. Pp. 45–54. DOI: 10.1353/lit.0.0016.
34. Pucci P. The Song of The Sirens // *Arethusa*. – 1979. – Vol. 12. – No. 2. – Pp. 121–32.
35. Schneider M. Primitive music. / *New Oxford History of Music. Volume I. Ancient and Oriental Music*. – London: Oxford University Press, 1975.
36. Schur D. The Silence of Homer's Sirens // *Arethusa*. – 2014. – Vol. 47. – No. 1. – Pp. 1–17.
37. Sloterdijk, P. You Must Change Your Life. On Anthropotechnics. – Cambridge, Malden: Polity Press, 2013.
38. Stanford W. B. The Ulysses theme: a Study in the Adaptability of a Traditional Hero. – Oxford: B. Blackwell, 1964. – 336 p.
39. Walker M. Music as Knowledge in Shamanism and Other Healing Traditions of Siberia // *Arctic Anthropology*. – 2003. – Vol. 40. – No. 2. – Pp. 40–48.

References

1. Adorno, T. V. (1999) *Izbrannoe: sotsiologiya muzyki* [Selected works: Sociology of music]. Moskva; Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga. (In Russian).
2. Anokhin, A. V. (1924) Materialy po shamanstvu u altaitsev, sobrannye vo vremya puteshestviy po Altayu 1910–1912 godov po porucheniyu Russkogo Komiteta dlya izucheniya Srednei i Vostochnoi Azii. (Predstavleno na zasedanii istoriko-filologicheskogo otdeleniya Akademii nauk 16 yanvarya 1913 goda) [Materials on shamanism among the Altaians, collected during travels in Altai in 1910–1912 on behalf of the Russian Committee for the Study of Central and East Asia. With a preface by S. E. Malov (Presented at the meeting of the Historical and Philological Department of the Academy of Sciences on January 16, 1913)] *Sbornik muzeya antropologii i etnografii pri Rossijskoj Akademii nauk. Gorno-Altajsk*. (In Russian).
3. Asaf'ev, B. V. (Igor' Glebov) (1971) *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
4. Gegel', G. V. F. (1971) *Estetika* [Aesthetics]. V 4 t. Moskva: Iskusstvo. (In Russian).
5. Gindin, L. A. (1985) *Lingvo-filologicheskii analiz X pesni "Odisei" i nekotorye printsipy gomerovskoi poetiki* [Linguistic and philological analysis of the X song of "Odyssey" and some principles of Homeric poetics]. *Antichnaya kul'tura i sovremennaya nauka*. Moskva: Nauka. (In Russian).
6. Gussert', E. (2004) *Krizis evropejskikh nauk i transsendental'naya fenomenologiya. Vvedenie v fenomenologicheskuyu filosofiyu* [The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy]. Sankt-Peterburg: Vladimir Dal'. (In Russian).

7. Derrida, Zh. (1999) *Golos i fenomen, i drugie raboty po teorii znaka Gusserlyya* [Voice and Phenomena: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl's Phenomenology]. Sankt-Peterburg: Aleteiya. (In Russian).
8. Dyrenkova, N. P. (2012) *Tyurki Sayano-Altaya. Stat'i i etnograficheskie materialy* [The Turks of the Sayano-Altai. Articles and ethnographic materials]. Sankt-Peterburg: Nauka. (In Russian).
9. Lakoff, J., Johnson, M. (2004) *Metafori, kotorymi my zhivem*. [Metaphors we live by]. Moskva: Editorial URSS. (In Russian).
10. Levin, T., Suzukei, V. (2012) *Muzyka novykh nomadov. Gorlovoe penie v Tuve i za ee predelami* [The music of the new nomads. Throat singing in Tuva and beyond]. Moskva: Klassika-XXI. (In Russian).
11. Losev, A. F. (2000) *Istoriya antichnoi estetiki. Vysokaya klassika* [The history of ancient aesthetics. High classics]. Moskva: AST. (In Russian).
12. Losev, A. F. (2001) *Dialektika mifa* [The Dialectic of myth]. Moskva: Mysl'. (In Russian).
13. Markov, B. V. (2011) *Lyudi i znaki: antropologiya mezlichnostnoi kommunikatsii* [People and Signs: Anthropology of Interpersonal Communication]. Sankt-Peterburg: Nauka. (In Russian).
14. Markov, B. V. (2005) *Chelovek, gosudarstvo i Bog v filosofii Nitsshe* [Man, State and God in Nietzsche's Philosophy]. Sankt-Peterburg: Vladimir Dal'. (In Russian). EDN: QWLLKHN
15. Nitsche, F. (1990) *Sochineniya v 2-kh tomakh. T. 2* [Selected works in 2 vols. Vol. 2]. Moskva: Mysl'. (In Russian).
16. Obidina, Yu. S. (2016) *Puteshestvie Odisseyi v zagrobnyi mir: opyt osmysleniya mesta cheloveka v grecheskoj arkhaiskoj kosmologii* [Odysseus' Journey to the Afterlife: The Experience of Understanding Man's Place in Greek Archaic Cosmology]. *Zapad – Vostok* [West – East]. No. 9. Pp. 9–17. (In Russian).
17. Orlov, G. G. (1992) *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. Vashington; Sankt-Peterburg: N. A. Frager & C^o; Sovetskii kompozitor. (In Russian).
18. Platon. (2015) *Gosudarstvo* [The State]. Moskva: Akademicheskii proekt. (In Russian).
19. Platon. (1990) *Sochineniya v 4-kh tomakh. T. 1*. [Selected works in 4 vols. Vol. 1] Moskva: Mysl'. (In Russian).
20. Potapov, L. P. (1981) *Shamanskij buben kachintsev kak unikal'nyj predmet etnograficheskikh kolleksij*. [The shamanic tambourine of the Kachin people as a unique object of ethnographic collections]. *Material culture and mythology* [Material culture and mythology]: Sbornik Muzeja antropologii i etnografii. Vol. 37. Leningrad: Nauka. (In Russian).
21. Krasnikov, A. N. (1996) (ed.) *Religiovedcheskii slovar'* [Religious studies dictionary]. *Klassiki mirovogo religiovedeniya T. 1*. [Classics of world religious studies. Vol.1]. Moskva: Kanon+. (In Russian).
22. Sloterdijk, P. (2005) *Sfery. Tom 1. Puzyri* [Bubbles: Spheres Vol. I: Microspherology]. Sankt-Peterburg: Nauka. (In Russian).
23. Khaidegger, M. (1997) *Bytie i vremya* [Being and Time]. Moskva: Ad Marginem. (In Russian).
24. Shopengauer, A. (2011) *Aforizmy. Mir kak volya i predstavlenie* [Aphorisms. The World as Will and Representation]. Moskva: Kharvest. (In Russian).
25. Austin, N. (1989) *Archery at the Dark of the Moon: Poetic Problems in Homer's "Odyssey"*. – Oxford: Rowman and Littlefield.
26. Barclay, K. (2014) Singing, Performance, and Lower-Class Masculinity in the Dublin Magistrates' Court, 1820–1850. *Journal of Social History*. Vol. 47. No. 3. Pp. 746–768.
27. Cottrell, S. J. (2007) Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman. *Twentieth-century Music*. Vol. 3. No. 1. Pp. 73–96.
28. Cypess, R., Kemper, S. (2018) The Anthropomorphic Analogy: Humanising musical machines in the early modern and contemporary eras. *Organised Sound*. Vol. 23 (2). Pp. 167–180. DOI: 10.1017/S1355771818000043
29. Deussen, K. V. (2004) *Singing Story, Healing Drum: Shamans and Storytellers of Turkic Siberia*. Montreal: Heblite – Qosen's University Press. 205 p.
30. Melanchtonis, P. (2012) *Opera quae supersunt omnia*. Halix Saxonum, 1834 / reprint. – Moskva: Nobel' Press.
31. Menon, V., Levitin, D. J. (2005) The rewards of music listening response and physiological connectivity of the mesolimbic system. *Neuroimage*. Vol. 91. Pp. 175–84. DOI: 10.1016/j.neuroimage.2005.05.053.

32. Merriam, A. P. (1964) *The Anthropology of Music*. Evanstone: Northwestern University Press.
33. Nugent, P. B. (2008) The Sounds of Sirens; *Odyssey* 12. 184–91. *College Literature*. Vol. 35 No. 4. Pp. 45–54. DOI: 10.1353/lit.0.0016.
34. Pucci, P. (1979) The Song of The Sirens. *Arethusa*. Vol. 12. No. 2. Pp. 121–32.
35. Schneider, M. (1975) Primitive music. *New Oxford History of Music*. Vol. I. Ancient and Oriental Music. London: Oxford University Press.
36. Schur, D. (2014) The Silence of Homer's Sirens. *Arethusa*. Vol. 47. No. 1. Pp. 1–17.
37. Sloterdijk, P. (2013) *You Must Change Your Life. On Anthropotechnics*. Cambridge, Malden: Polity Press.
38. Stanford W. B. (1964) *The Ulysses theme: a Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford: B. Blackwell.
39. Walker, M. (2003) Music as Knowledge in Shamanism and Other Healing Traditions of Siberia. *Arctic Anthropology*. Vol. 40. No. 2. Pp. 40–48.

Об авторе

Ярочкин Дмитрий Андреевич, куратор проекта: Научно-практический семинар кафедры философской антропологии Института философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация ORCID ID: 0000-0002-6133-7681, e-mail: ya.yarochkin@yandex.ru

About the author

Dmitrij A. Yarochkin, curator of the project: "Scientific and practical seminar of the Department of Philosophical Anthropology, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University, Sankt-Peterburg, Russian Federation, ORCID ID: 0000-0002-6133-7681, e-mail: yarochkin@yandex.ru

Поступила в редакцию: 11.04.2024
Принята к публикации: 27.06.2024
Опубликована: 17.09.2024

Received: 11 Aprile 2024
Accepted: 27 June 2024
Published: 17 September 2024