



# АНТИЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

Настоящей книгой Государственное музыкальное издательство начинает издание серии «Памятники музыкально-эстетической мысли». Публикация трактатов и работ крупнейших философов, искусствоведов и музыкантов сопровождается редакторскими комментариями и примечаниями, а также библиографическим указателем.

Вступительная статья вводит читателя в круг философских, социальных и общеэстетических проблем определенной исторической эпохи.

Серия рассчитана на музыкантов и любителей музыки, интересующихся эстетическими вопросами, искусствоведов различных профилей, специалистов по эстетике.



ПАМЯТНИКИ  
МУЗЫКАЛЬНО-  
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ  
МЫСЛИ

МОСКВА \* \* \* 1 9 6 0

# АНТИЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

*Вступительный очерк  
и собрание текстов  
профессора А.Ф.Лосева*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

*Предисловие и общая редакция*  
*В. П. ШЕСТАКОВА*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение античной эстетики представляет не только чисто академический интерес. Оно имеет актуальное значение и для современности. В решении ряда важнейших проблем — проблем реализма, происхождения искусства, роли его в общественной жизни и т. д. — современная эстетика постоянно обращается к эстетическим теориям древней Греции. Объяснение этого факта, свидетельствующего о непреходящей ценности античной теории, было дано уже Ф. Энгельсом. Оценивая роль древнегреческой философии для мировой истории философии, Энгельс указывал на то, что в «многообразных формах греческой философии имеются в зародыше, в возникновении почти все позднейшие типы мировоззрения»<sup>1</sup>.

Аналогичную роль для мировой истории эстетики играет античная эстетика, в частности, античная музыкальная теория. Непрекращающийся интерес к музыкальной эстетике древней Греции объясняется тем, что в ней в классически простой, отчетливой, хотя подчас и наивной, форме содержатся почти все те проблемы, которые поднимались в дальнейшем музыкальной теорией и эстетикой.

В системе эстетической теории древней Греции музыкальная эстетика играет особую роль. Характерно, что ни скульптура, ни архитектура, ни театр, ни даже ораторское искусство Греции не представлены таким количеством памятников эстетической мысли, как музыка. Это свидетельствует о том, что музыка в большей степени, чем какой-либо другой вид искусства, привлекала к себе внимание древних греков.

Этот факт очевиден и вряд ли требует каких-либо особых доказательств. Гораздо труднее объяснить причины этого интереса. Конечно, они заключались не в том, что греки были

«музыкальным» народом и имели бóльшую склонность к музыке, чем к скульптуре или живописи. Особое внимание, которое проявляла античная эстетическая теория к проблемам музыки, объясняется, в первую очередь, той ролью, которую играла музыка в практике общественной жизни древней Греции.

Первое же знакомство с античными трактатами о музыке убеждает читателя в том, что греки придавали музыке исключительное значение, приписывая ей воспитательные, магические и даже врачебные функции. Особенное же значение придавалось музыке как средству воспитания.

Проблема эстетического воспитания — сквозная проблема всей античной эстетики, начиная с древнего пифагорейства и кончая позднеэллинистическими теориями музыки. В течение более чем десятивекового существования античной музыкальной эстетики изменялись общеполитические основы понимания музыки, изменялась и сама музыка — ее внутренний строй и технические возможности; однако проблема эстетического воспитания по-прежнему оставалась в центре внимания музыкальной эстетики, ибо главным средством эстетического воспитания античные мыслители признавали музыку. На музыке и музыкальном воспитании строилась и вся система общественного образования древних греков. «Образованный» человек по-гречески значит «мусический», то есть тот, кто получил музыкальное воспитание. Это — не случайное метафорическое выражение. Оно полностью соответствует всей эстетической теории и художественной практике древних греков. Так, пифагорейцы пользовались музыкой для воспитания юношества, изменения характеров и нравов людей и даже для лечения болезней. Исключительные социальные функции придавались музыке и в эстетике Платона и Аристотеля. Согласно этим теориям, всякое общественное воспитание — педагогическое, эстетическое, интеллектуальное — основывается, главным образом, на музыкальном воспитании. Без музыки вообще невозможно никакое воспитание человека. Платон высказывает традиционную для всей античной эстетики мысль, утверждая, что «тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан» («Законы» II, 654). Платон и Аристотель рассматривали музыку как важнейшее средство воздействия на нравственный мир человека, как средство исправления и воспитания характеров, создания определенной психологической настроенности личности — этоса. В соответствии с этим античная музыкальная эстетика разработала четкую классификацию этических свойств музыкальных ладов, ритмов, мелодий, инструментов, выделяя те из них, которые являются более подходящими для воспитания мужественной героической личности.

Вся послеаристотелевская эстетика (Плутарх, Квинтилиан и др.), отмечая исключительную силу воздействия музыки на



духовный мир человека, считала мусическое образование главным и чуть ли не единственным средством воспитания.

Характерно, что даже попытки критической оценки традиций античной музыкальной эстетики, появившиеся в эпоху эллинизма, относились главным образом к проблеме воспитательной функции искусства. Уже эпикурейцы отрицают в музыке наличие всякого этоса. Музыка, по их мнению, не способна воздействовать на стремления души; она не может принести никакого вреда и никакой пользы. Музыка может делать человека мужественным и благородным не в большей степени, чем поварское искусство. В еще более резкой форме против этического значения музыки выступают скептики. Так, Секст Эмпирик пишет специальный трактат «Против музыкантов», в котором пытается доказать бесполезность музыки. Все это, однако, не колеблет общего положения о том, что центральной для античной музыкальной эстетики являлась проблема эстетического воспитания. Даже скептическая и нигилистическая тенденции развивались в русле этой общей проблемы.

Таким образом, анализ памятников античной музыкальной эстетики показывает, что музыка в древнегреческом обществе еще не вычленяется в самостоятельный вид искусства из сферы общественной практики,— будь то воспитание, медицина или магия. Правда, этот процесс вычленения уже начался. Музыка становится предметом исследования целой научной дисциплины, которая наряду с изучением формальной структуры музыки анализирует и характер ее восприятия, дает эстетические оценки различным элементам музыкальной формы. Уже Демокрит, разделяя звуки на гладкие и шероховатые, нежные и твердые, усладительные и неприятные, резкие и расплывчатые, проявляет тонкое понимание эстетических свойств элементов музыки. У ряда античных авторов музыка все чаще связывается с эстетическим наслаждением и красотой. Но наряду с этим ее все еще воспринимают неразрывной от общественной практики. Так, для Платона музыка в сочетании с танцем является не просто одним из средств воспитания: само воспитание есть для него не что иное, как музыка. «Вся в совокупности хорея,— говорил он,— есть в совокупности воспитание» («Законы» II, 665с.).

Очевидно, что античная музыкальная эстетика обладает специфическими особенностями, отличающими ее от европейского эстетического сознания. Для последнего музыка, как правило, представляет собою отражение внутренней психической жизни человека, изображение внутренних коллизий человеческой психики. Греки рассматривали музыку более утилитарно, она была для них своего рода упражнением, гимнастикой интеллектуальных и нравственных способностей. Античная эстетика придавала музыке особое значение, которое мы, поль-

зуюсь современной терминологией, не можем не охарактеризовать никаким другим термином, кроме как прикладное. В античности музыка не относилась исключительно к сфере эстетического сознания, она не была только предметом эстетического созерцания и художественного наслаждения. Неразрывно связанная с общественной практикой, она иногда и прямо признавалась одним из элементов практической деятельности, преследующим вполне утилитарные и так называемые «внеэстетические» цели. Для европейского мышления парадоксом звучит тот факт, что эстетические теории древней Греции не придавали большого значения собственно эстетической функции искусства. И Платон и Аристотель, признавая за музыкой способность доставлять эстетическое наслаждение, вызывать эмоции, не считали эту способность главной, определяющей специфику этого вида искусства. Наоборот, считалось, что этот элемент искусства может оказать на психику человека скорее вредное, развращающее, нежели благотворное и полезное влияние. Таким образом, признавая ведущую роль музыки в эстетическом воспитании, античная эстетика и сама музыку рассматривала исключительно только как средство воспитания, как форму общественной практики.

Все это насыщало музыкальное искусство общественным, гражданским содержанием, делало ее необходимым элементом быта и жизни народа. Музыка сопровождала человека всю его жизнь, начиная с рождения и кончая смертью, она была одним из предметов его занятий в палестре, сопровождала его в битве с врагами и в пиршестве с друзьями и т. д. Не случайно музыка была предметом оживленных споров в общественных собраниях и философских дискуссиях.

Рассмотрение вопроса о роли музыки в эстетическом воспитании наталкивает на следующий вопрос. Почему именно музыка, а не другой вид искусства, например, живопись или скульптура, — признавались греками наиболее эффективным средством воздействия на психологию и нравственность человека? Этот вопрос ставила и сама античная эстетика. «Почему только слышимое из чувственных восприятий имеет этическое чувство (этос)? — спрашивает Аристотель. — Ведь даже и без слова мелодия все равно имеет этическое свойство, но его не имеет ни краска, ни запах, ни вкус. А потому, что только она содержит движение... Движения эти деятельны, а действия суть знаки этических свойств» («Проблемы» XIX 27).

Музыка в понимании греков потому близка психической жизни, что она передает движение, а движение есть внешнее выражение характера. Следовательно, изменяя характер движения, содержащегося в музыкальных звуках, используя различные мелодии, инструменты, ритмы и лады, можно создавать различную настроенность человеческой психики и таким образом влиять на воспитание человеческого характера.

Широкое общественно-практическое значение, которое имела музыка в древней Греции, отражено не только в музыкальной эстетике, но и в музыкальной теории древних греков. Характерно, что греческое слово *musica* не соответствует современному значению этого слова. Термин этот обозначал у греков «мусические искусства», «искусства муз», то есть все искусства, которые служат воспитанию души — в противоположность гимнастике, целью которой являлось воспитание тела. В этом смысле музыка была для греков гимнастикой души. И сама музыкальная теория не ограничивалась только изучением музыки. Наряду с этим в нее входили и учения о строении и движении небесных тел, построении стихов, ораторском и сценическом исполнении. Для уяснения структуры античной музыкальной теории приведем следующую таблицу:

Части	Отделы	Отрасли
{ умозрительная	физический	{ музыкальная арифметика музыкальная физика
	теоретический	{ гармоника ритмика метрика
{ прикладная	строительный	{ построение мелодий ритмов стихов
	исполнительный	{ органика одика гипокритика

Таким образом, вся музыкальная теория греков делилась на две части: умозрительную и прикладную. Умозрительная часть в свою очередь состояла из двух отделов: физического и теоретического. Физический отдел, рассматривающий звуки в применении к тем или иным телам или физическим явлениям, подразделялся на две отрасли: музыкальную арифметику, то есть учение об отношениях звуков, и музыкальную физику — науку о звуковых отношениях в движениях небесных тел. Теоретический отдел представлял собою умозрительную сторону музыки, вне связи ее с физическими явлениями. Этот отдел в свою очередь делился на три отрасли: гармонику — учение о звуке, ритмику и метрику.

Прикладная часть музыкознания изучала строение и исполнение поэзии, которая включалась в музыкознание как составная часть музыки. Исполнительская отрасль прикладной музыки состояла из органики — учения об инструментах, оди-

ки — учения о пении, и гипокритики — учения о сценическом исполнении. Структура античного музыкознания показывает нам глубокое проникновение в строение музыкальной формы. Вполне понятно, что эта теория заложила основы теории музыки и создала традицию мирового музыкознания.

Однако, как уже отмечалось, античная музыкальная эстетика не ограничивалась разработкой конкретной теории музыкознания. Наряду с этим она развивала философские, в частности, космологические, этические и другие учения. Так, учение о «гармонии сфер» пифагорейцев, учение о гармонии Гераклита, представляя собою первые ступени в развитии музыкально-эстетической мысли, являются вместе с тем зачатками учения о строении вселенной и законах ее развития.

Музыкальные теории Платона и Аристотеля — целый этап в развитии этики, в особенности теории воспитания. Проблема эстетического воспитания, как мы уже видели, в течение целого ряда веков развивалась как одна из центральных проблем музыкальной эстетики. Все это определяет важную роль изучения античной музыкальной эстетики для развития современного музыкознания и эстетики.

Нельзя не заметить, что в постановке вопроса о воспитательной роли музыки античная эстетика стоит в непосредственной связи с сегодняшними задачами нашего искусства и эстетической теории. Марксистско-ленинская эстетика указывает на необходимость приближения искусства к жизни народа, на необходимость развития самостоятельного искусства, тесно связанного с общественной практикой и воспитанием народных масс. Примером такого органически слитого с жизнью народа искусства является музыка древнегреческого общества, которая, как и все античное искусство, по своей общественной значимости сохраняет, по словам Маркса, «значение нормы и недостижимого образца» вплоть до наших дней.

*В. П. Шестаков*



*А. Ф. Лосев*

## АНТИЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

### ВВЕДЕНИЕ

Античная музыкальная эстетика развивалась в течение первых двух общественно-исторических формаций — общинно-родовой и рабовладельческой. В связи с низким состоянием производительных сил античного общества индивидуальное мышление не получило глубокого развития и потому не могло дать развитой концепции эстетического сознания в его полной самостоятельности. Эстетическое сознание с большим трудом отделялось от практической деятельности, от религии, от морали, от общественной жизни, от техники и ремесла и вообще от чисто жизненного подхода к действительности. В этом была и сильная и слабая сторона античной эстетики. Музыка в античности тоже понималась по преимуществу в ее неразрывной связанности с практикой общест-

венной жизни; и она здесь меньше всего характеризовалась тем, что впоследствии Кант называл «незаинтересованным удовольствием» или «целесообразностью без цели».

Если бы мы захотели перечислить основные концепции античной музыкальной эстетики, то приблизительно могли бы наметить следующие ее типы, представляя их, конечно, по необходимости в более или менее абстрактном виде:

а) магическое, или медицинское, понимание музыки — трактовка ее как средства воздействия на психическое или физиологическое состояние человека;

б) общественно-воспитательное значение музыки;

в) космологическое значение музыки — весь космос мыслился в виде определенным образом настроенного инструмента, и тем самым создавалась т. н. гармония сфер, учение, продержавшееся в истории эстетики не одно тысячелетие;

г) узко специальная музыкальная эстетика, разрабатывавшая эстетическое значение отдельных музыкальных категорий;

д) музыкальная теория — исследование музыки как таковой (то есть учение о тонах, гаммах, интервалах и т. д.), — получавшая по необходимости формалистическую разработку ввиду того, что древние понимали тон только как ту или иную степень натянутости струны.

Первая концепция музыки относилась по преимуществу к мифическим временам и вырастала на почве общинно-родовой формации, когда вообще господствовала мифологическая идеология. Рудименты этой концепции не умирали в течение почти всей античности. Вторая и третья концепции характерны для периода т. н. классики, когда мифология уже перестала быть предметом непосредственной веры и превратилась в идейно-художественную

форму. Четвертая и пятая концепции характерны уже для периода эллинизма, то есть для периода, когда в обстановке мировых военно-монархических организаций появляется изолированный субъект с его стремлениями к обособлению и самосохранению. В этот период значительно обострилась и стала более абстрактной музыкальная мысль, в результате чего здесь могли образоваться аналогии уже нового и новейшего музыкознания. С точки зрения классического периода Греции VI—IV веков до н. э., период эллинизма, то есть с III века до н. э. и до начала средневековья, часто квалифицируется как период постепенного и медленного разложения.

Однако научные теории музыкознания стали появляться именно в период эллинизма. Впрочем, в связи с темой данной работы научные музыкальные теории античности могут привлекаться только косвенно.



## § 1

### МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА

Общеизвестны слова Маркса о том, что мифология была в Греции почвой для искусства. Тем более следует сказать, что она являлась почвой и для теории искусства. Поэтому весьма полезно будет обратить внимание на те мифы, в которых была заложена основа позднейших эстетических учений. Мифология прошла тысячелетний путь развития, и было бы невозможно в настоящей небольшой работе проследить этот путь. Но сказать несколько слов необходимо.

Первобытное искусство вообще неотделимо от жизни первобытного общества. А так как древней-

шее общество наименее рационализировано и больше всего подвержено разного рода стихийным влияниям, то и древнейшая музыка связана с теми оргиастическими и экстатическими состояниями, с которыми постоянно встречается историк первобытного общества. Для характеристики такого музыкального оргиазма можно было бы привлечь массу текстов, но мы остановились на Страбоне (№ 1)<sup>1</sup>. Образ Сирен у Гомера особенно ярко обнаруживает эту связь эстетического отношения к музыке с первобытным оргиазмом и даже с каннибализмом: Сирены, находясь на одном острове, привлекают своим сладостным пением каждого проезжего путника к себе на остров и потом его уничтожают; хитроумный Одиссей, намереваясь плыть мимо Сирен, велел себя привязать к мачте, а своим спутникам залил уши воском, чтобы они ничего не слышали (№ 2).

Первобытное магическое действие музыки можно демонстрировать на мифе об Амфионе, который строил фиванские стены только при помощи пения и музыки (№ 3), а также на мифе об Орфее, который своей музыкой покори́л весь подземный мир и даже склонил богов отпустить на землю его умершую супругу Эвридику (№ 5).

Музыка Аполлона и муз вообще характеризуется как успокоительная и уравнивающая гармония, в отличие от искусства Диониса, буйного божества производительных сил природы, и его служительниц вакханок (№ 6). Лин — тоже архаический певец, который преждевременно гибнет (№ 4).

Наилучшими первоисточниками классической литературы для характеристики музыки, связанной с Аполлоном и музами, являются Гомер, Гесиод и гомеровские гимны. У Гомера певцы занимают самое

<sup>1</sup> Цифры, приведенные в скобках, указывают на номер текста соответствующего параграфа в разделе «Источники античной музыкальной эстетики» (см. стр. 117—298).



почетное место, о чем говорит и Страбон (§ 2, текст № 1). Образ Аполлона, покровителя беззаботной и художественной жизни, мы находим в Гомеровских гимнах (№ 10). Яркое изображение того, что такое греческие музы, мы можем найти в самом начале «Теогонии» Гесиода (№ 9). Здесь они вечно проводят время в прославлении деяний богов, в обучении земных певцов и поэтов, в мудром и пророческом воспевании всего прошедшего, настоящего и будущего. Здесь уже отмирает прежняя архаическая и оргиастическая терминология, и музыка превращается в уравновешенную, привольную, беззаботную и сладостную гармонию. Это то, что, в отличие от оргиастической архаики, можно назвать классикой в мифологии.

Но мифология на этом не кончается. Она исчезает лишь тогда, когда с богами начинают состязаться в музыке люди. В качестве такого примера можно привести певца Фамира, который осмелился состязаться в пении с музами, за что был ослеплен и потерял дар пения (№ 8). Состязался с Аполлоном и Пан (№ 7). Известно также состязание сатира Марсия с Аполлоном: сатир страстно любил флейту, но Аполлон победил его своей игрой на лире и потом содрал с него шкуру; шкура эта, повешенная в некоей пещере, постоянно продолжала издавать жалобные звуки флейты.

Таким образом, еще задолго до появления литературы в Греции там уже была пережита вся страстная и углубленная стихия музыки, начиная от самых диких ее форм и кончая гармоническим изяществом классических представителей музыки, Аполлона и муз. Оставалось только отделить это глубокое музыкально-эстетическое волнение от слишком жизненного и вещественного его понимания, чтобы получить то, что по преимуществу и называется античной эстетикой музыки. Общественно-исторической предпосылкой для этого могло быть только разделение фи-

зического и умственного труда, что и произошло с падением общинно-родовой формации и с зарождением в Греции классического рабовладения.

Однако ввиду особенностей самой рабовладельческой формации в античной музыкальной эстетике навсегда осталось — пусть в более тонкой форме — известного рода вещественное и телесное понимание музыки, ее постоянная связь с общественной жизнью и воспитательными целями, когда она трактовалась в виде такого же воспитательного средства для души, каким была гимнастика для тела, ее всегдашняя обязательная связь с поэзией, а иной раз даже и с танцами, ее физическая наглядность, доходившая иной раз до зрительных и осязательных ощущений, и, наконец, ее конструктивно-вещественный характер, отразившийся в учении о космосе как об определенно настроенном инструменте. Все эти особенности античного восприятия музыки уже были заложены в мифологии, и античная музыкальная эстетика только переводила эту мифологию на более абстрактный язык.

Блестящим примером такого подлинно античного отношения к музыке является уже древнейшая музыкальная теория античности, именно пифагорейская.



## § 2

### ДРЕВНЕЕ ПИФАГОРЕЙСТВО

**1. Вступительные замечания.** То, что называется пифагорейством, является школой некоего полумифического Пифагора, жившего в VI веке до н. э. Материалы, относящиеся к VI—IV векам до н. э., со-

держат много разных имен и текстов, связанных с Пифагором. Но о личности самого Пифагора судить очень трудно, ибо имя его окутано массой легенд. Естественнее всего думать, что первоначальное пифагорейство отличалось скорее практическим, чем теоретическим взглядом на музыку. Если же иметь в виду вообще законченное теоретическое учение о музыке у пифагорейцев, то исследователи не раз склонялись к мысли, что такое учение появляется только в IV веке, т. е. в связи с деятельностью позднего Платона и Древней Академии.

Здесь не место входить в детали, которыми должна заниматься специальная история философии, и мы ограничимся только общей догадкой, что раннее пифагорейство отличалось скорее практическим, морально-общественным и религиозным характером, и потому начнем с тех свидетельств, которые говорят о практически-медицинском значении музыки.

## **2. Практически-медицинское значение музыки.**

Необходимо отметить, что уже и здесь очевиден резкий разрыв эстетики с мифологией. Вместо прежней наивной веры в богов и демонов мы находим рационально разработанную систему моральных предписаний и наукообразное учение о катартическом, т. е. очистительном, воздействии музыки на человека. Абстрактный характер мышления, возникший в это время в связи с восходящим рабовладением, т. е. в связи с резким разделением умственного и физического труда, едва ли требует здесь специального разъяснения.

Мы приводим тексты философа IV века н. э. Ямвлиха, специально написавшего трактат «О пифагорейской жизни» и являвшегося одним из главных источников для истории раннего пифагорейства (№ 2). Подобных случаев об очищении аффектов при помощи музыки можно привести достаточно. Кроме самого Ямвлиха, упоминающего тот же случай еще раз в 31 главе своего трактата, о нем же

говорят Квинтилиан (1, 10, 32)<sup>1</sup>, Марциан Капелла (347, 22 Eysenh.) и другие. О пифагорейском музыкальном катарсисе не раз читаем у Плутарха. Так, в трактате «Об Изиде и Озирисе» (гл. 81) упоминается о звуках лиры, которыми пифагорейцы пользуются перед сном, чтобы таким образом заговорить и исцелить страстные и неразумные движения души (ср. трактаты Плутарха «О музыке», гл. 3, ниже в текстах § 8, а также Цензорина «О дне рождения», 12). О практически-жизненном использовании музыки мы приводим еще Страбона (№ 1).

Для понимания пифагорейского учения о практически-жизненном использовании музыки необходимо сделать следующие три замечания.

Во-первых, пифагорейское учение о музыкальном катарсисе не знает чисто эстетического («незаинтересованного») катарсиса. В этом смысле пифагорейские учения, может быть, являются наиболее античными, т. е. наименее «чистыми», наименее «незаинтересованными». Тут мы находим целую систему аскетизма, в которую музыка входит наряду с постом, молитвой, гаданиями и пр. У того же Ямвлиха (гл. 29 § 163) читаем: «Из наук пифагорейцы, как говорят, более всего почитали музыку, медицину и мантику [искусство прорицания]». «Они пользовались против некоторых немощей и заговорами» (§ 164). О чтении Гомера и Гесиода в целях «исправления душ» также говорится не раз (кроме приведенного выше места из гл. 25 еще и в § 164). Следовательно, стихи, музыка, медицина, мантика — это, с пифагорейской точки зрения, одно и то же чисто практически-жизненное действие.

Во-вторых, ясно, что это общее музыкально-катартическое действие нельзя отождест-

<sup>1</sup> Объяснение значения цифр, указанных в скобках, см. на стр. 299.

влять и с чистой моралью. Катарсис у пифагорейцев охватывает всего человека, а не только его нравственность. Это есть «очищение», а не результат нравственных усилий. Тайна пифагорейского и вообще античного катарсиса заключается в просветлении самого инстинкта жизни. Это есть такой глубокий синтез, в котором уже нельзя отделить душу от тела, мораль от инстинкта и красоту от здоровья.

В-третьих, в пифагорейском катарсисе нам очевиден его природный, естественный, сугубо физиологический характер. Говоря об отделении духа от тела, о просветлении внутренних основ жизни, мы здесь не должны христианизировать языческое мироощущение. Христианское просветление (которое по своей природе тоже не теоретично, не этично и не эстетично) резко отличается от античного катарсиса. Тут-то и важно знать, что корень этой катартики телесный, земной, природно-стихийный, а не спиритуалистический. Когда такой опыт приходит в равновесие и начинает зацветать теорией, философией, моралью, появляется уже пифагорейство и в дальнейшем — платонизм, в котором при всей его «учености», при всей его мистически-углубленной катартике мы все же находим эту античную обезличенность, этот духовный схематизм и платоническую холодность, какой-то бессодержательный (ибо безличностный) физиологизм. Это мы будем встречать на каждом шагу во всей античной эстетике и философии. Но это надо уметь чувствовать уже в первых античных учениях о катарсисе.

**3. Социально-историческая основа.** Переходя от практических и утилитарных суждений пифагорейцев к их теории, мы сразу же наталкиваемся на то, что является особенностью не только пифагорейства, но в значительной мере и всей античной философии. Именно любимейшей теорией античных философов являлась теория числа. При этом числовым обра-

зом трактовалась не только музыка, но в значительной мере и все мироздание и вся действительность. К сожалению, здесь было бы неуместно вскрывать античные понятия числа. Мы принуждены ограничиться только утверждением, что число это понималось в античности не отвлеченно и не просто функционально, но большею частью наглядно и структурно, так что единицы, составляющие число, мыслились расположенными в определенном порядке и определенным образом упорядоченными.

О числах учили отнюдь не только пифагорейцы. Вопрос о делимости был основным, например, для Анаксагора. Свои атомы Левкипп и Демокрит понимали совершенно бескачественно в физическом отношении, но зато различали их исключительно только с точки зрения величины и строения, то есть опять-таки структурно. У Платона вовсе не идеи являются основой бытия, но числа, которые лежат в основе самих идей. А в четырехвековом неоплатонизме в основе самих чисел лежит то, что они называют Единым, то есть опять-таки то, что они находят нужным характеризовать прежде всего арифметически.

С точки зрения марксистского понимания истории философии эта склонность к числовым теориям вполне понятна. Ведь с зарождением рабовладельческой формации прежняя экономическая роль потребительской стоимости, конечно, не могла не отойти на второй план. В этот период вместо натурального хозяйства чрезвычайно возрастает роль обмена и денежного обращения, а следовательно и роль меновой стоимости. Но меновая стоимость как раз меньше всего ценила качества вещей и товаров и разнокачественные товары подводи́ла под единую количественную расценку. Поэтому и в мышлении заметно росла потребность числовых или количественных операций; и развивающееся мышление, впервые натолкнувшееся на огромную роль числа, никак не могло отделаться от восторга перед числовыми операциями и стара-

лось повсюду находить по преимуществу количества и числа. Поэтому нет ничего удивительного в том, что уже на этих ранних ступенях эстетического развития возникала огромная потребность понимать и музыку по способу чисел и находить в ней осуществление тех или иных числовых структур.

Само собою разумеется, в эстетике пифагорейства числа, музыкальные тоны и виды очень мало отличались одно от другого. Вначале мы имеем, конечно, только внешне эмпирическое объединение этих трех областей, характеристику чего можно найти, например, у Платона (№ 3), который как раз и упрекает пифагорейцев за слишком внешнее и слишком эмпирическое отношение к арифметике и музыке. Но такое чисто эмпирическое отношение к музыке, конечно, не могло сохраняться у пифагорейцев очень долго. К самым древним его временам относится тот музыкально-геометрический физический синтез, который оставался не только в течение всей античности, но благополучно пережил средневековье и встречается еще у астрономов XVI—XVII веков.

**4. Акустика, арифметика, геометрия, физика и астрономия.** Органический синтез указанных здесь наук является основным пифагорейским убеждением и представляет собой замечательное культурное историческое явление. Оно интересно уже тем одним, что основанное на нем мировоззрение строится вовсе не только логически, но является результатом и мощных социально-исторических сил, действующих часто даже вопреки всякой логике.

С именем Гиппаса связываются первые попытки установить числовые отношения тонов при помощи четырех медных дисков одинакового диаметра и толщиной: первый в  $1\frac{1}{3} = \frac{4}{3}$  второго, в  $1\frac{1}{2} = \frac{3}{2}$  третьего и вдвое больше четвертого, то есть для квинты, кварты и октавы (Diels, фрг. 12), а также при помощи звона, издаваемого сосудами с различными количествами жидкости (фрг. 13).

К этим простейшим акустическим наблюдениям, до сих пор не сходящим со страниц наших учебников физики, пифагорейцы применяли свои принципы, исходившие уже не столько из акустики, сколько из общих методов античного мышления, и, прежде всего, они понимали эти количественные отношения не просто количественно, но в их своеобразном пластическом взаимоотношении. Эту пластику пифагорейцы представляли себе в виде своеобразно понимаемых пропорций.

Пропорции пользовались огромной популярностью в пифагорейских кругах. Брала, главным образом, три пропорции: арифметическую, геометрическую и гармоническую. Под первыми двумя в числовом отношении подразумевалось то же самое, что и у нас. Под гармонической же пропорцией понималось соотношение

$$\frac{(a-b)}{(b-c)} = \frac{a}{c}$$

Эти три пропорции, конечно, меньше всего понимались как равенство только количественных отношений. Арифметическая пропорция обязательно указывала на то, что, если мы, например, видим два дерева разной величины и учитываем эту разницу, то такую же разницу мы можем находить и между другой парой деревьев или вообще другой парой вещей. Здесь, следовательно, пифагорейский глаз все время как бы обмерял разные вещи, стремясь найти между ними наглядно и структурно видимую аналогию. То же самое — и в геометрической пропорции. Что же касается гармонической пропорции, то и она имела для пифагорейцев тоже наглядно-структурный смысл. А именно, если мы имеем три величины  $a$ ,  $b$  и  $c$ , то возьмем сначала разницу между первой и второй и разницу между второй и третьей величинами. Оказывается, что отношение этих двух разниц равно отношению первой величины к третьей. Интуитивно это тоже можно себе легко представить. Если ариф-



метическая пропорция (1:2:3) говорит о постоянном нарастании предметов на одну и ту же величину, а геометрическая (1:2:4) — о нарастании в одно и то же число раз, то гармоническая пропорция (3:4:6) говорит нам о таком отношении целого и частей, при котором мыслится одинаковость отношения двух каких-нибудь частей к своему положению относительно третьей части.

Что касается установленных в древнем пифагорействе числовых отношений между тоном, квартой, квинтой и октавой, то указанные пропорции имели следующие приложения. Отношение тона, квинты и октавы, то есть отношение  $1:1\frac{1}{2}:2$ , понималось как арифметическая пропорция — квинта мыслилась настолько же больше тона, насколько октава была больше квинты. Отношение тона, кварты и октавы, то есть отношение  $1:1\frac{1}{3}:2$ , понималось как гармоническая пропорция — на какую часть первой величины вторая превосходила первую, на такую же часть третьей величины эта третья превосходила вторую. Геометрическую пропорцию пифагорейцы находили в равенстве отношения между тоном и квартой, с одной стороны, и квинтой и октавой — с другой стороны, так как она была  $1:1\frac{1}{3}=1\frac{1}{2}:2$ . Здесь, очевидно,  $1\frac{1}{3}$  и  $1\frac{1}{2}$  просто понимаются как два однозначных средних члена, каждый из которых представляет собою квадратный корень из произведения двух крайних членов, — арифметическая невозможность, созданная в угоду числовой пластике. В этом случае гораздо проще и понятнее было бы говорить об отношении  $1:2:4:8$  и т. д., то есть говорить об отношении тонов, разделенных между собою целыми октавами.

Гораздо интереснее геометрическая интерпретация музыкальных тонов. Так как рабовладельческая формация воспитывала по преимуществу вещевые и телесные представления, то и музыкальные тона тоже мыслились вещественно и телесно, то есть

максимально раздельно и объединенно, и притом с условием максимальной естественности и правильности таких вещей и тел. Конечно, здесь приходила на помощь геометрия со своими правильными телами. И получалось, что если тон мыслить в виде куба, то кварта приравнивалась икосаэдру, квинта октаэдру и октава — тетраэдру, или пирамиде.

Это геометрическое представление тут же отождествлялось и с физическим, и притом с наглядно физическим, с наглядно видимым и осязаемым. Тут достаточно было самых ничтожных зацепок, чтобы произвести априорно требовавшийся синтез. Земля мыслилась неподвижной и устойчивой, то есть в виде куба. Вода обращала внимание «текучестью», а из правильных геометрических тел наиболее «катящимся» представлялся икосаэдр. Следовательно, вода — икосаэдр. Воздух двигается взад и вперед, а октаэдр тоже как бы направлен одновременно в противоположные стороны, следовательно, воздух — октаэдр. И, наконец, наиболее острым, колышущимся в разные стороны воспринимался огонь, поэтому его представляли как пирамиду. Пятое правильное геометрическое тело, додекаэдр (двенадцатигранник), мыслился максимально близким к шару, то есть к наиболее совершенному по форме телу, и потому его вместе с шаром оставляли для очертания формы всего космоса в целом.

Очень трудно формулировать логическую связь между указанными арифметическими, акустическими, геометрическими и астрономическими представлениями. Но тем поразительнее тот факт, что наглядность, пластика, телесность и вещность вызывали к жизни такие синтезы, которые очень трудно доказуются какой-нибудь логикой. Так или иначе, но всякий музыкальный тон пифагорейцы представляли себе в виде земляного куба, и тогда получалось, что кварта есть водяной икосаэдр, квинта — воздушный октаэдр, и октава — огненная пирамида.

## 5. Некоторые детали пифагорейской акустики.

Конкретная картина музыкальной философии пифагорейцев и возникающей отсюда космической эстетики очень пестра, и разобраться в ее деталях невозможно в настоящем нашем изложении. Мы укажем только самое главное.

а) Ориентиром во всей этой большой проблеме можно считать текст из «Государства» Платона (529 В), где он устанавливает принципы своего идеализма, критикуя расплывчатый эмпиризм предшествующей науки. Так, в астрономии, по его мнению, понимает не тот, «кто зевает наверх или зарывается вниз», но кто все это внешнее разнообразие неба сводит к предметам невидимым, воспринимаемым только в уме. Затем Платон переходит к музыке.

Этот текст свидетельствует о многом.

Во-первых, пифагорейцы, известные Платону (а надо полагать, ему были известны все главные представители этой школы), исследовали музыкальные феномены эмпирически, не вдаваясь в априорное обоснование чистой слышимости. Поэтому приходится весьма критически относиться к Плутарху, который всю сложность априорных спекуляций над числами приписывает уже самому Пифагору. Он пишет: «Почтенный Пифагор отвергал оценку музыки, основанную на свидетельстве чувств. Он утверждал, что достоинства ее должны быть воспринимаемы умом, и потому судил о музыке не по слуху, а на основании математической гармонии, и находил достаточным ограничить изучение музыки пределами одной октавы» (Plut. De mus. 39). Это мнение Плутарха об отношении ума к музыке необходимо отнести только к Платону, потому что сам Платон, который был на 500 лет ближе к пифагорейцам, чем Плутарх, оценивает их исключительно как эмпириков и справедливо приписывает априорно-математический метод именно себе.

Во-вторых, эмпирические наблюдения пифагорей-

цев отличались большой тщательностью. И, в-третьих, сам Платон противопоставляет им свою собственную музыкальную теорию, как именно обоснованную трансцендентально (то есть на категориях чистого разума).

Платону не нравится эта эмпиричность, которую он, как мы увидим ниже, заменяет своими априорно-диалектическими схемами. Можно еще прибавить и то, что в более позднюю эпоху, во второй половине IV века, защитником этой уже тогда устаревшей и, вероятно, во многих отношениях исчезнувшей энгармоники был не кто иной, как Аристоксен, который, будучи верен «эмпиризму» своего учителя Аристотеля, тяготел и к доплатоновским методам и старался поэтому реставрировать архаическую энгармонику.

Однако это только общий музыкально-теоретический фон; на нем можно указать ряд теорий, несомненно, принадлежащих пифагорейцам.

6) Именно у Архита, уже современника Платона, который, кстати сказать, находился с ним в близких отношениях (D. 47 A 1), мы находим рассуждение о связи высоты тона с быстротой движения и с количеством колебаний. Большой отрывок об этом сохранился в Порфириевском комментарии на «Гармонику» Птолемея (D. 47 B 1).

Несомненно, Архит в этом смысле — основатель физической акустики. От него не укрылось одно важное обстоятельство, которое является основанием всей проблемы «деления» октавы. Дело в том, что при атомистически-механистической точке зрения последовательное дробление тона мыслится совершенно беспрепятственно, в то время как наблюдение показывает, что если, например, взять половину струны, дающей тон  $e$ , и получить тон на октаву выше  $e'$ , а потом производить такие же деления дальше, получая все более и более высокие октавы, то число колебаний того или другого тона всякой

последующей октавы будет обратно пропорционально длине струны. Чем выше тон, тем меньше соответствующая длина струны. Другими словами, тон вообще нельзя делить пополам; и тут октава делится не арифметически на два равных интервала, но гармонически на два неравных, на кварту  $\frac{4}{3}$  и на квинту  $\frac{3}{2}$ , потому что  $\frac{2}{1} = \frac{4}{3} \times \frac{3}{2}$ . Механическое деление длины струны не даст, таким образом, непосредственного представления о высоте тона. Атомизм здесь вполне опровергнут пифагорейцами. Но отсюда следует и тот важный факт, что хотя длина струн, при вышеозначенном делении, не является величиной постоянной, пропорция между длинами струны, ограничивающими интервал, постоянна. Эта пропорция при октаве — 4:3, при целом тоне — 9:8, при полутоне — 256:243 и т. д. Бесконечная изменчивость величины интервала, таким образом, основана на вполне точном математическом законе.

Это учение и зафиксировано Архитом в виде теории трех пропорций — арифметической, геометрической и гармонической (D. 47 В 2). Нахождение этого гармонического среднего, по которому изменяется высота тона при делении целого тона, есть величайшая заслуга Архита.

в) Сюда же относится мысль и о том, что консонанс предполагает отношения целых чисел, так как точная половина октавы не дает консонантного тона; тут  $\frac{2}{1} = \frac{x}{y} \times \frac{x}{y}$ , что при  $y=1$  дало бы  $x=\sqrt{2}$ . Кроме Архита, честь этого открытия принадлежит также и Эвдоксу (47 А 16. 19а). Иррациональные отношения дали бы согласно этому учению не звуки, но «шумы» (Theo. Sm. 50, 14 Hill.), хотя несколькими страницами ниже (56, 10) Феон приписывает это самому Пифагору, как и Халкидий в своем комментарии на Тимея (55 Wrob.).

г) Архиту принадлежит и своя собственная система разделения тонов, которую мы знаем из гармоник Птолемея (D. 47 A 16), откуда взял свой материал об Архите и Бозций («О музыке» V 17 слл.). Излагать подробно тут ее не стоит, полезно лишь сравнить Архита, Аристоксена и Платона, сведя их к одной мере по примеру J. Tanneu. *Mémoires scientif.* III 90 слл.

Здесь же необходимо отметить только то, что Архит прекрасно умел выводить терцию. Однако теоретического выведения, разумеется, было недостаточно для того, чтобы она вошла и в общегреческое музыкальное сознание.

д) Архиту принадлежит, далее, теория отношения консонанса и диссонанса (47 A 17). Теория эта, однако, настолько произвольна и искусственна, что воспроизводить ее мы здесь не будем. Идея ее сводится к тому, что тоны тем более созвучны, чем меньшим числом характеризуется их количественное отношение.

е) Наконец, правы те, которые видят основную заслугу Архита в том, что он основывает свою акустику не на мертвых арифметических схемах, но на чисто динамическом принципе. В то время как у Демокрита (как увидим ниже) каждый тон есть тело, которое сталкивается с другими телами, в том числе и с огненными атомами души, будучи воспринимаем, следовательно, только путем осязания (*haphē*) (ср. D. 47 A 119), у Архита вся эта картина есть картина нефизического движения — не движущегося воздуха, но самого акта удара по воздуху (*plagē*). Об этом и гласит подлинный фрагмент из «Гармоники» Архита, сохраненный нам все тем же Порфирием (№ 4).

**6. Эстетическая сущность музыки.** Последний пункт, особенно выдвигаемый Архитом, подводит нас к вопросу об эстетической сущности музыки у пифагорейцев. Первым пунктом такой эстетики является

проблема движения. Но так как у пифагорейцев движется решительно все и притом нисколько не меньше, чем у Гераклита и прочих досократиков, то здесь лучше выбрать какой-нибудь другой термин, с более широким значением. У них движутся не только физические тела, но и психика, и умственная деятельность, и всякое техническое или художественное творчество, и числа, и гармонии. Поэтому мы будем правы, если употребим в данном случае термин «становление» как обнимающий вообще всевозможные виды движения. Музыка есть становление, и это — самый первый, самый общий и самый необходимый принцип музыкальной эстетики пифагорейцев.

Далее необходимо принять во внимание общее учение пифагорейцев о числе. Здесь мы уже выходим за пределы музыкальной эстетики и потому не будем приводить специальных текстов. Однако общеизвестно, что числа лежат у пифагорейцев в основе всех вещей, так что они пронизывают собой все вещи. За долгую историю пифагорейства были пройдены самые разнообразные этапы учения о числах, начиная от полного отождествления вещей с числами и кончая числами, понимаемыми только лишь как принципы вещей и их движения.

Более специально пифагорейцы учили о составленности каждого числа из предела и беспредельного. Другими словами, число мыслилось в виде некоего рисунка или некоей структуры, вырезанной на общем фоне беспредельности. В дошедших до нас материалах об известном пифагорейце Филолае содержится учение о составленности всего существующего тоже из предела и беспредельного (А 9, В 1. 2. 6), причем синтезом того и другого объявлено число, делающее впервые возможным самое познание вещей (В 4), или гармония. Под этой гармонией, как показывает фрагмент В 6, нужно понимать, во-первых, самый обыкновенный музыкальный интервал, а во-

вторых, и вообще всякое объединение разнородного, всякое единство противоположностей. Душа, например,— тоже гармония (А 23). В применении к музыке Филолай специально говорит об этом в тексте № 6. Следовательно, музыка у пифагорейцев есть не только становление, но, прежде всего, числовое становление.

Наконец, пифагорейцы еще не дошли до такой степени абстракции, чтобы говорить о чистом становлении, то есть становлении как таковом. Будучи натурфилософами раннего периода развития греческой мысли, они тоже представляли себе все только вещественно, материально, пластически. Мы уже видели выше, как неразрывны были у пифагорейцев акустический, геометрический и астрономический подходы к действительности. Сейчас мы можем привести из Филолая текст, который прямо говорит о понимании всякого тона как трехмерного тела (№ 6). Чтобы понять этот текст, надо иметь в виду специфику пифагорейской терминологии. Под кубом здесь понимается не то, что обычно называется кубом в геометрии, но просто всякое трехмерное тело. А под треугольником нужно понимать опять-таки не простой геометрический треугольник, но вообще всякую замкнутую плоскость, площадь которой равняется произведению его основания на его высоту.

Поэтому и получается, что основанием того куба, под которым Филолай понимает тон, является произведение 3 на 3, то есть число 9, а объемом этого куба является произведение 9 на 3, то есть число 27. По-видимому, также и сторона основания этого куба, то есть известный отрезок прямой, тоже понимается как число 3, ввиду наличия в нем начала, середины и конца, почему он именуется также и «первым нечетным». Таким образом, даже каждый тон мыслится у Филолая в виде трехмерного тела.

Однако еще более известно то музыкально-числовое строение космоса у пифагорейцев, которое обычно



именуется гармонией сфер (А 16): вокруг центрального огня на определенных, взаимно пропорциональных расстояниях движется десять небесных шаров — периферийного космического огня, пяти планет, солнца, луны и земли, к которым пришлось прибавить еще т. н. противоземие для получения священного числа 10 (кроме А 16 — ср. также В 7. 12. 17 и текст № 7). Следовательно, числовое становление мыслилось пифагорейцами как становление прежде всего основных космических тел, издающих при своем движении определенного рода тоны с гармоническим сочетанием этих тонов в одно прекрасное и вечное целое.

Подводя итог, необходимо сказать, что эстетическая сущность музыки заключается у пифагорейцев не в чем ином, как в числовом становлении пластического предмета (каковым является, прежде всего, космос в целом, а затем и все входящие в него вещи).

**7. Специфика греческой классики.** Необходимо отдавать себе полный отчет в том, насколько пифагорейская музыкальная эстетика специфична именно для греческой классики. Она совершенно вещественна или, лучше сказать, совершенно в одинаковой мере и материальна и идеальна. Материя мыслится здесь, правда, с разной степенью своей разреженности или тонкости. Но в пифагорейской музыкальной эстетике нет ровно ничего такого, что мы могли бы назвать идеальным, в отличие от материального. Нет никакого намека также и на то, чтобы пифагорейцы понимали эстетическое в музыке как нечто исключительно субъективное. Ни о каком эстетическом удовольствии или вообще об эстетическом сознании в древних пифагорейских текстах нет и помину. Наоборот, объективное здесь на первом плане (В 16): «Некоторые мысли и чувства или действия, согласно этим мыслям и расчетам, не зависят от нас; но, как сказал Филолай, некоторые мысли сильнее нас».

Объективная материальность, взаимопронизанность материального и идеального, космологизм, вечное становление, осуществляемое с помощью противоположностей и точнейшая числовая упорядоченность жизни и бытия делают музыкальную эстетику пифагорейства вообще образцом классической музыкальной эстетики античного мира, несмотря на частую произвольную игру с акустическими данными, которую нельзя назвать числовой спекуляцией, а только забавой детского ума, впервые открывшего значение чисел в природе и обществе и с невероятным любопытством всматривающегося в любые их комбинации.



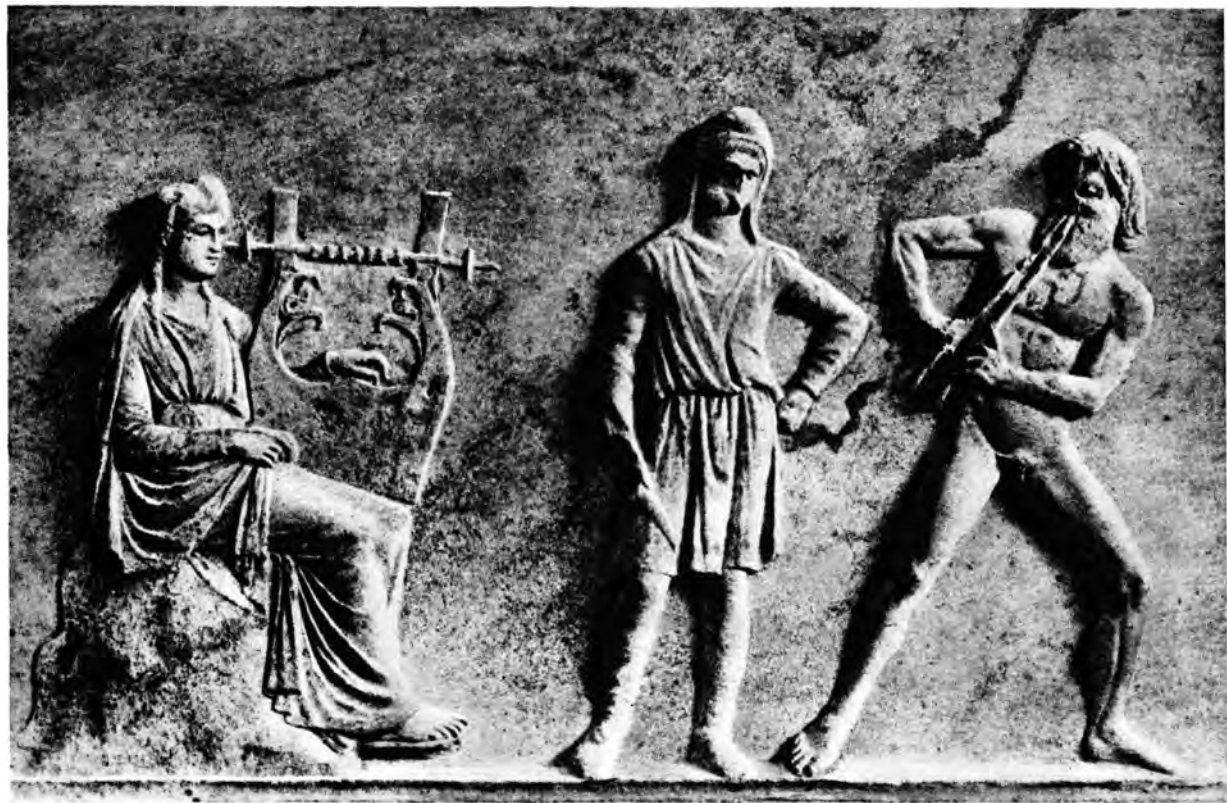
### § 3

## ДРУГИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ГРЕЧЕСКОЙ КЛАССИКИ

Если бы мы обладали достаточным количеством фрагментов из греческой классики или какими-нибудь цельными произведениями тех или других мыслителей данного периода, то, несомненно, музыкальная эстетика периода классики предстала бы перед нами со всеми теми оттенками, которые характерны и для этих мыслителей. К сожалению, однако, наследие раннегреческих философов является не чем иным, как безнадежной грудой развалин, то есть собранием совершенно случайных фрагментов, комбинируемых нами только из позднейших цитат. Поэтому далеко не всякий философ периода греческой классики доступен нам для изучения с точки зрения его музыкально-эстетических взглядов. Но, по крайней мере, о двух крупнейших философах периода



Мирон. Афина и Марсий. Реконструкция скульптурной группы. V в. до н. э.



Состязание Аполлона и Марсия. Рельеф. III в. до н. э. Афины

классики мы кое-что в этом смысле можем сказать, именно о Гераклите и Демокрите.

**1. Гераклит.** Приводимые у нас тексты из Гераклита (№№ 1 и 2) достаточно ясно связывают музыкальную эстетику Гераклита с его общеизвестным теоретическим учением. Эти тексты обнаруживают, что свою теорию единства противоположностей Гераклит целиком применял и к музыке, находя в элементах музыки обычную для него борьбу единства противоположностей. Правда, то же самое мы находили и у пифагорейцев. Но Гераклит отличается от них отсутствием напряженной числовой теории и несравненно более резким подчеркиванием самого процесса становления и возникновения красоты именно из противоположностей расходящегося. Имея это в виду, можно было бы без труда реконструировать музыкальную эстетику Гераклита. Но раз до нас не дошло соответствующих источников, заниматься этим легким делом мы не будем.

Другой философ периода классики, от которого дошли до нас вполне определенные намеки на соответствующую музыкальную эстетику, это Демокрит.

**2. Демокрит.** В дошедших до нас материалах по Демокриту содержатся ясные намеки на атомистическое учение о музыке. Оно явствует уже из текстов №№ 3—4. Здесь утверждается не только то, что каждый звук представляет собою физическое тело, но и то, что эти физические звуковые тела оказываются известными сгустками воздуха, в которых возникает определенное дробление на части. Общеизвестное учение атомистов о познании, возникающем благодаря воздействию образов вещей на органы чувств человека, целиком применяется также и к музыке (№ 5). Материалистическая физиология звукового восприятия дает себя чувствовать здесь очень ярко.

Учение Демокрита, наконец, означает также и прогресс классической эстетики в смысле анализа со-

стояний человеческого субъекта, отвечающих объективной действительности. Именно Демокрит, по-видимому, много и глубоко рассуждал о благозвучии человеческой речи, тонко оценивая каждый отдельный элемент речи в музыкальном отношении и умея авторитетно судить о формах связи этих музыкальных звуков в одно целое (№№ 6—7). Было бы ошибочно думать, что подобного рода тексты относятся не к музыкальной эстетике, но к поэтике. Ведь греки вообще не представляли себе чистой и бессловесной музыки, которая в их сознании и в их практике всегда ассоциировалась и со словом, и с танцами или жестами.

Углубленная оценка эстетической значимости музыки сказалась у Демокрита также и в его учении о более позднем происхождении музыки, поскольку она являлась для него искусством гораздо более тонким (№ 8).



#### § 4

### ПЛАТОН

**1. Социально-политическая позиция.** Экономической основой периода греческой классики Маркс считает свободную мелкую (парцеллярную) собственность крестьян, ведущих самостоятельно свое хозяйство (К. Маркс. Капитал, III, стр. 819, 1949). Мелкое свободное землевладение и рабовладение создало в период классики такие же мелкие и свободные рабовладельческие полисы, которые к концу V века до н. э. стали, однако, изживать себя и после знаменитой Пелопоннесской войны приходить в упадок, а мелкое рабовладение постепенно стало заменяться крупным. Крупные рабовладельческие военно-монар-

хические организации появились, однако, только в связи с походами Александра Македонского (ум. в 322 г. до н. э.), а весь IV век был еще полон иллюзиями сохранения старого и мелкого рабовладельческого полиса. К числу таких же реставраторов юного и крепкого рабовладельческого полиса относился и Платон (429—348 гг. до н. э.).

Излагатели учения Платона обычно упражняются в изображении Платона как консерватора и реакционера. Но ведь и консерваторов и реакционеров в истории античного общества было слишком много, чтобы можно было ограничиться только одной такой квалификацией. Интересно определить специфику этого консерватизма и сделать из нее реальные выводы о самой философии Платона.

В своем идеальном государстве Платон исходит из абсолютного разделения умственного и физического труда. Следовательно, уже по одному этому здесь перед нами — рабовладельческая идеология: философы только созерцают идеи и управляют государством, а крестьяне и ремесленники только трудятся для материального обеспечения этого государства. Проектируемый Платоном полис весьма небольшой. В нем точно разграничены все права и обязанности и все подчинено только государственному коллективу. Везде царствует строжайшая дисциплина, и всякая индивидуальная жизнь неуклонно регламентируется аскетической подчиненностью целому и общему. В таком случае становится ясным, что перед нами реставрация юного рабовладельческого полиса, приходившего в эпоху Платона к своему разложению. Но так как юный рабовладельческий полис уже не существовал, то он не мог органически нормально развиваться; вместо него была только отвлеченная идея полиса, которая могла насаждаться лишь насильственным путем. Таким образом, Платона считают реакционером за теорию восстановления того самого полиса, защита которого борцами при Сала-

мине и Марафоне обычно прославляется у историков как героическое и прогрессивное деяние. Это, конечно, нисколько не делает Платона прогрессивным философом, но это вносит ясность в специфику его консерватизма и идеализма.

После этого не может вызывать удивления, что музыкальная эстетика Платона состоит по преимуществу из теории музыкального воспитания граждан, причем само это воспитание проводится весьма жесткими и аскетическими методами. Поскольку, однако, у Платона реставрируется классический полис, у него нет никакого места для субъективизма, но, наоборот, и музыка, и все идеальное государство мыслятся как подражание космическому целому, как воплощение космоса с его вечными и непреложными законами в государственной, гражданской и личной жизни.

**2. Музыка и гимнастика.** Сопоставление у Платона музыки и гимнастики как главных методов воспитания всегда плохо усваивалось историками философии, не понимавшими всей замечательной и ярко сказавшейся здесь античной специфики. Будучи стихийными материалистами, греки и музыку понимали как нечто телесное, или материальное. С этим мы достаточно встречались уже и выше. Но теперь, когда Платон прямо выставляет эти два метода воспитания человека — гимнастику для воспитания его тела и музыку для воспитания души, нам кажется, нельзя более ярко продемонстрировать специфику античного восприятия музыки, чем это делалось в подобного рода теориях. Для понимания этой специфики нужно забыть то понимание музыки, которое выдвигалось эстетическими теориями зрелого буржуазного общества, где музыка мыслилась в виде каких-то бесконечных далей, сулящих неизъяснимые наслаждения. И для Платона, как и для других греческих классиков, в музыке совершенно нет ни стремлений в бесконечные дали, ни каких-нибудь особен-



ных наслаждений, ни ухода в какие-то, тоже неизъяснимые, субъективные глубины. Тут мыслится самая обыкновенная гимнастика, но только примененная не к физическому телу, а к психике, то есть мыслится морально-жизненная тренировка человека, всегда твердого и непоколебимого, всегда одинакового и четко организованного, точь-в-точь так, как организовано движение небесных светил. Повторяем, лучше никак нельзя выразить античную специфику восприятия музыки (№ 1, ср. «Государство» III 412 А, «Критон» 50 D, а также о музыке и гимнастике в соединении с грамматикой — «Феаг» 122 Е и «Алкивиад» I 106 Е). О том, что гимнастика преследует не грубо физические, но эстетические цели и, следовательно, тоже относится, в конце концов, к воспитанию души, см. текст № 8.

**3. Музыка, ее специфика и отличие от других искусств.** Другой основной особенностью понимания музыки у Платона, а в значительной мере и во всей античности, является неотделимость музыки от слова и танца («Законы» II 669 Е 700 А в № 6). Мы уже говорили выше, что древние вообще не допускали чистой музыки как таковой. Она была для них слишком иррациональна. Музыку они понимали всегда в соединении со словом, а иной раз даже и с танцем. Слово рационально осмысляло иррациональный поток музыкального движения, а танец переводил ее на язык изобразительного искусства. Самое слово «музыка» звучало по-гречески *mousikē*, то есть понималось как мусическое искусство или как «искусство муз». Сюда относилась как инструментальная и песенная музыка, так и словесное искусство вместе с хореографией. В «Законах» Платон так и рассматривает эти две стороны мусического искусства, то есть музыку в собственном смысле слова и хореографию (№№ 11, 15). О близком общении музыки и слова говорится вполне определенно (№ 2). Это не значит, однако, что Платон совершенно никак не выделял

музыку из прочих искусств. В отличие от прочих искусств и особенно от искусств изобразительных, музыка у него наиболее близка к душевным движениям человека, почему она и является таким значительным воспитательным средством (№№ 12, 14). Платон даже находит в музыке элементы, не поддающиеся никакому измерению или исчислению (№ 4), отчасти в противоречии со своим обычным учением о числовой строгости музыкального построения (№ 3).

Сущность музыки по Платону вообще не поддается строгой формулировке. С одной стороны, в музыке, как и в прочих искусствах, имеет место удовольствие вместе с «правильностью», исключающей всякую субъективную анархию и капризность (№ 6). С другой стороны, среди искусств, основанных на точных измерениях, музыка объявляется у Платона искусством наименее точным, требующим скорее простых привычек, чем какого-нибудь точного измерения, поэтому она и представляется ему полной противоположностью архитектуре (№ 10). С третьей стороны, музыка допускается у Платона как простое и чистое наслаждение, то есть как наслаждение, лишенное всяких элементов страдания или неудовольствия, и в этом смысле она так же прекрасна, как, например, и правильные геометрические тела (№ 12). По-видимому, Платон дошел до понимания музыки как чистого, беспредметного и совершенно иррационального наслаждения. Но именно вследствие столь глубокого понимания музыки как самостоятельного искусства (понимания, мы бы сказали, неантичного) он и отвергал ее в этом виде и допускал только в соединении со словом и танцем, и притом для целей только морально общественных. В своем идеальном государстве он из музыки допускает только религиозные гимны и военные марши.

Еще одной особенностью эстетики Платона является соединение музыки с любовью, — принцип,

тоже не вполне совпадающий с морально-общественной установкой. Ритм и гармония имеют для Платона не просто отвлеченное и не просто эстетическое значение — они погружены для него в сферу любви, то есть в сферу того, что он называет Эротом Небесным и Эротом Всенародным (то есть Эротом вульгарным). Вся музыка окутана для философа любовными переживаниями, причем по преимуществу высокого эстетического характера. Этого и нужно ожидать от античной эстетики, где, вообще говоря, не было только чисто эстетического, то есть только одного созерцательного и отвлеченного, житейски незаинтересованного удовольствия в искусстве. Всякое эстетическое удовольствие всегда имело здесь также и вполне жизненный смысл, настраивая человеческую психику на то или иное реальное поведение. Философ-идеалист Платон проповедовал своего рода духовную эстетику; и неудивительно поэтому, что у Платона музыка и любовь объединялись в одно целое, причем любовь, не теряя своего острого и страстного характера, достигала своего завершения в настроениях и чувствах возвышенного типа (№ 7). Вот почему искусство музыки не должно было руководствоваться низкопробными вкусами толпы (№№ 17, 18).

**4. Музыкальное воспитание.** Излагая Платона, лучше говорить не о музыкальном, но о мусическом воспитании, потому что под музыкой он понимает не только музыку в нашем смысле слова, но, как сказано, также и словесное искусство и хореографию. Нечего и говорить о том, что для теории идеального государства Платона воспитательный подход был самым важным и самым первым. Реставрируя простоту нравов первоначального полиса, Платон, конечно, должен был бороться с излишней сложностью позднейшего искусства, которая казалась ему неким психическим развратом.

Можно ли удивляться тому, что Платон отбра-

сывал слишком сложные и утонченные звукоряды, основанные на чересчур тонких интервалах, приучавших сознание к большой изысканности и изощренности? Вполне понятно, что для мирной жизни он оставляет только один строгий дорийский лад, а для разного рода необычных явлений, как, например, для войны, только один фригийский лад (№ 10). Платон жил в период распушенности нравов и потому хотел устранить их разнузданность и чересчур большую склонность в человеческой психике к вялости и размягченности. Поэтому исключение всех прочих ладов, кроме двух упомянутых, не могло не быть его основной установкой в области учения о музыкальных звукорядах. В «Законах» (VII 810 A) игре на лире подростки вообще могут обучаться лишь с 13 до 16 лет.

Кроме того, мог ли Платон при построении своего строгого и простого государства допускать разные, чересчур сложные многострунные музыкальные инструменты, которые вели только к непужным и беспредметным тонкостям? Вполне понятно, что для Платона оказываются достаточными простая лира, простая кифара и простая сиринга, или пастушеская свирель. Все прочее, с его точки зрения, могло только развращать и отрывать от реальной жизни (№ 11).

Это отнюдь не означало, что Платон плохо разбирался в музыке и грубо ее оценивал. Как мы уже видели выше, Платон глубоко чувствовал сродство музыки с процессом психической жизни, и она для него имела гораздо более интимный характер, чем, например, изобразительное искусство. Музыка для него — это чистая и возвышенная любовь к прекрасному, нежная и бескорыстная, лишенная всяких эксцессов, грубых и разнузданных страстей, всякого замутнения и распутства (№№ 7, 8, 13, 14). И вот поэтому она-то и была для него главным средством морально-общественного воспитания, равно как и

той областью, где он наиболее тщательно проводил принципы строгости и простоты (№№ 10—12).

То, что мы сейчас сказали, основано на материалах «Государства». Но Платон дал еще другой вариант музыкального воспитания, где этот принцип строгости и простоты объединился у него с попыткой больше приблизиться к реальной человеческой жизни. Этот вариант дан в произведении престарелого Платона, в «Законах». Он мало чем отличается от «Государства». Тем не менее, здесь имеется ряд оттенков, которые нельзя не учитывать.

Строгость и всеобщая регламентация не являются здесь особенной новостью. Поэтому, когда мы читаем в «Законах», что нельзя руководствоваться низкопробными мнениями толпы (№№ 17, 18) или что государственный порядок должен быть установлен раз навсегда (как это приписывается мнимо неподвижному Египту в тексте № 19), или что музыка подчинена здесь строжайшей регламентации («Законы» VII 799 В, 800 АВ), то для изучающего платоновские тексты тут нет ровно ничего неожиданного. Гораздо важнее то, что в «Законах» весьма отчетливо проводится в музыкальной эстетике принцип удовольствия, который ввиду ригоризма «Государства» был отставлен там на последнее место. Правда, в таких диалогах, как «Пир» (№ 7) или «Филеб» (№ 5), этот принцип уже нашел для себя некоторое применение. В «Законах» же он проводится гораздо более уверенно. Конечно, это удовольствие не есть чисто эстетическое, но скорее морально-эстетическое, и оно сопряжено с необходимым принципом «правильности», исключающим всякую субъективную анархию (№ 6). Но надо сказать еще больше того.

Согласно теории Платона, вся человеческая жизнь должна быть проникнута хореей, то есть пением и пляской; а образованный человек — только тот, кто умеет хорошо петь и плясать, и все государство свер-

ху дóнизу должно петь и плясать (№ 15). Правда и здесь песни и пляски должны морально воспитывать человека. Но все же теория всеобщего пения и пляски у Платона необъяснима для тех, кто находит в нем только один реакционный аскетизм. Новостью является также и теория трех видов песен, о которых мы читаем в № 16.

Наконец, можно спросить себя: в чем же заключается платоновская мораль, без которой Платон не допускает никакого искусства? В чем же заключается та «правильность», проведение которой делает прекрасными как все вещи, так и все человеческие поступки и все человеческие переживания? Тут мы подходим к последней проблеме музыкальной эстетики у Платона, а именно к проблеме космологической (№ 14).

**5. Гармония сфер.** Учение Платона о гармонии сфер, изложенное им в «Тимее», является лучшим образцом античной космологической эстетики. К музыкальной эстетике оно относится той своей частью, где развивается теория небесного гептахорда, то есть теория семи планетных сфер, определенно настроенных в музыкальном отношении. Многое в «Тимее» изложено достаточно ясно и просто; но многое изложено трудно, неполно и заумно, и понять это можно только при условии более или менее вероятных гипотетических допущений. Уже в древности эти места из «Тимея» вызывали бесконечные споры и разногласия, да и в новое время они также вызывали самую разнообразную оценку. Мы попробуем коснуться «Тимея» максимально кратко, излагая только наиболее ясные положения и не входя в анализ всех запутанных подробностей.

Яснее всего в этом диалоге общепедагогическое учение о космическом уме и о противостоящей ему материи. Здесь нужно только подчеркнуть, что свой космический ум Платон понимает как место демиургически действующих первообразов, а материю — не

как твердо устойчивую субстанцию, но как вечно изменчивое становление, способное принять на себя любой образ. Для античного платонизма это — азбучная истина, с которой можно познакомиться в общих руководствах по истории античной философии.

Другое дело — конкретная картина космоса и особенно ее музыкальная сторона, для понимания чего требуется ряд допущений.

Первое допущение заключается в том, что Платон исходит здесь из примитивного представления античной астрономии, когда в центре мира помещалась Земля, вокруг Земли двигались Луна и затем Солнце, а дальше последовательно пять известных тогда планет — Венера, Меркурий, Марс, Юпитер и Сатурн. Вся эта система семи планет (причем Луна и Солнце тоже, очевидно, входили в число планет) завершалась кругом неподвижных звезд, за которыми оставался только небесный свод. Эту астрономическую картину и необходимо допустить, чтобы понять, как Платон пользуется принципами своей космологической эстетики.

Второе допущение заключается в том, что всякое число Платон мыслит вместе с пифагорейцами как некоего рода физическое или геометрическое трехмерное тело. Именно эта телесность числа, а также и всякого тона, заставила его говорить о двух геометрических прогрессиях: беря, по примеру Филолая (см. стр. 30), одну сторону основания этого числового или тонального тела за 3, он, естественно, получал число 9 — как характеристику площади основания и число 27 — как характеристику объема всего этого предполагаемого тела.

Но Платону и этого было мало. Он брал еще три числа — 2, 4, 8. Цель использования этих трех чисел заключалась, по-видимому, в том, чтобы заполнить упомянутое числовое или тональное тело также и внутри, а не ограничиваться просто вычи-

слением его поверхности и границ. Ведь двоица<sup>1</sup> у пифагорейцев, в отличие от единицы, как раз и выражала собою постоянный переход в иное, то есть сплошное, становление. Поэтому объединивши эти числа — с одной стороны, 3, 9, 27, а с другой — 2, 4, 8, — Платон хотел получить сплошное, то есть внутренне заполненное, числовое или тональное тело. Единица считалась тем, что объединяет собою обе тройки чисел и является их общим исходным моментом.

Третье допущение требует представления всего мирового пространства не как однородной и бесконечной внеположности, но как в каждом своем моменте по-разному напряженного и в разной степени натянутого (наподобие струны) бытия.

В результате всех этих допущений мы и получаем музыкально-космологическую эстетику Платона. В центре космоса, как сказано, находится Земля, а вокруг нее движется Луна. Если Луну считать за 1, а Солнце за 2, то ясно, что расстояние от Луны до Солнца равняется октаве ( $\frac{2}{1}$ ). За Солнцем движется Венера, следовательно, отношение между Венерой и Солнцем равняется квинте ( $\frac{3}{2}$ ). И дальше соответственно мы получаем: отношение между Меркурием и Венерой есть кварта ( $\frac{4}{3}$ ), между Марсом и Венерой — опять одна октава ( $\frac{8}{4}$ ), между Юпитером и Марсом — один тон ( $\frac{9}{8}$ ), между Сатурном и Юпитером — октава и большая секста  $\frac{27}{9} = \frac{3}{1}$ .

Следовательно, весь небесный гептахорд, начиная от Луны и кончая Сатурном, охватывает отношение тонов — 1 : 2 : 3 : 4 : 8 : 9 : 27, то есть четыре октавы и одну большую сексту.

Здесь возникает множество всяких вопросов: как быть с Землей и как расценивать ее музыкальное рас-

<sup>1</sup> Двоица, троица, четверица и т. д. — специфические пифагорейские термины, обозначающие первоэлементы бытия.



стояние до Луны? И если начинать исчисление с Земли, то как быть с Сатурном, для которого в таком случае не хватит своей струны? Если представить себе одновременное звучание всего этого гептахорда, то не получается ли впечатление скорее дисгармонии и даже какофонии сфер? Как представлять себе заполнение промежутков между планетными кругами в музыкальном отношении? Какая музыка между Сатурном и кругом неподвижных звезд, а также между этим последним и небесным сводом? Является ли изображенный у Платона небесный гептахорд отражением каких-нибудь ладов и строев, реально имевших место в греческой музыке, или это есть априорное и не основанное ни на какой реальной греческой музыке построение, преследующее только отвлеченно-философские цели? Все эти вопросы весьма разнообразно, весьма подробно и схоластически утонченно дебатировались в комментариях на «Тимея», занявших в самой античности не менее тысячелетия, не говоря уже о послеантичных комментариях. Касаться всей этой обширной литературы в настоящем изложении нет никакой возможности. Да, пожалуй, для истории античной музыкальной эстетики в этом нет и никакой необходимости. Тут важен только общий принцип неоднородности мирового пространства и его разной натянутости или напряженности в отдельных пунктах, что и наводило на мысль о космосе как о некоем едином и универсальном музыкальном инструменте. А тот факт, что подобного рода построения кажутся нам дикой фантастикой и не выдерживают никакой научной критики, свидетельствует только о том, что общественное сознание античности, требовавшее во что бы то ни стало акустически-геометрически-астрономического синтеза, было гораздо сильнее всякой отвлеченной логики и всякой точной науки. Но иначе не может и быть. И если мы теперь создаем точную, а не фантастическую науку, то это есть тоже результат требования со сто-

роны нашего общественного сознания, которое, очевидно, принципиально совсем другое, чем античное.

Гармония сфер, о которой учит Платон, есть последняя причина той «правильности», которой должно отличаться у него всякое музыкальное сознание и творчество. Тут — завершение музыкальной эстетики Платона и, вместе с тем, завершение всей античной музыкальной классики. Платон только реставрировал восходящую музыкальную классику в форме абстрактных понятий и чисел, и если его музыкальная система для нас слишком экзотична, то только потому, что для нас экзотична и вся греческая классическая музыка с ее философией и эстетикой.



## § 5

### АРИСТОТЕЛЬ И ЕГО ШКОЛА

**1. Основной принцип.** Музыкальная эстетика Аристотеля является только моментом его общей эстетики, а его общая эстетика является только моментом его общей метафизики и этики. Поэтому правильное сопоставление метафизики Аристотеля с Платоном является необходимым условием для правильного понимания и музыкальной эстетики Аристотеля.

Сначала скажем, в чем сходство Платона и Аристотеля в их учении об искусстве. Это общее заключается в том, что у обоих философов искусство есть подражание объективному бытию, а не какой-нибудь только субъективный феномен. Но объективное бытие у Платона есть жизнь и космос, основанные на особом и самостоятельном мире идей; у Аристотеля же, если исключить его платонические произведения (может быть, ему не принадлежащие), объективно

существующие идеи имманентны самим вещам и являются их формой. Поэтому, как гласит знаменитый тезис его «Поэтики», художественное подражание есть подражание общему («Поэтика», гл. 9) и, следовательно, натурализм тем самым у Аристотеля исключается. Но, будучи подражанием реально существующей жизни, искусство является у него врожденной и физической потребностью человека (там же, гл. 4). Через подражание, говорит он, мы получаем свои первые познания, и оно доставляет удовольствие. Психологически-жизненное, даже биологически-жизненное и естественное в общественном смысле подражание, формально сходясь с платоновской эстетикой, резко расходится с ней и по своему содержанию и по своей конечной направленности. Эстетическое сознание отличается у Аристотеля такими же реалистическими чертами, как и художественное творчество, основанное на подражании.

Переходим к отдельным вопросам музыкальной эстетики у Аристотеля.

**2. Специфическая близость музыкального подражания душевным движениям.** Прежде всего, бросается в глаза четкая мысль Аристотеля о близости музыки к процессам психических переживаний, мысль, которую выше мы находили также и у Платона (стр. 39), но в более абстрактной форме (см. в текстах Платона «Тимей» 47D в № 14, а также в «Государстве» III 401D в № 13). Особенно подчеркивается Аристотелем ритмическая упорядоченность подражания и ее природное происхождение у человека (№ 1). О близости музыкального подражания психическим аффектам читаем в текстах №№ 2, 17, 19. Больше всего Аристотель обращал внимание на то, что музыка есть подвижность или, лучше сказать, «энергичная» подвижность. Это и заставляло Аристотеля сближать музыку с психикой.

Спрашивается, чем объяснял Аристотель эту внутреннюю связь музыки и психики? В конце своей

«Политики» VIII 5 Аристотель намекает на возможность решения этого вопроса, вспоминая о философах, согласно которым «душа есть гармония» или «носит гармонию в себе». Однако это не есть, конечно, аристотелевское решение вопроса. Аристотелю принадлежит длинный ряд аргументов против этого учения («О душе» I 4, 407 b 27—408a 28), из которых главнейший опирается на невозможность мыслить душу сложенной из чего бы то ни было и, в частности, из гармонических противоположностей. По-видимому, ближе всего Аристотелю такое решение этого вопроса, которое мы находим в псевдоаристотелевых «Проблемах», хотя это сочинение есть поздний конгломерат, едва ли даже принадлежащий самому Аристотелю (№№ 2—3). Это рассуждение ярко рисует непосредственность музыкального объекта. Он сам по себе содержит в себе энергию, движение, независимо от его воздействия на нас. Поэтому он и близок так нашей психике. Некоторое сомнение возбуждает в этих ответах Аристотеля только то, что он считает такой непосредственностью не «смешанные» звуки, а только чистые и отдельные звуки. Как объясняется в *De audib* 801 в. 19, при смешении друг с другом звуки делаются более тусклыми. Однако это, по-видимому, не окончательное мнение Аристотеля (№ 1). Неустойчивость его, однако, вполне понятна: многоголосие претило греческому слуху, и допускалось оно не само по себе, а из-за голого арифметического или симметрического принципа.

**3. Естественно-научный подход.** Однако проблема реальной подвижности материи занимала Аристотеля не только в анализе самого содержания музыкально-эстетических представлений, но и в форме естественно-научного их объяснения. В противоположность Платону, Аристотеля всегда интересовала природная подоплека всякого жизненного явления, для чего, правда, у него часто не хватало научных данных. В качестве примера чисто физиоло-



Исидора, играющая на двойном авлосе. Фрагмент «Трона Людовизи». V в. до н. э.



Обучение танцу. Краснофигурная амфора. IV в. до н. э. Берлин

гического объяснения звучания голоса у живых существ мы приводим текст № 4. Этот текст, ввиду наивности содержащихся в нем мнимонаучных данных, мы не будем обсуждать по существу, так как читатель без труда сам произведет необходимый здесь анализ. Но для истории музыкальной эстетики этот текст весьма важен, потому что он в подробной и систематической форме пытается дать физиологию звука и тем самым содействует развитию античного материализма, правда, чересчур механистического.

Аристотель прибегал также к чисто физическому объяснению звука, понимая это последнее как движение воздуха. Подобного рода смесь наивного и серьезного можно найти в тексте № 5. Но везде и звук и слух объясняются при помощи понятия движения, что вполне соответствует и теоретической философии Аристотеля. О голосах живых существ Аристотель в том же плане рассуждает и в других своих трактатах, тексты из которых мы не приводим, чтобы избежать загромождения, но только их отметим: «История животных» VIII 3; IX 12. 15. 20; «О предметах слуха» 80 I б 38; 803 а 6; 803 а 42; 803 б 18. 29; 804 а 15. 21.

**4. Характеристика звуков.** На основе своих физико-физиологических объяснений Аристотель делает, однако, попытки характеризовать музыкальные звуки и в их непосредственно-качественной слышимости. Звуки у него бывают не только высокие и низкие (это главное разделение), но и сильные и слабые, а также ровные и шероховатые, светлые, темные и приглушенные. Сведения об этом можно получить в наших текстах (№№ 4, 5), а также в «Топике» I 15 (сравнение светлых и темных тонов в звуках и красках) или в трактате «О душе» (№ 6).

Известную тонкость проявляет Аристотель также и в отношении созвучий, то есть соединения

разных звуков. Здесь ясно чувствуется аристотелизм с его учением о форме, которая не сводится к разрозненным чувственным восприятиям. Форма соотношения тонов не есть просто одни только тоны (№№ 7, 8); и если само восприятие тонов вполне чувственно, то восприятие соотношения тонов содержит в себе элементы, уже выходящие за пределы чувственности (№№ 9, 10). Форма соотношения является как бы самостоятельным и специфическим качеством, для восприятия которого необходимы уже интеллектуальные акты.

**5. Применение звуков в искусстве.** Аристотель довольно много говорил о том, как применяются звуки в искусстве. Прежде всего, для него тоже не существует или не должно существовать чисто инструментальной музыки. Художественное применение звуков или тонов он изучает по преимуществу в области искусства слова или танца. Меткие замечания по этому поводу рассыпаны во многих его произведениях. Более общим характером отличаются приводимые нами ниже тексты (№№ 11—14). Но особенно интересно рассуждение Аристотеля о различии ритма и метра в тексте № 15: метр обладает характером механической раздельности, в то время как ритм выявляет более жизненную и внутренне пульсирующую природу художественного произведения.

**6. Музыкальное воспитание.** Вопросу о музыкальном воспитании Аристотель придавал не меньше значения, чем Платон. Почти вся VIII книга «Политики» посвящена именно этому вопросу.

По сравнению с Платоном, Аристотель вполне откровенно высказывает свою классовую точку зрения на музыкальное воспитание. У него имеется специальное рассуждение на тему о том, что музыкальное воспитание необходимо проводить только среди свободнорожденных, но никак не среди рабов и не среди ремесленников (№ 16). Точнее говоря, музыкальное воспитание свободнорожденных, по Аристо-



телю, не должно преследовать целей ремесла, то есть не должно быть профессиональным. Профессиональные музыканты — это те же ремесленники, то есть они должны выходить из несвободного населения. Они не пользуются музыкой как целью, но лишь как средством развлечения или для игры то ли для себя самих, то ли для других. Настоящая музыка есть занятие только свободнорожденного и существует только для заполнения его досуга. А досуг этот должен быть таким же благородным, как и сам свободнорожденный, то есть он должен посвящаться интеллектуальному и этическому развитию. Музыка не развлечение, но блаженное состояние человека, который не достигает каких-нибудь целей, но уже достиг их и потому наслаждается, будучи интеллектуально и этически самоудовлетворенным. Кажется, нельзя более откровенно выразить свои классовые идеалы в области музыкального воспитания, чем это делает Аристотель, и если где-нибудь в других местах его сочинений приходится нам самим анализировать его философию как философию рабовладельческого общества, то в данном случае этого анализа не требуется: сам философ с полной откровенностью распространяется о своих рабовладельческих идеалах.

Как и Платон, Аристотель тоже входит в обсуждение воспитательного значения музыкальных ладов (№№ 18, 19). Он тоже отбрасывает те лады, которые излишним образом размягчают психику и своими тонкостями развращают музыкальное восприятие. Здесь Аристотель судит, пожалуй, даже строже Платона, так как отбрасывает, как слишком возбуждающий, фригийский лад, признаваемый Платоном. И у Платона и у Аристотеля вне сомнения остается только строгий дорийский лад, который тренирует человеческую психику и поэтому больше всего служит целям этического воспитания. Правда, Аристотель не возражает против других музыкальных ладов, если

они в известном случае могут так или иначе послужить целям воспитания.

Как и Платон, Аристотель в этих текстах протестует против слишком сложных инструментов, причем отбрасывает не только флейту (вместе с Платоном), но даже и кифару. Интересно было бы спросить, какие же, собственно говоря, инструменты Аристотель считает подходящими для воспитания. Но на этот вопрос ответа мы не находим.

Музыкальное воспитание, далее, должно быть разным для разных возрастов. И, наконец, оно должно сводиться не только к слушанию музыки, но и к обучению самостоятельно пользоваться инструментом. Исключая всякий профессионализм, Аристотель, тем не менее, требует практического владения инструментом—для тех высоких, интеллектуальных и этических целей, о которых мы уже сказали выше.

**7. Аристоксен.** Среди учеников Аристотеля необходимо отметить знаменитого Аристоксена, хотя его главным образом интересует техническая сторона музыки, поскольку Аристоксен занимался «гармоникой» и ритмикой.

В истории философии он известен как один из первых мыслителей, объединивших аристотелизм с пифагореизмом (объединение, которое в позднем платонизме имеет огромное значение). Он рассматривал душу как гармонию тела и сравнивал душу с определенным образом настроенным струнным инструментом (Цицерон. «Тускуланские беседы», I 10, 19. Как известно, этот взгляд критикуется Платоном в «Федоне», 84—88b). Что же касается самой музыкальной теории, то известно его отклонение от старых пифагорейцев в том смысле, что он базировал эту теорию не только на математических вычислениях, но и на реальном слышании (№ 20), что вполне соответствует основной тенденции аристотелизма и до некоторой степени наблюдается еще у Теофраста,

как сообщает Порфирий в комментарии к Птолемеевой «Гармонике» (Wallis. Op. mathem., Oхonii 1699. III 240), не говоря уже о самом Аристотеле (ср., например, № 5, где, как мы знаем, дана подробная физическая феноменология слуха и звука, и «Топику» I 15).

Поскольку значение Аристоксена огромно в истории античной музыкальной теории, укажем еще некоторые идеи из его «Гармоники», несмотря на их технический характер. Аристоксен старается установить равновесие между восприятием и мышлением в музыкальной теории (№ 21). В этом смысле музыка для него противоположна геометрии, которая не предполагает большой остроты чувств восприятия, а базируется на чисто умственных построениях («Гармоника» 48, 5—17). Наука музыки должна учитывать постоянное и изменчивое в своем предмете; так, при различии высот сохраняется отношение тонов, при сохранении отношения тонов меняется темп и т. д. Это тоже определяется тем, что тут налицо как рассуждение, так и восприятие (там же, 48, 17—50, 10).

Гармонику Аристоксен делит на 7 частей: 1) определение различных родов (диатонического, хроматического и энгармонического); 2) интервалы; 3) звуки с точки зрения абсолютной высоты; 4) системы (из звуков и интервалов); 5) учение о «тонах» (tonos), «положения, в которых системы получают музыкальное выражение» (под «тонами» здесь понимаются тональности,—дорийская, гиподорийская и пр.); 6) модуляция; 7) композиция (melopoia) (50—54). Аристоксен отвергает две ложные цели гармонии — учение о фиксации тонов (для этого нужно знать самые тоны) и учение об инструментах (ибо это тоже нечто вторичное, 54—64).

Хотя до нас дошли только «гармонические» отрывки, в отдельных пунктах изложение у Аристоксена отличается достаточной детализацией. Так, ин-

тервалы он классифицирует по пяти принципам: 1) по величине, 2) по консонантности и диссонантности, 3) по простоте и сложности, 4) по «роду», 5) по рациональности и иррациональности. Такая же детализация и в его учении о системах (22, 13—19). В «ритмических» отрывках мы находим определение ритма (где «разделение времен получает некий определенный порядок», «так как не всякий порядок времен ритмичен», 410, 19—21) и ритмизированности (с ее тремя видами — словесным выражением, музыкальной композицией и физическим движением, 411, 8—9, так что «ритмизированное некоторым образом обще ритму и отсутствию ритма», 411, 1—2). Очень кратко учения о «первом времени», «синтетическом» и «асинтетическом» времени, о стопе и различии стоп (у Марквардта «ритмические» отрывки занимают только 409—415 стр.)



## § 6

### ЭЛЛИНИЗМ

**1. Вступление.** После периода греческой классики наступает огромный по своей длительности период эллинизма, занимающий века IV до н. э. — V. н. э. Из общей истории античной культуры известно, что это период крупного рабовладения и землевладения, пришедшего на смену мелкой собственности периода классики, когда миниатюрные классические полисы уже не могли оставаться в состоянии мелкой политической и экономической раздробленности и когда стали возникать огромные военно-монархические организации, идеология которых характерна большим раз-

витием индивидуализма и субъективизма. Философия раннего эллинизма (века IV—I до н. э.) выражает по преимуществу стремление сохранить состояние внутреннего спокойствия, самоудовлетворенности и непоколебимости духа отдельной личности перед лицом окружающих грандиозных событий.

Этот внутренний покой и самоудовлетворенность человеческой личности понимается разными философами по-разному. Стоики стремились исключить в человеке всякого рода аффекты и эмоции и подчинить его общим мировым законам, отождествить его с самим роком. Поэтому музыка признавалась здесь почти исключительно как средство воспитания внутренней непоколебимости отдельного человеческого индивидуума, отождествившего свою волю с мировым законом или логосом. Эпикурейцы (мы имеем в виду именно раннее и строгое эпикурейство) стремились воспитать в себе ту же самую непоколебимость духа, но не только путем отхода от всякой общественной и политической жизни, а также еще и путем исключения всех тех жизненных стремлений, которые могли бы внести расстройство в настроение человека и сделать его зависимым от внешних обстоятельств. В этом пункте — сходство эпикурейцев и стоиков. Но в то время как ранние стоики вообще исключают всякие аффекты, не говоря уже об удовольствии или наслаждении, эпикурейцы признают единственно правильным состоянием человеческого субъекта как раз это удовольствие или наслаждение, но чрезвычайно размеренное и тренированное, не ведущее ни к каким пагубным последствиям. Музыка не входила у них в число такого рода наслаждений. Она отбрасывалась в качестве опасного для внутреннего спокойствия переживания, и ее эстетическая значимость начисто отвергалась. Наконец, скептики, не отрицая никаких традиций, никаких внутренних переживаний и никакого жизненного дела, в конечном счете тоже аннулировали всякую осмысленную значимость

того, чем живет человек и чем он окружен: ни о чем ничего нельзя было, по их мнению, ни говорить, ни мыслить, но все нужно было только оценивать скептически и во всем нужно было сомневаться, все нужно было сводить только к простой видимости, иллюзорности. Музыка в этом смысле тоже оказывалась предметом нескончаемых сомнений или иллюзий.

Мы приводим только несколько текстов из стоиков. Из эпикурейцев рассматриваем лишь философа I века до н. э. Филодема, а из скептиков укажем на музыкальные теории Секста Эмпирика, философа II века н. э. Остальные тексты слишком малозначительны, недостоверны и дошли до нас в чересчур разбросанном виде.

**2. Стоик Диоген Вавилонский.** Чрезвычайно большая аскетическая настроенность стоиков дает основание думать, что у них едва ли существует много учений о музыке. Тем не менее есть некоторая возможность судить о стойке II века до н. э. Диогене Вавилонском, поскольку его критикует эпикуреец I века до н. э. Филодем. В издании древних стоиков в собрании Арнима (III, фрагменты 54—90) для восстановления музыкальных воззрений Диогена Вавилонского, критикуемых, по мысли Арнима, Филодемом, использован плохо сохранившийся трактат Филодема «О музыке». Мы не будем приводить здесь этих предполагаемых фрагментов Диогена Вавилонского, поскольку Филодем, как это мы сейчас увидим, критиковал не только Диогена, но и вообще всех главнейших греческих теоретиков музыки. Весьма затруднительно из этих критикуемых Филодемом авторов выделить мысли именно Диогена. Поэтому дальше мы подробнее изложим Филодема, а сейчас укажем только на учение Диогена, которое развивает общегреческую воспитательную концепцию музыки, находя в ней и общехудожественный элемент подражания, и близость психическим процессам, так что путем музыки оказывается возможным ободрять вялые души

и успокаивать слишком возбужденные (фрг. 62). Во всех подобных текстах Диоген Вавилонский едва ли оригинален. По-видимому, более оригинальным является утверждаемая им связь музыкального искусства с мировым логосом, проявляющимся также и в отдельных индивидуумах, о чем мы находим вполне определенные заявления во фрг. 90. Перейдем теперь к Филодему; только из его возражений против музыкального искусства можно сделать выводы о музыкальной эстетике Диогена Вавилонского.

**3. Эпикуреец Филодем**<sup>1</sup>. Свой взгляд на музыку Филодем изложил в специальном трактате «О музыке», который правильнее было бы назвать «Против музыки». Только четвертая книга этого трактата восстановлена более или менее полно. Остальные сохранились лишь во фрагментах. Филодем и здесь не дает никакой развернутой философской критики. Его возражения совершенно элементарны, и его манера выражаться, можно сказать, вульгарна. То и дело попадают у него выражения: «как некоторые мечтают» (65, 25), «ей-богу, много врет» (71, 34), «его болтовня» (42, 36), «неумеренно смешной» (78, 15), «глупейшее из этого» (81, 31) и т. д. Филодем отрицает всякое этическое (да и эстетическое) значение музыки, и его критика направлена вообще против всех философов во главе с Платоном и Аристотелем. Однако специально он имеет в виду, как мы уже сказали, стоика Диогена Вавилонского, которого и хочет разнести в пух и прах.

Филодем начисто отрицает за музыкой всякое благородство и этическое содержание и сводит ее к чисто внешним, чувственным восприятиям (62). Все, что есть в музыке интересного и содержательного, создается другими способами; в самом же слухе нет ровно никаких художественных разли-

<sup>1</sup> Philodemi de musica librorum quae extant ed. J. Kemke. Lips., 1884.

чий (63). Различия тут существуют не по «иррациональному [чистому] ощущению, но по мыслительному содержанию» (64, 19). Одни считают музыку «важной, благородной, простой и чистой» или же, наоборот, «немужественной, неприятной, несвободной». Другие считают ее то «суровой и деспотической», то «кроткой и убедительной». Но все эти мнения есть только стороннее привнесение, и в самой «природе нет ровно ничего похожего» (64). Важным является в этом смысле приводимый нами текст № 1.

Итак, основное утверждение Филодема гласит, что в музыке нет никакого «этоса». «Этоса» в музыке не больше, чем в поварском искусстве. О поварском искусстве в сравнении с музыкой Филодем вообще говорит не раз. Так, он опять говорит (53, 18), что музыка дает «не больше», чем «пища и благоговение»; 103, 8 — музыка действует «не больше запахов и вкусовых веществ». Музыка бессильна как-нибудь действовать на душу. Об этом Филодем твердит очень часто, в догматической форме — 6, 1; 72, 37. Он не верит в сказки об Орфее, двигавшем камни своей музыкой (15, 10). Мелос ничего не имеет в себе «двигательного и побудительного к действиям»; и если он как-нибудь действует, то вовсе не в том смысле, как жжется огонь, то есть вовсе не по своей природе, а по причинам сторонним (71, 1 сл.). Интересно и упомянутое отрицание за музыкой мимезиса<sup>1</sup>. Кроме упомянутого текста, еще можно предполагать замечание о мимезисе в 45, 1 (очень деструктурированный текст). Не имеет, следовательно, музыка никакого отношения и к добродетели и порочности, раз она вообще никак не действует на психику. В 38, 1 сл. говорится, что мелос сам по себе алогичен и ничего не может создать в душе. Воспитывает не музыка, но философия (43, 1 сл.); музыка не способна воздействовать на стремления человеческой души (44, 1 сл.).

<sup>1</sup> Мимезис (греч.) — подражание.



Специально говорится «о мужестве, целомудрии и справедливости» 55, 77; о «справедливости» 93, 24 слл., о «благочестии» 88, 28 слл. и т. д.

Музыка не может также нанести никакого вреда. Ивик и Анакреонт развращали юношество не музыкой, но мыслями (79, 10). Одна и та же мелодия действует на разных лиц совершенно различно. Эпгармонический и хроматический роды возможно различить при помощи только логического суждения (63, 16). С одной стороны, музыка сама по себе действует совершенно алогично; с другой стороны, она различима в силу участия только логических способностей, и здесь бывает множество всяких толкований. То и другое является причиной того, что музыка существует сама по себе — вне воздействия на человеческую психологию, этику и эстетику. Чувственное восприятие музыки у всех одинаково. Но у всех совершенно разный «мыслительный фон», на котором эта музыка воспринимается (63, 9 слл.).

Музыка совершенно бесполезна и в религиозной жизни. Боги вообще не нуждаются в культе, и если кто в нем нуждается, то только сами люди (66, 7). Однако и здесь значение музыки страшно преувеличено (67, 36). Гораздо более подходят к этому «греческие трагедии» (66, 11), «зрелища» (67, 6 слл.) и т. д. Даже экстаз Диониса основан исключительно на «мнениях» (doxa), которые возбуждаются в людях оглушительными звуками инструментов (49, 1 слл.). Недаром тут действуют всегда, главным образом, женщины (49, 10 слл.).

Это бесполезное искусство есть порождение роскоши, и порождение позднее. Ссылку Филодема в этом вопросе на Демокрита (108, 29 слл.) мы уже встречали раньше. Впрочем, Филодему известна облегчающая роль музыки в трудовых процессах (72, 20 слл.).

Какие источники использовал Филодем в своей критике музыкальных построений и кого именно кри-

тиковал он, кроме уже указанного нами Диогена Вавилонского? На эти вопросы отвечает маленькое исследование Аберта<sup>1</sup>, которое мы здесь и излагаем.

Прежде всего, как сказано, имеется в виду стоик Диоген Вавилонский. Он дважды упоминается в начале IV книги, и, по-видимому, col. I—XXIV критикуют именно его учение. Начиная с col. XXIV четвертой книги, мы встречаемся уже со многими противниками. Это, вероятно, тоже стоики (упоминается, например, Клеант). Имеются в виду, хотя и в гораздо меньшей степени, и пифагорейцы. Отрицается их математически-музыкальная концепция о гармонии сфер (100, 101) и даже упоминается Пифагор (58, 16). Но что именно послужило источником для Филодема, неизвестно.

Дальше идут академики. Самого Платона Филодем упоминает два раза (93, 25; 95, 24). В одном месте, в самом начале фрагментов у Кемке I, 1, почти точно воспроизводятся те места «Законов» Платона (II 669 В), в которых говорится о том, что надо знать критику, о предмете изображения и о его способах, о словах, напевах, ритмах (изложено у нас выше, на стр. 37). Наконец, Филодем, несомненно, имеет в виду «Государство» Платона (III 410 слл. в 30, фрз. 22—26)—фрагменты, где говорится о соединении музыки с гимнастикой в целях воспитания. Еще раньше Аберта на эти тексты Платона указал Кемке в своем издании Филодема (предисловие и примечание к фрагментам 1 и 2). Если Филодем так близок здесь к тексту Платона, то можно предположить, что он и сам имел в руках сочинения Платона без толкования его академиками.

Наконец, Филодем имеет в виду и перипатетиков. Хотя он и не упоминает самого Аристотеля,

<sup>1</sup> Н. Аберт. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Лоз., 1889, стр. 32—37.

но зато названы Теофраст, Дикеарх, Аристоксен и Хамелеон. Аристотеля, впрочем, Филодем изучал достаточно. Так, он опровергает известные учения о родстве мелоса и ритма с характером людей («Политика» VIII, 5, 1340а 18 слл., см. выше и Филодем 44, фрг. 62), об отношении музыки к добродетели («Политика» VIII 5, 1340а 14 слл., см. выше, и Филодем 44, 11 слл.), о музыкальном катарсисе («Политика» VIII 7, 1342а 8 слл., см. выше, и Филодем 49, фрг. 65, 66). Тут явно критикуется Аристотель. Далее Филодем опровергает учение Теофраста о музыке как движении души и ритмике (37, 13 слл.), так что Кемке (предисловие, стр. XV) полагает, что Филодем даже изучал сочинения самого Теофраста. Можно предполагать и известное знакомство Филодема и с Аристоксеном. Дело в том, что в одном своем рассуждении (об обусловленности музыкального вкуса 9, 6 слл.) Филодем, несомненно, близок тексту Плутарха в его трактате «О музыке» (гл. 31), где Плутарх, говоря о различиях стиля Пиндара и Филоксена, прямо ссылается на Аристоксена. Кроме того, в 110, 12 слл. Филодем критикует музыку как предмет застольного разговора, в то время как Аристоксен известен именно своей «Застольной смесью». И многие другие места у Филодема указывают на то, что он имел ближайшее отношение к упомянутому трактату Плутарха и к Аристоксену (заметим, что и по Вестфалю значительная часть содержания трактата «О музыке» взята Плутархом из «Застольных смесей» Аристоксена). Так, слова Филодема (10, фрг. 19) об особенно тонком чувстве стиля у мантинейян, лакедемонян и гелленцев, безусловно, имеют общее с аналогичным текстом Плутарха («О музыке» 32), тоже опирающегося на Аристоксена. В 26 главе Плутарх рассказывает о значении музыки для военных целей: лакедемоняне, например, бросаются в бой с флейтой, критяне — с лирой, другие — с трубами; аргосцы пользовались флейтой при состоя-

заниях — точно так же, как еще и теперь подыгрывают на флейте при пентатле (пятиборстве). Все эти сведения шаг за шагом воспроизводит и Филодем (14, 30 слл.; 26, 1—5).

Далее, в главе 27, Плутарх говорит о том, что в старину греки не имели никакого понятия о театральной музыке, что музыка у них была всецело приурочена к богопочитанию и воспитанию юношества. И тут же Плутарх дает мнимую этимологию слова «театр» и «теорейн» («присутствовать на торжестве») от слова «теос» («бог»). То же самое и у Филодема (13, 8 слл.) «Он говорит, что сначала законная и ревностная музыка была установлена для почитания богов, а затем для воспитания свободных. А что именно для божественных целей — указывает и самое название «теорейн», «театес» («зритель»), «театр». В гл. 27 Плутарх также опирается на Аристоксена.

Можно считать, таким образом, довольно прочно установленным, что Филодем из перипатетиков использовал, прежде всего, самого Аристотеля, а затем Аристоксена, — именно с его «Застольной смесью»; это и понятно, поскольку Аристоксен был известен всей античности как первоклассный теоретик музыки и, кроме того, в «Застольной смеси» мог употреблять более популярный язык и менее трудные музыкальные понятия.

**4. Скептик Секст Эмпирик.** Из школы скептиков мы имеем обширный и хорошо сохранившийся текст II века н. э. Секста Эмпирика, наполненный сплошными опровержениями всех наук и искусств, всякой философии и всякого мышления, с тем обычным забавным противоречием, в которое впадают все скептики, опровергая мышление путем мышления же, то есть тем самым доказывая его истинность. Среди трактатов Секста Эмпирика имеется небольшой трактат «Против музыкантов», который мы ниже приводим в тексте № 2.

Это любопытнейший документ и для греческой музыкальной теории или эстетики и вообще для всей античной культуры. Прежде всего обращает на себя внимание гипертрофия рассудка, свидетельствующая о разложении и упадке всей античной культуры. Рассудок разносит у Секста Эмпирика решительно все на свете — и логику, и физику, и этику, и всю математику. В число отрицаемых Секстом Эмпириком предметов попадает и музыка. Трактат «Против музыкантов», как и все прочие рассуждения этого философа, отличается большой ясностью и четкостью, почему мы и смогли внести от себя в своем переводе и заголовки отдельных частей трактата. Все это делает ненужным изложение этого трактата, его содержания в настоящей статье. Гораздо важнее его общеэстетическая и общетеоретическая направленность, о которой мы сейчас и говорим. Она заключается, как мы сказали, в гипертрофии рассудка, превращающего музыку в нечто совершенно относительное, неопределенное, субъективное и доводящего теорию музыки до полного нигилизма.

Оказывается, ни о каком этическом воздействии музыки не может быть и речи. Отрицается всякая воспитательная сторона музыки. Даже самое восприятие музыки оказывается иллюзорным. Музыка есть искусство времени. Но, оказывается, не существует и самого времени. Следовательно, не существует никакого разделения этого времени. Нет никаких ритмов и тактов, не существует никаких интервалов. Высота тона — не больше как пространственная аналогия, ничего не дающая для понимания звуков, консонансы и диссонансы производят впечатление либо мягкости, либо терпкости. Но это — аналогия из области вкусовых ощущений, метафора, опять ничего не дающая для понимания звуков. И т. д., и т. д.

Уже на примере Филодема мы видели, как музыкально-эстетический нигилизм не щадит ровно никого

из прежних философов и эстетиков, трактовавших о музыкальном искусстве. И в отношении Секста Эмпирика нетрудно установить тех философов или, по крайней мере, те философско-эстетические направления, которые он подвергает своей критике. Не входя в детали, можно прямо сказать, что это есть критика всей греческой классической эстетики и, следовательно, разложение и самоотрицание всего того положительного, что античность создала в области музыкальной эстетики. Это — логический конец, изжившей самое себя классики.

**5. Реставрация музыкальной эстетики в позднем эллинизме.** Настоящее изложение касается самых общих вопросов античной музыкальной эстетики и, к сожалению, не имеет своей целью проследить процесс ее развития достаточно подробно. Поэтому мы лишены возможности привести здесь большое количество текстов из поздней античности, которые обрисовали бы нам картину музыкальной эстетики последних веков античного мира. Традиционный предразсудок, бороться с которым мы не в состоянии, гласит, что весь эллинизм есть только разложение, хотя длился он около тысячи лет, а на классику принято отводить максимально каких-нибудь 150—200 лет. Мы только скажем кратко, что уже в конце раннего эллинизма, а именно в I веке до н. э., начинается постепенная реставрация музыкально-эстетической классики, которая именно благодаря разложению подлинной классики вырастала в огромную теоретическую науку об этой последней.

Уже Аристоксен, как мы видели, соединяет аристотелизм с пифагореизмом. Отчетливое неопифагорейство мы находим в I веке до н. э. в знаменитом «Сновидении Сципиона» Цицерона (№ 3), где находящийся на небе Сципион Старший является во сне Сципиону Младшему и рассказывает о гармонии сфер в духе пифагорейского платонизма.

«Сновидение Сципиона» лучше изучать вместе с комментариями на него Макробия, неоплатоника (около 400 г. н. э.). В первых четырех главах этого комментария содержится развитие музыкальных идей платоновского «Тимея» на основе учения о мировой душе и небесных сферах и выставляется тезис: «По праву, следовательно, охватывается музыкой все, что живет, потому что небесная душа, которой оживляется [мировая] целокупность, берет свое происхождение из музыки» (II 3, 11).

Птолемей тоже последователь Аристоксена и тоже с сильной примесью пифагорейских элементов. В учении об «этическом» воздействии музыки на человека (III 4 сл.) он, например, исходит из того, что «все природно-устроенное находится в общении с некоторым отношением (logon) в движениях и в подлежательных материях». Наиболее же «совершенные» и «разумные» по своей природе движения находятся в мысленных образах, где мы находим «устройство согласно гармоническим отношениям звуков». Поэтому три способности человеческой души суть только проявления трех основных видов консонанса — октавы, квинты и кварты (III 5). Вообще о регулировании психики музыкой см. № 4.

Особенно нужно отметить заслуги Птолемея в эстетической оценке модуляций (см. ту же главу и II 6. 7), которую мы находим так же и у Псевдо-Эвклида.

Птолемеяевская «Гармоника» уже не только формалистическая теория. Тут развитая «этическая» оценка и даже тесная связь с пифагорейско-платоновской теорией космических чисел (III 4—16). Это делает понятным, почему ее комментировали неоплатоники. Мы имеем Порфириев комментарий к ней (см. на стр. 300 в перечне источников, III том, изд. Уоллиса). Наконец, к этой же линии привыкает и византиец Георгий Пахимер (его трактат о музыке см. у Венсана, стр. 401 сл.).

Решительный поворот в эллинистическом мировоззрении к сакрализации и платонизму начинается с Посидония (I век до н. э.). Хотя уже Аристоксен не чужд был пифагореизма, только Посидоний начинает традицию расширенного и углубленного комментирования платоновского «Тимея», что в дальнейшем и приведет к неоплатоновской космологии. Однако этот процесс подготовки неоплатонизма был очень длительным. Мы видим в течение трех веков, от Посидония до Плотина, немало разных попыток дать ту или иную полунаучную, полуфилософскую концепцию пифагорейско-платоновского учения о гармонии сфер и о космической музыке. И все эти учения тоже, конечно, имеют ближайшее отношение к теории музыки.

Плутарху, кроме трактата «О музыке», принадлежит, между прочим, небольшой трактат музыкально-космологического содержания под названием «О происхождении мировой души по «Тимею» Платона». Этот трактат можно считать одним из подступов к музыкальной эстетике неоплатоников, но ввиду скрупулезности заключающихся в нем музыкально-числовых построений приводить его здесь мы не будем (желающие могут ознакомиться с ним по свободному переводу в книге: М. Браш, Классики философии, т. I. Греческая философия. СПб., 1907. стр. 378—401).

Для лиц, желающих изучить эллинистическую теорию космической музыки, бесполезен также комментарий на «Тимея» Халкидия (IV века н. э.) — *Platonis Timaeus interpr. Chalcido cum eiusdem commentario*, ed. Joh. Wrobel Lips., 1876 (к музыке относятся §§ 1—6). Комментарий этот — суховатый и сдержанный; в нем нет и следа наступающего неоплатонизма с его развитой диалектикой и феноменологией.

Наиболее подробно разработанную музыкально-космологическую эстетику мы находим в комментариях



Прокла (V век н. э.) на «Тимея» Платона (Procli in Platonis Timaeum, I—III, ed. E. Diehl, Lips. 1903—1906).

Но в век эллинизма была создана не только развита музыкально-космологическая эстетика, здесь создавалась также и вся чисто музыкальная теория, которая в период классики оказалась еще слишком интенсивной и актуальной, чтобы можно было уделить много времени ее систематизации и всестороннему осознанию.

Здесь мы приводим только те музыкально-теоретические тексты, которые имеют непосредственное отношение к эстетике (§ 7), а из цельных трактатов приведен только трактат Плутарха «О музыке» (45 — ок. 120 г. н. э.), который основывается, вообще говоря, на старой платоно-аристотелевской позиции. Он уже содержит в себе элементы эллинистической теории музыки, реставрируя музыкально-эстетическую классику в период ее разложения, но в нем нет еще ярко выраженных неоплатоновских черт.

Этот трактат Плутарха в значительной мере является произведением скорее музыкально-теоретическим, чем музыкально-эстетическим, хотя поздний период, можно сказать, не любил разделять эти две сферы. Здесь мы находим историко-музыкальную часть (главы 3—13), эстетическую часть (главы 14—44). В этой последней части музыка настолько возвышается, что говорится даже об ее божественном происхождении.

Современная автору музыка квалифицируется как «расхлябанная и пустенькая» и восхваляется Платон с его критикой всех прочих ладов, кроме строгого дорийского. Отсюда вытекает для Плутарха и огромное воспитательное значение музыки. Но Плутарх против всякого застоя в музыке. Он указывает ряд примеров разумного и полезного прогресса в музыке, когда нововведения делались «с сохранением серьезного характера и пристойности».

Дается много разного рода педагогических советов. Музыка, по Плутарху, должна восприниматься не столько слухом, сколько умом, и главнейшим авторитетом здесь выступает древний Пифагор. Все это не исключает и трактовки Плутархом музыки, на манер Гомера, как украшения пиров.

В другом своем сочинении, в «Застольных вопросах» (VII 5), Плутарх обсуждает вопрос о восторженных состояниях, которые создает в человеке музыка. Из беседы изображенных здесь лиц видно, что Плутарх прекрасно понимал как безудержную и не знающую никаких пределов восторженность музыкальных переживаний, так и возможность регулировать подобного рода состояния. О катартическом действии музыки читаем в том же трактате в разделе VIII 8, 2.

Кроме трактата Плутарха, учение о воспитательной роли музыки мы встречаем у римского оратора Квинтилиана. В трактате «Ораторские наставления» Квинтилиан специально рассматривает вопрос о значении музыки в воспитании и, главным образом, в ораторском искусстве (см. § 9 текстов, стр. 293).



## § 7

### ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОСНОВНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАТЕГОРИЙ

Для целостного представления об античной музыкальной эстетике большое значение имеет знакомство с античной теорией музыки. Музыкальная теория как таковая представляла в древней Греции особую дисциплину, которая интересна лишь для историков и теоретиков музыки. Очень сложная и де-

тельно разработанная, она нуждается в специальном исследовании. Но эта формальная музыкальная теория, развивавшаяся начиная с Аристоксена, часто содержала также и эстетические наблюдения над разного рода музыкальными категориями. Не стремясь к систематическому и исчерпывающему изложению материала, исключительно ради примера, мы приводим некоторые эстетические суждения эллинистических авторов в этой области.

**1. Музыкальные роды, или строи.** Древние издавна придавали большое значение трем музыкальным родам — диатоническому, хроматическому и энгармоническому. Эти три рода различались между собой положением полутона в пределах тетра хорда. Диатоника включала последовательности — полутон, тон, тон; энгармоника содержала интервалы в полтора тона и тон (или же — четверть тона, четверть тона, два тона, как было впоследствии); хроматика — полутон, полутон, полтора тона (№ 10).

При соединении двух тетра хордов получалась полная гамма этих трех типов, вызывавшая у древних совершенно различное эстетическое восприятие. Диатоника вообще считалась наиболее строгой, суровой и выдержанной гаммой, в то время как хроматическая гамма щекотала нервы и казалась более утонченной. Так, например, в классической трагедии употреблялась только диатоника. И вообще гаммы с широкими интервалами переживались как «важные» и торжественные, а гаммы с мелкими интервалами расценивались как нечто мягкое, расслабленное, женское (№ 1). Пахимер прямо называет хрому «более жалобной и патетичной». Один анонимный автор считает ее «приятнейшей и плачевнейшей» (F. Bellermann, *Anonymi Scriptio de musica*. Berol., 1841, 26). Приводимый у нас Секст Эмпирик (§ 6 № 2, «Против музыкантов» 50) называет хрому «звучной» и «жалобной». Само название этого лада взято из области цветового восприятия; он как бы

весь состоит не из белого или черного, но из расцвеченного, пестрого. Так понимают его все — от Аристотелеса до Боэция и Пахимера.

К хроматизму обращались виртуозы главным образом при игре на кифаре. Архаическая и классическая музыка его избегала. (См. об этом в работе Плутарха «О музыке» 20, 21 — в наших текстах § 8.)

Г. Аберт в указанной выше работе (106—108) говорит, что недавно найденные два дельфийских гимна уже достаточно подтверждают вкус древних к хроматике. Кроме того, различались еще и разные степени мягкости хроматического строя.

Боэций (I 1), придерживаясь общеантичного взгляда на хроматическую гамму, приводит еще текст весьма интересного спартанского закона по поводу Тимофея Милетского, предпочитавшего хрому энгармонике. Нечего и говорить о церковных деятелях, которые, подобно Амвросию Медиоланскому, говорили о «смертоносных песнях хроматиков-артистов, размягчавших ум к любовным делам», вопреки которым наслаждаться надо было «согласным пением церкви, созвучным голосом народа на похваление бога и благочестивыми обетами» (Ambr. Hexamer, VI).

Характеристику энгармоники читатель может найти у Плутарха в указанном его трактате 40—41 (в наших текстах — § 8), общую же характеристику музыкальных строев — в текстах к данному параграфу, №№ 1—10.

**2. Лады.** Переходим к эстетической оценке музыкальных ладов у древних. Для этого нужно прежде всего уяснить себе строение этих ладов, поскольку названия их употребляются очень часто, но без достаточно ясного представления. Мы поступим проще всего, если обратимся к античному анонимному трактату под названием «Гармоническое введение», автор которого часто именуется Псевдо-Эвклидом. Этот небольшой трактат, максимально сухой, ясный и сжа-

тый, издан у нас по-гречески и переведен Г. А. Ивановым с использованием старых комментаторов в журнале «Филологическое обозрение»<sup>1</sup>. Основываясь на этом трактате и учитывая общее античное воззрение на лады, можно утверждать следующее.

а). Если взять систему «через-четыре», то ясно, что всех возможных видов «через-четыре» может быть только три: имея в виду диатонику, мы получим систему с полутонном в качестве первого интервала, систему с полутонном в качестве второго интервала и систему с полутонном в качестве третьего интервала. Если мы возьмем «через-пять», то, очевидно, передвигая полутон с первого интервала до последнего, мы получаем всего четыре вида «через-пять». И, наконец, для октавы мы получим соответственно семь видов «через-все». Поскольку октава состоит из двух тетрахордов, мы имеем, следовательно, в основе три системы с интервалами: 1) тон, тон, полутон; 2) тон, полутон, тон и 3) полутон, тон, тон. Первый тетрахорд называется лидийским, второй — фригийским и третий — дорийским. Для нас гаммы, составленные из лидийских тетрахордов, относятся к области мажора, дорийская же гамма — к области минора. С другой стороны, все наши двенадцать мажорных гамм — не больше как только одна и та же древнегреческая лидийская гамма. Так как тетрахорды соединялись при помощи целого т. н. разделительного тона, то из двух одноименных тетрахордов как раз и получалась октава (ее греки именовали *harmonia*), сопоставимая с нашей гаммой. Стало быть, таких основных видов «гармонии» в античности было три: лидийская, фригийская и дорийская.

Соединение могло происходить и без «разделительного» тона — таким образом, что верхний звук одного тетрахорда оказывался нижним звуком вто-

<sup>1</sup> См. «Филологическое обозрение», т. VII. М., 1894, кн. 1.

рого тетра хорда. Тогда «разделительный» тон (все-таки необходимый для получения октавы) помещали внизу или наверху такой системы. Если он помещался внизу, новое название гаммы получалось прибавлением к названию данного тетра хорда приставки «гипо» («под»); когда же «разделительный» тон был наверху, то к названию данного тетра хорда приставляли «гипер» («над»). Так получалось еще шесть «гармоний»: гиполидийская (1, 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ ); гипофригийская (1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1); гиподорийская (1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1); гиперлидийская (1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1); гиперфригийская (1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1); гипердорийская ( $\frac{1}{2}$ , 1, 1,  $\frac{1}{2}$ , 1, 1, 1).

Однако, если внимательно сравнить все эти «гармонии», можно без труда заметить, что гиперфригийская целиком совпадает с гиподорийской, а гиперлидийская с гипофригийской. Откинув эти два лишних названия, мы получим, следовательно, семь основных звукорядов, как это теоретически и было ясно с самого начала<sup>1</sup>.

Порядок интервалов в диатоне:

	кварта							квинта						
первый вид	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1							или гипердорийский
второй вид	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$							или лидийский
третий вид	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1							или фригийский
четвертый вид	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1							или дорийский
пятый вид	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$							или гиполидийский
шестой вид	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1							или гипофригийский
седьмой вид	1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1							или гиподорийский
	квинта							кварта						

Именно это и излагает Псевдо-Эвклид на стр. 15—16 своего трактата.

6) Названия этих гамм имеют длинную историю. Как известно, греческие гаммы лежат в основе и

<sup>1</sup> Кроме этих основных, существовали еще три лада, имевшие огромное значение в античной музыке и поэзии,—эолийский, ионийский и миксолидийский (ср. ниже стр. 73, 75 сл.).

средневековых церковных ладов, но названия этих последних, как они существовали к XVI веку, совершенно иные. Лидийская «гармония» стала называться ионийской, фригийская — дорийской, дорийская — фригийской, гиполидийская — лидийской, гипофригийская — миксолидийской, гиподорийская — эолийской, гипердорийская — гипофригийской. Таким образом, наш мажор по своему звукоряду тождествен церковному ионийскому ладу, то есть древнегреческой лидийской «гармонии», равно как и наш натуральный минор имеет тот же звукоряд, что и церковный эолийский лад, то есть совпадает с древнегреческой гиподорийской гармонией.

Существенное здесь заключается в том, что изменилась точка зрения на лад — вместо мелодической системы лад стал рассматриваться как система гармоническая. Иосиф Царлино (1517—1590) установил, что мажорное и минорное трезвучия различны не величиной составляющих их терций, но положением в них большой терции. Жан-Филипп Рамо (1683—1764) прибавил к этому учение об обращении аккордов, благодаря чему наука гармонии получила очень простой вид. Оставалось только уничтожить коммы, которые были различными у восходящего ионийского лада, принятого за мажорный, и нисходящего, ионийского же. Андрей Веркместер в конце XVII века это и сделал, уничтожив пять комм, возникших в этих условиях (приравняв *cis* с *des*, *dis* с *es* и т. д.), и тем дав возможность представить октаву в двенадцати равных между собой полутонах. Так завершилась музыкальная темперация, это любопытное детище возрожденческого рационализма, заменившего антично-средневековое целомудренное мелодическое мироощущение. При этом была утеряна ладовая тонкость мелодии, не зато приобретена небывалая прежде глубина гармонии. Никакой Архит не мог прежде повлиять на усвоение консонантности терции. Теперь же каждому школьнику,

обучающемуся музыке, ясно с первых же уроков теории, что именно на терции зиждется ощущение лада и что только от такой простой причины, как изменение малой терции на большую, и зависит наше теперешнее ладовое представление.

Все это заставляет нас с особым любопытством относиться к «этосу» греческих ладов, как он представлялся самим грекам.

в) «Этическое» значение ладов. Приходится удивляться, насколько греки были чувствительны к музыкальному ладу. Каждый лад они связывали с таким определенным этико-эстетическим содержанием, что даже и теперь содержание это можно ясно себе представить. Правда, такое представление создать нам, в общем, нелегко, так как приходится считаться с пестротой и сложностью, а отчасти и противоречивостью античных характеристик лада. Это, однако, корректируется историческими соображениями, которые следует иметь в виду.

Прежде всего необходимо вспомнить ту «этическую» классификацию ладов, которую мы находим у Аристотеля в «Политике» (см. тексты § 5, № 20).

Аристотель делит «мелодии», или вернее, лады, на этические, практические и энтузиастические. Этические — это такие лады, которые вообще так или иначе воздействуют на наш «этос». Укрепляющее, уравнивающее воздействие на характер оказывает своей «важностью» и «мужественностью» дорийский лад. Сюда же, по Аристотелю, относится и лидийский лад, в котором он находит наивную дегскость и прелесть и который, следовательно, хорошо соответствует молодому возрасту. К «этическим» ладам относятся также и противоположные по своему характеру лады, то есть те, которые, наоборот, нарушают психическое равновесие. Среди них укажем два лада, называемых Платоном «плачевными», «синтонолидийскими» и «миксолидийскими», равно как и «размягчающие» и «застольные» лады, к



которым Платон относит ионийский и т. п., «распущенные» или «спущенные», «ослабленные» лады (см. ниже, стр. 84).

К практическим ладам относятся, по Аристотелю, те, которые возбуждают и укрепляют человеческую волю и стремление к действию. Таков гиподорийский лад героической трагедии, а также гипофригийский лад бурной деятельной силы. Наконец, энтузиастические лады, как показывает само название, имеют целью вызывать восторженное и экстатическое состояние. Тут главное место принадлежит фригийскому ладу, который употреблялся в экстатических культах и характеризовал собою состояние экстатически возбужденной души. Сюда же относится и гиполидийский лад благодаря своему вакхическому характеру.

г) Однако прежде чем указать основные тексты о каждом ладе, мы сделаем несколько исторических замечаний, по хорошему примеру Аберта, который путем углубления в историю пытается понять пеструю и разношерстную «этическую» оценку ладов в античном эстетическом сознании<sup>1</sup>.

Первый факт, с которым мы сталкиваемся при исследовании этого вопроса, — значение отдельных племен в оценке тех или других художественных и культурных явлений. Эпос и позже более личная лирика были достоянием Ионии. Серьезная хоровая лирика присуща искусству дорийцев. Эолийцев отличал более страстный характер, их привлекала углубленная монодическая лирика. Могло ли пройти мимо этого формирование эстетически-этической сущности отдельных ладов? Конечно, нет. Независимо от всего прочего, дорийский лад уже по одному своему названию вызывал в сознании представление о чем-то высоком, строгом, торжественном, воинственном, а ионийский — о легком, доступном, равно как

<sup>1</sup> См. цит. соч., стр. 74—79, 98—100.

эолийский лад символизировал нечто глубокое, песенное, выражающее чувства любви. Это самое первое и самое важное обстоятельство, характерное для наиболее древнего и примитивного отношения греков ко всему вообще и, в частности, к музыкальным ладам. Каждое племя выступало, так сказать, со своей национальной музыкой и каждое племя имело свой излюбленный музыкальный лад. Три лада — дорийский, ионийский и эолийский — были тогда наиболее известными и наиболее ярко выраженными.

Второй факт, с которым мы должны считаться, это — вторжение фригийской и лидийской музыки из Малой Азии в Грецию в VII веке, вместе с известной волной диионисийской религии. Правда, нельзя представлять дело так, будто подобная музыка была абсолютно чужда Греции. Главная черта этой музыки — оргазм, — вероятно, имела определенную основу в Греции, и то, что потом стало называться фригийским и лидийским ладами, существовало под другими названиями и в разных уголках самой Греции. Однако нельзя и преуменьшать всего огромного значения этих малоазиатских культурных потоков. Оба новых лада быстро укрепились в общегреческом художественном сознании; и когда, в связи с национальным объединением, появился и первый великий продукт этого общегреческого художественного сознания, аттическая трагедия, все эти лады в ней были уже представлены в полной мере и даже их контрастность использовалась в определенных эстетических целях. Фригийский лад как носитель прежде всего оргазма и лидийский как носитель скорее френетизма<sup>1</sup> (плачевные, похоронные песни) были существенным дополнением к общегреческой художественной объективности, так как оба они несли с собою выражение возбужденной человеческой субъективности.

<sup>1</sup> Френос (греч.) — плач.

С фригийско-лидийским музыкальным сознанием в греческой музыке стало водворяться то антично-возрожденческое мироощущение, которое отныне явится одним из основных признаков всего известного нам античного культурного стиля. Это именно и есть тот Дионис, которого не хватало раньше эпическому Аполлону, и та малоазиатская флейта, которую вся древность переживала как необходимое экзотическое добавление к равномерно и усыпляюще журчащей кифаре. Отныне эта противоположность дорийского и фригийского ладов, кифары и флейты, Аполлона и Диониса войдет в плоть и кровь греческого музыкального сознания и для грека навсегда останется в малоазиатских тональностях, как равно и в флейте и в самом Дионисе, ощущение чего-то экзотического, чего-то пришедшего со стороны и заимствованного.

И, наконец, третий важный факт, который необходимо отметить, это — слияние всех ладов в одну систему — как практическую в связи с эволюцией хорической лирики и объединением в ней разнообразных художественных стилей (тут мы встречаем такие знаменитые имена, как Терпандр, Фалет, Сафо, Ксенокрит и другие), так и теоретическую, приведшую, в конце концов, в IV веке, к Аристоксену. На основе самой яркой противоположности (доризм — фригизм) стали распределять и все прочие лады — находить между ними то или другое родство, те или иные переходные звенья и т. д. Так возник гипердорийский лад, заимствующий силу и важность у чисто дорийского лада, но отличающийся от него более мягким и дружественным характером; его пришлось сблизить с эолийским. Так возник и гипофригийский лад: в нем сохранилась страстность чистого фригизма, но своею мягкостью он приблизился к ионийскому и почти ничем от него не отличался. Только на основе такого синкретизма и дифференциации ладов и можно понять видимое несоот-

ветствие, которое существует в античных оценках музыкальных ладов. Эти оценки появились не сразу, а созревали продолжительное время, и в дошедших до нас подобных оценках мы часто еще можем почувствовать, что они принадлежат к разным эпохам и основываются на разных культурных и художественных установках.

Интересно отметить, что если Аристид (I 8) считает лады «основой» влияния музыки на психику (со ссылкой на «древних»), то мы нигде не находим какой-нибудь «этической» оценки строя — то есть оцениваются «виды октавы», гамма, но не оцениваются виды тетрахордов. Это не должно нас дезориентировать. Ведь лады имели, как мы указали, племенное происхождение и определенную эстетическую значимость. Строи же имели теоретическое происхождение и фиксировались только ради того, чтобы привести музыкальный материал в удобный для обозрения вид. Этим объясняется и то, что первый, самый низкий лад (миксолидийский) помещается в наших источниках не между прослаббаноменом<sup>1</sup> и месой, но между гипатой нижних и парамесой. Явно, что лад древнее строя, и он ощущался уже тогда, когда полная система еще не имела прослаббаномена. Нужно, впрочем, заметить, что если бессмысленно было говорить об «этическом» значении самих строев, то такой «этизм» мог возникнуть от побочных причин: например, на выбор строя могли влиять инструменты. Очень важен в этом смысле приводимый нами текст № 11.

Теперь перейдем к характеристике отдельных ладов.

д) Дорийский лад — самый характерный для всех греков. Писатели не устают его восхвалять и превозносить. Уже Платон (в текстах § 4, № 10) называ-

<sup>1</sup> Прослаббаномен — позднейший прибавочный тон, не совпадавший ни с каким тоном тетрахордов и отстоявший от парипаты нижних на тон (Аристид I 6).

ет этот лад мужественным, деятельным, способным сопровождать на смерть, отражающим всякое несчастье. Аристотель (в текстах § 5, № 20) также хвалит в нем устойчивость и мужество и признает наибольшую его пригодность для воспитания. Приблизительно в этом же роде характеризовали дорийский лад Гераклид Понтийский (№ 14) и Плутарх 17 (§ 8). Так же понимали его Пиндар и все античные мыслители вплоть до Лукиана (№ 12), Апулея (№ 13) и неоплатоника Прокла. Даже Гораций (№ 15) в свое далеко не классическое время все еще связывает дорийскую лиру с игрой на флейте, а Платон (№ 16) вообще считает дорийский лад единственным подлинно греческим.

Из характеристики гиподорийского, или эолийского лада, данной в первоисточниках (№№ 17—20), видно, что эолийский лад воспринял от чистого дорийского его мужественность и серьезность, и это заставило Аристотеля увидеть в нем дорийскую «величественность» и «устойчивость», следовательно, сблизить с тем, что он называл «практическим» ладом. Впоследствии свою рыцарскую торжественность эолийский лад утратил.

Переходим ко второй основной группе ладов — к фригийской, составлявшей полную противоположность дорийским ладам.

Фригийский лад, как мы уже знаем, — малоазиатского происхождения. Его изобретателями считались Гиагнид и Марсий, так же как Пелопс, тоже из Фригии, был первым, кто его использовал. Как понимать эти мифические имена, ясно из наших вступительных исторических замечаний. Под ними кроется несомненная историческая реальность, приведшая в VIII—VII веках к распространению из Фригии авлоса и фригийской экстатической музыки. Весьма возможно даже, что прав Плутарх, считая «Гиагнида первым флейтистом, за которым следовал сын его Марсий, а затем Олимп» (см. трактат «О музыке»).

Вся древность, за одним удивительным исключением, противопоставляет фригийский лад дорийскому как экстастическую оргиастическую и даже корибантскую<sup>1</sup> музыку. Это исключение — Платон. В знаменитом отрывке из «Государства» (в текстах § 4, № 10) Платон рисует фригийский лад необычными чертами. Он для него характеризует мирную жизнь, спокойное и привольное пребывание в мире с богами и людьми, мудрое и уравновешенное состояние солидного человека в нормальной обстановке. До сих пор не удалось удовлетворительно объяснить это расхождение Платона со всей древностью в оценке фригийского лада. Возможно, что Платон тут вовсе и не имел в виду фригийский лад, а просто давал характеристику такого лада, который был ему нужен для мирной жизни идеального государства (так считает Э. Мюллер). Возможно также, что Платон характеризовал фригийский лад только с точки зрения его противоположности дорийскому ладу, минуя все прочие его свойства (так считает Аберт). Так или иначе, но этот отрывок из Платона остается в значительной мере загадочным и необъяснимым, и тут существует какое-то неясное для нас недоразумение. К сожалению, не остается ничего другого, как оставить этот текст и перейти к другим суждениям античных мыслителей, в отличие от Платона, вполне единодушным и согласованным.

Назовем здесь прежде всего Аристотеля. Он критикует Платона за то, что тот сохраняет фригийский лад и отрицает флейту. По мнению Аристотеля, то и другое теснейшим образом связано общим вакхическим духом (в текстах § 5, № 20). В «Политике» VIII 5, 8 (в текстах § 5, № 18) он прямо говорит об «энтузиастическом» действии фригийского лада

<sup>1</sup> Корибанты, или куреты — мифологические существа, полуживотные-полулюди, которые производили своими инструментами оглушающую музыку.



Хоровод. Раннеаттическая ваза. Афины

Хоровод. Клитий. Эрготим, «Ваза Франсуа». V в. до н. э. Флоренция



Женщины, занимающиеся музыкой. Луканская ваза. V в. до н. э.



(равно как и в «Проблемах» XIX 48, № 20). Благодаря экстастическому характеру фригийский лад несет с собою и очищение. Об этом говорит все тот же Аристотель в «Политике» VIII 7 (§ 5, № 20). Поэтому фригийский лад чаще всего связывается с мистическим культом — например, культом Великой Матери Кибелы с его «иероманией» и учением о рождении (об этом см. у Плутарха «О музыке» 19).

Само собой понятно, что в культе Диониса тоже очень активно использовался фригийский лад. О фригийских песнях в связи с Дионисом можно прочитать у Эврипида (№ 21). Аристотель в «Политике» VIII 5 называет дифирамб, песнь в честь Диониса, фригийским и говорит, что Филоксен хотел было научить лидян дорийскому ладу, но не смог этого сделать ввиду естественной склонности их к фригийскому ладу. «Энтузиазным» называет этот лад Прокл (Chrest. 245, 22 W.), его называют также «вдохновенным» (№ 12) и просто «приподнятым» (№ 13).

Подобно тому как эолийский лад с течением времени приблизился по своему «этосу» к дорийскому и стал называться гиподорийским, и ионийский лад, первоначально самостоятельный, в эпоху сведения тональностей в единую схему сблизился с фригийским, и эта его модификация получила название гипофригийского лада. Однако скажем вначале о чистом ионизме.

У Атенея (XIV 625 с) введение ионийского лада приписывается ионийскому поэту Пиферму, употребившему его в своих «застольных песнях». Его основное «этическое» содержание — мягкость, доходящая до полной вялости и расслабленности. Платон трактует этот лад наряду с лидийским как «ослабленный» (§ 4, № 10). Он — принадлежность «эротической лирики и винопития». Так же древние характеризуют и ионийские ритмы. Они расслабляют волю и ведут к наслаждению. Плутарх 17 гово-

рит о «расслабленности» подобных ладов, Лукиан (№ 12) — о тонкости ионизма. Апулей (№ 13) называет ионийский лад «богатым», или «разнообразным». Гераклид Понтийский (№ 22) считает, что суровость характерна для более раннего периода существования ионийского лада и что объясняется она специфическим характером населения Милета, занятого торговлей и наукой, но не искусством. Это объяснение едва ли основательно, так как если Милет и был таков (что еще неизвестно), то по одному Милету трудно судить о всей Ионии.

Легче объяснить противоречие в характеристике ионизма тем, что на него повлиял именно фригийский лад. Первоначальный ионизм вряд ли был лишен мягкости и чувствительности. Это ведь общая характеристика ионийцев. В V веке Платон все еще называет ионийский эпос «мягким», а Эсхил (№ 23) — «плачевным». Только Аристотель впервые заговаривает о «практическом этосе» гипофригийского лада. Но к его времени уже совершилось объединение всех ладов в одну скалу, и фригийский лад успел повлиять своей возбужденностью на расслабленную мягкость ионийского лада. Тогда становится понятным, почему по Аристотелю гипофригийский лад годится не для хоров, а для сольных выступлений в трагедии и почему любовная и застольная лирика могла вполне сохранять старый ионийский лад.

Что касается лидийского лада, то общегреческое музыкальное сознание выводило его происхождение, как и фригийского, из Малой Азии. Плутарх 15 понимает его по преимуществу как погребальный. Независимо от этих домыслов Плутарха, своеобразие художественного вкуса лидийцев в древности чувствовалось всеми. Лидийцы были прекрасными флейтистами (№ 24). Геродот (I 17) среди военных инструментов у лидийцев называет флейты — «женские» и «мужские». Правда, это не значит, что лидийцы не пользовались струнными инструментами.

Ведь именно знаменитые пектиды и магадиды<sup>1</sup> были как раз лидийского происхождения. И все же авлодика была больше всего технически развита в Лидии, и только с течением времени лидийский лад стал общегреческим достоянием, почти потеряв тот экзотический характер, который всегда ощущался во фригийском ладе.

Прежде всего, мы имеем чистый лидийский лад. Основной его «этнос» — френетический, плачевный, похоронный. Платон (§ 4 № 10) очень отчетливо чувствует френетизм лидийского лада (под именем «синтонолидийского» и «миксолидийского»), считая, что такой лад соответствует женской, а не мужской психике. Поэтому он и не оставляет ему места в своем идеальном государстве. Аристотель (§ 5, № 20) критикует Платона за пренебрежение к лидийскому ладу, полезному, по мнению Аристотеля, для воспитания юношества. Плачевность, действительно, не всегда была ему свойственна в очень большой степени. Когда с течением времени френетический характер стал более специфичным для миксолидийского лада, старая лидийская гамма оказалась удобной для выражения нежного, наивного настроения. В грациозном лидийском тоне писал, например, Пиндар, античный комментатор которого неоднократно подчеркивает «сладкую лидийскую мелодию» (Ol. V 44) и «разнообразную лидийскую мелодию» (Nem. VIII 24); так же писал и Анакреонт. Да и сама трагедия не избегала лидийского лада, как указывает Плутарх 17.

О «спущенном» лидийском, или гиполидийском ладе, в отличие от миксолидийского, пишет Плутарх 16. Исследователи древнегреческой музыки Вестфаль, Геварт и Аберт отождествляют «спущенный» лидийский с гиполидийским, который «весьма сходен

<sup>1</sup> Пектиды и магадиды — многострунные арфообразные инструменты (иногда число струн доходило до 20).

с ионийским». Гиполидийский лад тоже, вероятно, продукт сближения ионизма с лидизмом. У Платона (§ 4, 10) он относится к «мягким» и «пировым» гаммам, у Аристотеля (§ 5, № 20) — к «опьяняющим» и «вакхическим», у Лукиана (№ 12) опять-таки к вакхическому «этосу».

Отчетливо ощущался как страстно-жалобный миксолидийский, или смешанно-лидийский, лад. О нем пишет Плутарх 16. В миксолидийском ладе вновь мы находим смешение чистого лидийского с дорийским. Платон отбрасывает миксолидийский лад как «плачевный». Так же приблизительно оценивает этот лад и Аристотель (§ 5, № 10). Миксолидийский лад хорошо подходил к трагедии, в особенности к тем ее местам (и в хорах и в монодиях), где выражался ужас по поводу катастрофы. Об этом говорит и Аристотель (№ 25).

«Этос» всех прочих ладов выражен очень скудно. Поллукс (IV 65) сообщает о «локрийском» ладе, близком к гиподорийскому. Аристофановский схолиаст («Ахарняне» 13, «Облака» 595) упоминает о «беотийском» ладе в связи с именем Терпандра. Но ни о том, ни о другом нельзя сказать ничего определенного.

е) В заключение отметим, что из всех ладов только дорийский считался греками ладом истинно-греческим и абсолютно безупречным во всех отношениях. Если принять во внимание, что дорийский лад звучит для нашего уха как минор и учесть, что только дорийский лад обладал абсолютной устойчивостью, все же прочие лады так или иначе ориентировались на него и даже порою меняли свой «этос» в результате реального к нему приближения, то получается весьма интересная картина: основной характер греческого музыкального мироощущения — несколько печальный, притушенный, как бы скованный, если не сказать прямо — печальный.

Для греков же дорийский лад всегда был выра-

жением бодрости, живости, жизнерадостности, даже воинственности. Именно так и должно было быть. Греческое искусство — неизменное жизнеутверждение. Благородная сдержанность и даже печаль не оставляют грека и тогда, когда он веселится, когда он бодро строит жизнь, когда он воюет и героически погибает. Мы видели, как неустойчивы в античности «веселые», то есть в более элементарном смысле веселые, лады. Они все так или иначе тяготеют к этому прекрасному, благородному, бодрому, важному и в то же время величественно-печальному ладу — дорийскому. Только он один был усвоен в древней Греции всеми без исключения, и только он один сохранил подлинно общенациональное и глубинно-психологическое значение.

Дорийский лад — это скульптурный стиль греческой музыки. Недаром и космос у Платона и у пифагорейцев (а значит и у последних неоплатоников, то есть на протяжении более тысячи лет) был настроен (как мы видели выше) в дорийском ладу. Эти небесные сферы издавали величественную, увядающую и вечно юную, но в то же время внутренне сдержанную, притушенную, задумчивую и печальную музыку. Так задумчива, печальна и благородна вся греческая скульптура.

Этим мы ограничимся в характеристике греческих музыкальных ладов, представив ее в том виде, как она сложилась в общеантичном сознании, а также у отдельных его представителей.

**3. Учение о модуляции с ее «этосом».** Словом «модуляция» мы переводим греческое слово *metabolē*, что означает, собственно говоря, «переход». Этот «переход» есть понятие, правда, гораздо более широкое, чем наша модуляция, под которой понимается только переход из одной тональности в другую. Однако русское слово «переход» слишком бледно для передачи такого интересного явления в греческой музыке, как «метаболē».

а) Из Псевдо-Эвклида (№ 26) мы знаем, что греки признавали не только модуляцию из тональности в тональность (модуляция по «строю»), но и модуляцию из рода в род, из системы в систему и даже от одного характера мелодии к другому; что модуляция могла начинаться с любого звука; что наилучшей считалась модуляция в наиболее общую и близкую тональность (например, на кварту вверх или вниз); наконец, что при модулировании в родах хроматическом и энгармоническом важно было для музыкальности совпадение интервалов в тесном расположении. Таким образом, если, например, существует общность в системе между дорийским и гиподорийским ладом (а именно тетрахорд  $d—a$ ), то модуляция между ними более мелодична, чем, например, между двумя другими ладами, хотя бы она совершалась и в приемлемых интервалах (кварты и квинты).

С точки зрения этой общности и рассмотрим понятие тональности. Как точно перевести слово *pathos*, о котором говорит Аристотель (№ 27), собственно говоря, неизвестно. Существуют десятки различных оттенков его значения. В данном случае, кажется, имеется в виду изменение настроения. Оно же, по-видимому, имеется в виду и в других определениях модуляции, которыми мы располагаем (№№ 26—31). Похоже, что все эти авторы черпают свое определение модуляции из одного и того же источника. Тональная модуляция была совсем не в моде в классическую эпоху. Плутарх 6 свидетельствует об огромной простоте классического стиля в этом смысле. Только в послеклассическую эпоху развивается потребность в модуляционных формах. Комик Ферекрат высмеивает музыкантов за то, что они на пяти струнах дают двенадцать тональностей (Плутарх 30). Жалуется и Дионисий Галикарнасский (№ 32), отчасти противореча сам себе (№№ 33—34). Но ясно, что развитой модуляционный вкус появился только в эпоху эллинизма.

б) Какими же бывают модуляции? Псевдо-Эвклид, как мы видели, называет их четыре. Бакхий (р. 13) прибавляет сюда еще модуляции по обороту (*cata tropon*), настроению (*êthos*), ритму, ритмическому ходу (*rhythmôn agōgên*), основанию ритмотворчества и по месту, то есть по регистру. Модуляции по обороту, как более общие, будут затронуты отдельно, равно как и ритмические. С оборотами связывается и регистр. Следовательно, основными модуляциями остаются все те же, которые указаны у Псевдо-Эвклида (плюс еще и модуляции по ритму).

Что касается модуляций по роду, то едва ли этот вид модуляции был особенно развит в классическую эпоху, так как уже говорилось о том, что энгармоника и хроматика использовались в то время весьма скупое. О модуляции по роду в настоящее время мы можем судить по дошедшему до нас дельфийскому гимну Аполлону, где в тактах 34—66 диатоника резко сменяется страстной хроматикой. Модуляция «системы» и модуляция «строя» ближе всего подходят к нашему современному учению о модуляции, причем первая из них, очевидно, не что иное, как модуляция в субдоминантовую тональность. И описывают авторы этот вид модуляции почти так же, как мы. Так, уже в вышеприведенных словах Псевдо-Эвклида об этой модуляции («когда переходят от соединения к разделению или наоборот») имеется в виду движение в пределах «совершенной системы» от одного звукоряда к другому. Действительно, мы знаем, что с разделительного тона обыкновенно начиналась модуляция из строя в строй и из рода в род. Точно таким же образом, то есть при помощи «соединения» и «разделения» и взаимного их перехода, описывает и «дугообразную мелодию» Аристид (I 19). О ней же говорит и Птолемей (№ 35). Подобное применение тетрахордов, соединенных в целях модуляции, близкое к нашему ощу-

щению модуляции, мы находим в указанном выше дельфийском гимне.

в) Аберт (ук. соч. 118) обращает внимание на то, что в греческой музыке отсутствует модуляция по роду октавы (*cath' harmonian*). Это вполне понятно. Если такую модуляцию принимать в пределах одной и той же транспозиционной скалы, то это, конечно, не будет модуляция в собственном смысле слова. Между дорийской и гиподорийской тональностью (которые параллельны одна другой и имеют одну и ту же тонику), собственно говоря, не существует модуляции. Если же такая модуляция сопровождается еще и модуляцией по строю, то в этом случае модуляция происходит (вроде нашей модуляции из *C-dur* в *c-moll*), но она совпадает с модуляцией по строю. В одном случае мы имеем просто транспозицию, а не модуляцию (и она, конечно, не может обладать каким-либо специфическим «этосом»); в другом же случае происходит действительно переход в другую гамму, хотя и на одной и той же высоте (и тут вполне вступает в права соответствующий «этос» тональности). Об этом см. Птолемея (№ 36), Псевдо-Эвклида (№ 37), Аристиды (№ 38) и Бакхия (§ 14).

Как понимать все эти мелодические «приемы», все эти мелодические модуляции?

Проще всего и понятнее всего систальтический стиль, стиль «угнетения». Сюда относятся любовные мелодии, застольные песни, сюда же относятся и «плачевные» мелодии. Систальтику нужно понимать как подобие нашему понятию сентиментальности. «Угнетение» здесь означает неразрешенную интенсивность настроения. Имеется в виду прежде всего виртуозная любовная лирика позднейших Фринида и Тимофея, которая так не нравится Платону, Аристотелю и Аристоксену. Сюда же наши источники относят и «высокорегистровый» стиль. Надо сказать, что греки вообще не очень любили высокий



регистр голоса. Он для них был носителем душевной неуравновешенности, несолидности, плача, жалобы и т. д. Поэтому Плутарх 15 отвергает лидийский лад.

Интересны в этом отношении рассуждения Аристотеля («Проблемы», XI, 13): «Почему плачущие издают высокие звуки, а смеющиеся — низкие?» Аристотель объясняет это различной силой дыхательных движений и различной степенью физического тепла, сопровождающего плач и смех (ср. и далее «Проблемы», XI, 53. Кроме того, о регистрах еще см. ниже).

Систальтическому стилю противостоит диастальтический, который, наоборот, возбуждает человека, придает ему энергию и силу, зовет на подвиг. Этот «героический» стиль, нашедший широкое применение в трагедии (где, впрочем, были и другие стили), употреблялся в нижнем регистре. Низкие звуки грек вообще переживал как нечто солидное и серьезное. Вероятно, в низком регистре исполнялись чаще всего сольные партии трагедии.

Наконец, средний стиль между двумя указанными, исихастический, характерен для воплощения мирных, спокойно-безмятежных настроений. Это — область хоровой лирики с ее сравнительным объективизмом и эпичностью. Здесь использовался средний регистр, и прежде всего потому, что участники хора, певшего в унисон, обладали разными голосами и их легче всего было объединить в среднем регистре. Аристотель, между прочим, пишет (XIX 48): «Актеры — подражатели героев, а вожди древних были только герои: народ же — это люди, из которых состоит хор. Поэтому и подходит ему простой и тихий этос и мелос; в отношении же человеческих дел... хор — бездеятельный попечитель». Трагическая хоровая лирика, стало быть, носит исихастический характер. Выходит, поэтому, что и эпитет «дифирамбический» в отношении подобного мелодиче-

ского стиля надо понимать не в древнем экстатическом смысле, но в более уравновешенном, позднем его значении. Да и вообще это разделение на стили у Псевдо-Эвклида, Псевдо-Аристотеля и Аристида относится, очевидно, к очень поздней эпохе античности, когда было уже совсем утеряно представление об исконной экстастичности и оргиастичности многих религиозно-художественных форм.

Кроме того, невозможно этим разделениям придавать абсолютное значение и в смысле приурочения стилей к определенным родам поэзии. Если основной характер хоровой лирики исихастический, то Пиндару, например, свойственна и диастальтика. Трагедия в общем диастальтична, но монодии (дохмии) систальтичны, а хоры — исихастичны. В монодической лирике Анакреонт систальтичен, Алкей — диастальтичен и т. д. Этим разделениям нужно придавать именно «этическое» значение.

**4. Регистр и мелодия.** По ведению, ходу различались три вида мелодии: прямая, где звуки постепенно поднимались; возвратная, где они понижались; дугообразная, где они шли вверх по системе соединенных и возвращались вниз по системе отделенных тетрахордов. Тут уместно еще раз обратить внимание на проблему регистра, о которой выше уже вскользь говорилось. Греки не любили верхних регистров. Об этом источники свидетельствуют вполне определенно (№№ 40—46). Есть основания предполагать, что музыкальные пьесы у греков кончались в более низком регистре, чем начинались. Этого требовал античный вкус. И можно только удивляться тонкости античного ощущения эстетической значимости регистра при построении мелодии (см. Псевдо-Эвклида № 39, Аристида I 12).

**5. Мелодия и ритм.** Прежде всего, в качестве естественного перехода от «гармонической» теории к «ритмической», необходимо подчеркнуть, что чисто «гармонический» состав музыкальной пьесы едва ли

был в состоянии обеспечить античному человеку единство эстетического восприятия. Разнообразие тональностей, которое имелось в античной музыке, их запутанность и сложность придавали пьесе в чисто мелодическом отношении известную сумбурность. И в этом не нужно видеть что-то непременно отрицательное. Тем не менее, не могла же музыка греков и в самом деле быть каким-то намеренным сумбуром. Тональные уточнения должны были опираться на какой-то более крепкий и более определенный костяк. Он-то и должен был создавать эстетическое единство пьесы, которого не могла для нее обеспечить вся «гармоническая» сторона. Таким костяком для античного музыкального ощущения и был ритм.

а) Мы уже знаем, что настоящая «правильность» музыки обеспечивается для Платона (§ 4, № 6, ср. № 17) только соединением мелоса и ритма. Однако ритм котирировался значительно выше. Уже в первой главе аристотелевской «Поэтики» (§ 5, № 11) мы наталкиваемся на учение о ритме как самостоятельном носителе «этоса». Аристотелевская литература (№ 48), Аристид Квинтилиан (№№ 47, 49), Дионисий Галикарнасский (№ 50), Плутарх 38 и особенно византийцы наперерыв толкуют о мужской и организующей силе ритма в музыке.

Общее учение о ритме находим у того же Аристида (№ 51). В приводимом нами небольшом фрагменте из Аристида все изложено просто и ясно и само по себе не требует никаких комментариев. Но историк эстетического сознания не может обойти молчанием двух особенностей, которые почувствует всякий, кому ясен общий стиль античной эстетики вообще.

Во-первых, Аристид указывает на факт существования ритма в неподвижных телах, — например, в статуях. Это обстоятельство очень важно. Античность главным образом и чувствовала ритм в неподвижном. Такова ее специфическая особенность.

Во-вторых, ритм, по Аристиду, может быть дан или в чистом виде, или при помощи мелодии, или, наконец, — в чистой словесной форме. Но что же такое ритм сам по себе? Оказывается, такой ритм дан в танце. Это уже чрезвычайно характерно. В то время как мы сказали бы, что чистая ритмика существует именно в музыке, где нет никаких тел и никаких вещей, а есть только чистое время, античность полагает, что чистый ритм дается в танцевальных движениях, т. е. в телесных движениях. Она воспринимает ритм вместе с вещами, подчиненными этому ритму, но не чистый ритм сам по себе. Это и есть для античности настоящий чистый ритм.

6) Но и сам по себе взятый ритм имеет огромный «этический» смысл. Платон (§ 4, № 12) прямо говорит о «ритмах умеренной и мужественной жизни» (ср. § 4, № 15). У Гермогена (№ 52) и у других (№№ 53—54) мы даже находим эстетику чистого ритма. И Дионисий интересно доказывает, как гомеровский гекзаметр оказался бы плохим, если лишить его метрического построения. Наилучшее впечатление производили в древности ритмы, в которых не было поспешности и слишком дробного деления, хотя им тоже была свойственна своя умеренность, беглость и закругленность. Бодрый ритм — вот что античность любила прежде всего. В связи с этим высокий стиль совсем исключает разверты, состоящие только из одних краткостей, — пиррихии (два кратких), трибрахии (три кратких), прокелевсматик (четыре кратких). Пиррихий по Дионисию (с. 17) «не торжествен и не почтенен», трибрахий — «принижен, непристоен и неблагороден, и из него ничего не может получиться благородного», прокелевсматик (Аристид I 24) — «неприличен по множеству кратких слогов». Последнее обстоятельство делает его, однако, применимым в танцах. «Напротив того, долгота придает слуху торжественность». Молосс (три долгих), например, говорит Дионисий

(с. 17), «возвышен, исполнен достоинства и действует на большом расстоянии».

Большое значение придавалось в ритмике продолжению удара. Стопы с тезисом на первом месте производили на греков впечатление спокойствия и достоинства, стопы с арзисом на первом месте переживались как подвижные, возбужденные, беспокойные. Поэтому Аристид Квинтилиан выше всего ставит дактиль, который (I 24) «почтеннее всего потому, что всегда имеет долгий слог в качестве водящего». Подобным же образом рассуждает и оратор Квинтилиан (№ 57). На этом основано рассматриваемое нами ниже «этическое» различие между дактилем и анапестом, трохеем и ямбом, пеоном и иониками.

В трактовке начала стиха существовала большая разница между лесбийской народной поэзией, откуда происходят греческие мелики, и строго-возвышенным художественным стилем хорических лириков и драматургов. В то время как первая допускала большую свободу относительно структуры начала стиха, вторая всегда точно фиксировала это начало. Существовали так называемые «эолийские базы», которые с нашей точки зрения являются не чем иным, как затактом. Что же касается конца стиха, то долгие слоги и здесь воспринимались древними как нечто крепкое и определенное, в то время как краткие слоги делали стих «хромым» и как бы увечным. Теренциан Мавр в. 2396, например, говорит о ямбическом септенарии, что он, «будучи скользким вследствие мягкого окончания и теряющим мужество, доставляет звук, соответствующий смешным движениям». Катаlecticеские стихи, несомненно, получали свой особый «этос». Так, Аристид считает, что каталексис способствует возвышенности ритмики (I 23), и, кроме того, ему нравятся длинные стихи с большими паузами (№ 58).

в) Наконец, из общих вопросов относительно античной ритмики коснемся «этоса» отдельных ритмических родов. Античные теоретики скрупулезно оценивали «этическое» значение таких форм поэтической ритмики, как анапест, дактило-трохей, пэон, ямб, элибат и т. д., которые относились греками к области теории музыки и поэтому включались в систему их музыкальной эстетики. Лучше всего здесь будет проштудировать главу II 15 все того же Аристида Квинтилиана (№ 59).

Из этой главы видно, что ритмы «равного» отношения (спондеи, дактили, анапесты) наиболее при-

ятны; ритмы неравного отношения (например, полуторного) обладают наибольшей подвижностью и возбужденностью; ритмы же двойного отношения совмещают правильность первых и беспокойство вторых.

К этому можно прибавить то, что Аберт (ук. соч. 127) выводит относительно трех основных стилей в отношении ритма.

1) Стопы, в которых преобладают длинноты, относятся к исихастическому стилю; те же, в которых преобладает краткость — к систальтическому. Стопы, в которых то и другое присутствует равномерно, могут относиться ко всем трем стилям.

2) Стопы, начинающиеся с тезиса, обладают более исихастическим характером; с арзиса — более диастальтическим характером (иногда и систальтическим).

3) Чем больше в стихе пауз, тем дальше все произведение от систальтики и ближе к двум другим стилям.

4) Ритмы равного отношения исихастичны, неравного — относятся к двум другим стилям. Ритмы трехдольного отношения занимают среднее место.

Относительно темпа, который определяется у Аристиды (I 19) как «ритмическая быстрота или медленность времен», мы уже знаем суждение того же Аристиды в II 15. Тут можно опять повторить старое: исихастический стиль отличается медленно-размеренным темпом, систальтика — быстротой темпа, диастальтика находится посередине между ними.

После всех этих замечаний перейдем к характеристике каждой ритмической формы в отдельности.

**6. «Этос» отдельных ритмических форм.** Мы рассмотрим: ритмы «равные», или двудольные (дактило-спондеи, анапесты и дактило-трохеи с дактило-эпитритами); трехдольные (трохеи, ямбы, ионии) и пятидольные (пэоны) с присоединением логэдов. И заключим некоторыми указаниями относительно ритмической модуляции.

а) Из двудольных ритмов для античных эстетиков наиболее выразительным «этосом» обладает дактило-спондей, начинающийся с тезиса. Именно здесь — область возвышенного и достоинства. Предикат *sempnotēs* («важность», «торжественность», «величавость», «почтенность») и *hērōōs* («героический») являются для него постоянными. «Героический [ритм] возвышен, выразителен и нуждается в выразительной тональности», — говорит Аристотель (§ 5, № 15), и эти слова хорошо знают и ритор Деметрий (*De eloc.* 42), и Цицерон (*De orat.* III 182), и Квинтилиан (*Inst. or.* IX 4, 88). «Весьма возвышен, — пишет об этом ритме Дионисий Галикарнасский (*De comp. verb.* 108), — и максимально достоин красоты и лада, и как раз героический метр больше всего им украшается». Характеристика дактилического размера дана так же и у Аристиды (№ 60) и у Диомеда (№ 61). Однако канон героического размера установлен еще Аристотелем (§ 5, № 13). За Аристотелем идут Гораций (*Arg poet.* 73 сл.) и Овидий (*Amor.* I 1, 1). На употребление дактилического размера в религиозной поэзии указывает Страбон (№ 62).

В отличие от гекzamетра, пентаметр переживался как гораздо более мягкий и печальный. Известно, что его происхождение связано с авлодическими номами; свойственный им френетический (похоронно-плачевный) характер перешел и к «элегии» в более узком смысле, к дактилическому пентаметру (Плутарх 8 и № 63). Тут была та же систальтика, которой отличалась и вообще музыка авлосов. Дидим у одного из поздних риторов (*Orion.* p. 58) прямо характеризует пентаметр как «умирающий и угасающий вместе с судьбами умершего»; о «мягком дыхании» пентаметра говорит Гермесианакт (*Athen.* XIII 598). Но римские поэты выдвигают особенно на первый план жалобный тон «элегических» стихов. Гораций (*Carm.* I 33, 2—3) называет их «жалобными». Домиций Марс в эпиграмме на Тибулла говорит о тех, кто «оплакивает нежную любовь в элегических стихах» (*Fragm. poet. R.* p. 348 Bähr.). Подобные суждения можно найти и у грамматиков (Диомеда, Мария Викторина, Теренциана Мавра и др.).

Другой вид систальтики, область откровенной эротики, также нашел отражение в элегии. Об эволюции элегии пишет Гораций (№ 64). Марциал (III 20, 6) противопоставляет шаловливость элегии и строгость героического размера.

Что касается специально спондея, то уже из приведенных выше текстов ясно, насколько серьезным, важным и торжественным считали его древние. Как мы видели, Аристид (№ 59) прямо связывает его со «священными гимнами». Терпандр же в своих номах употреблял этот размер с особым предпочтением (Плутарх 19). Аристофан, желая пародировать богослужение, употребляет спондей (см., например, «Птицы» 1058 сл.). Объяснение сущности и названия спондея в

поздних трудах, когда название это выводили от греческого слова *spondē* («возлияния»), употреблявшегося при возлияниях богам, наивно. Само собой разумеется, что спондей вносил в гекзаметр либо медлительность, либо вялость. И текстов, доказывающих это, достаточно.

К «равному роду» еще относится анапест; он начинается тезисом и кончается арзисом. Это, с одной стороны, несколько сближает анапест с дактилем. В «торжественности» ему не отказывает, например, Дионисий Галикарнасский («О составлении слов» 108). Однако его «восходящий» характер заставил Аристиди отнести анапест в разряд «беспокойных» ритмов. Это — напористый ритм, очень удобный для марша. У лакедемонян он и употреблялся в «маршевых» песнях в форме т. н. мессенского метра. Этим объясняется употребление анапестов в пародах и эксодах трагического хора, равно как и при появлении на сцене новых лиц. От такого анапеста (его можно отнести к исихастическому и диастальтическому стилю) надо отличать мелический анапест, в котором на первое место выдвигались спондеи и преобладали френетические элементы. Тут была уже систальтика. При этом анапест не теряет своего маршеобразного характера, но в данном случае имеется в виду нечто вроде похоронных маршей.

Поэты знали о малоазиатском происхождении такого рода песен. Об этом мы читаем у Эсхила («Персы» 1054 Weil.), где в заключительном плаче встречается стих: «Бей в грудь себя и пой мизийцев песни!» Об этом же читаем и у Эврипида (№ 65), который в особенности любил этот размер. Аристофан же пародирует эти мелические анапесты («Облака» 711 слл., «Лисистрата» 954 слл.).

В александрийской поэзии анапесты окончательно потеряли свою силу и достоинство и приобрели характер чисто систальтический, родственной ритму иоников (ср. Dem. de eloc. 189).

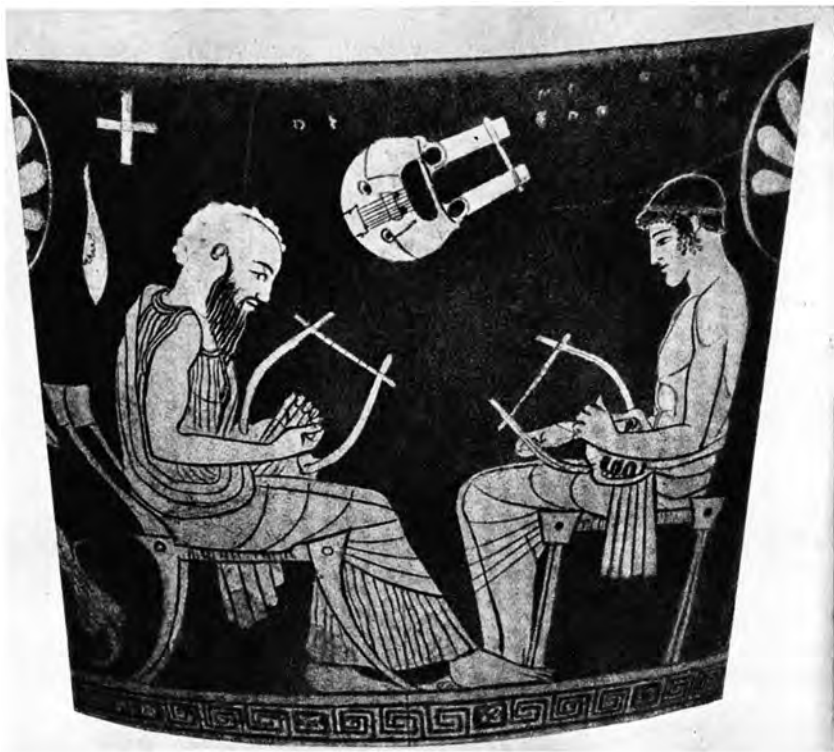
Маршеобразность анапестов иногда использовалась и в целях насмешки (№ 66). Дион Кассий (fr. 39,8 D.) говорит о тарентинцах, «певших против римлян много невоздержанных анапестов в ритме рукоплескания и походки».

Существовали еще дактило-трохеи, введенные Алкманом и предшествующие более поздним эпитритам. Их нужно тщательно отличать от логоздов, появившихся вскоре после того и в литературе. Дактило-трохеям свойственна на первый взгляд некоторая неправильность, исчезающая, как только мы станем понимать долготы трохея трехдольно. Этим объясняется то, что дактило-трохеи также характеризуются возвышенным настроением, как и весь «равный род». Так, о соответствии эпитритов «важному» говорит Гермоген (229, 10 W.). У Пиндара и Симонида дактило-эпитритные строфы находятся уже в полном развитии. Пиндар (Ol. III 5) прямо свидетельствует





Греческая школа. Вазописец Дурис. V в. до н. э. Берлин



Урок музыки. Вазописец Пистоксен. Краснофигурная ваза. V в. до н. э.

об объединении дактило-эпитритов с дорийской тональностью. Трагики нарушают строгость этого построения, введя более живые логазды. Однако с самого начала дактило-эпитриты были связаны с песнями во время процессий.

б) К ритмам трехдольного такта относятся трохей, ямб, поник. Рассмотрим их «этос».

С общим характером трохеического ритма мы уже столкнулись в тексте № 59. Если весь двудольный, или «равный», род относится более или менее к исихастическому стилю, то трохей — это область диастальтики и систальтики. Надо, впрочем, указать на т. н. «большой спондей», где преобладали длинные ноты, превращающие трохей опять в ту же торжественную и возвышенную музыку. В «Ионе» и «Ифигении в Тавриде» Эврипида можно найти немало таких торжественных хореев. О них мы читаем в указанном месте Аристиды (№ 59). Если же отвлечься от этих хоральных трохесей, то трохей и ямбы, вообще говоря, — очень подвижная и живая ритмика, лишенная всякой *semnolēs* (Аристотель § 5, № 13). Об этом же говорит и Аристид (№ 59). Между трохеями и ямбами такое же различие, как и между дактилями и анапестами: первые более спокойны, вторые более горячи и бурны. Не только в вышеприведенном месте «Поэтики» (24 гл.), но и в другом месте (4 гл.) Аристотель указывает на связь их с танцем, утверждая, что трагики пользовались сначала тетраметром, ибо он отличается «сатировским» и «более танцевальным» характером». Трохей — более кордакичен<sup>1</sup> (§ 5, № 15). Изобретение его Плутарх 19 приписывает Олимпу. Трохеические ноты сочинял и Терпандр, хотя тут еще не было трохея в позднейшем, собственном смысле слова.

В отличие от «равного рода», где «этос» сохраняется более или менее постоянно, трохей в очень большой степени зависит от темпа исполнителя. Это заметно уже у Архилоха, который вообще впервые употребил трохей в поэзии. В медленном темпе трохей приобретают более возвышенный характер. Таково у Архилоха (фр. 75 Diehl<sup>3</sup>) начало молитвы к Гефесту (Верес.):

О Гефест! Услышь, владыка, стань союзником моим,  
Будь мне милостив и счастье дай, как ты давать привык!

Тот же «этос» сохраняется в мелических трохеях хоровой лирики и в особенности трагедии. Когда же появлялось частое синкопирование краткостей, трохей приобретали уже иной «этос», средний между важностью дактило-спондеического ритма и подвижным стилем. До большого совершенства развил

<sup>1</sup> Кордакс — непристойный комический танец.

этот ритм Эсхил, в особенности в своих «Эвменидах» (320—346, 490—565, 916—926, 938—948, 956—967, 976—987 Weil.). С ускорением темпа трохей начинает занимать среднее место между элегическим и ямбическим размерами, что наиболее характерно для всей поэзии Архилоха. Отсюда—сатирически иронизирующий характер этого ритма с его «катящейся» (trochos — колесо) подвижностью (№ 67).

Дактилический *semnolēs* противостоит «страшности», «ужасу» трохея (№ 68). Но если у Архилоха трохеи еще сохраняют некоторую умеренность, то в самом быстром темпе, в комедии, они становятся выражением распушенности и разнузданности, сопровождая собою неприличный кордакс и резко отличаясь от высокого стиля трохеев в трагедии. Этот-то ритм Дионисий Галикарнасский («О составлении слов» 17) и называет «более развратным и более неблагородным», а Гермоген («Об идеях» 229, 14), имея в виду систальтику трохея, прямо указывает на близость трохея к ионику.

Таким образом, будучи по природе своей диастальтическим, трохей, в зависимости от темпа, может становиться и исхастическим и систальтическим.

Ямб, в отличие от хорей, имеет тезис в конце. Это делает его ритмом энергичным и быстрым. Ног. *Ars poet.* 252 и многие другие называют его «быстрым». Тот же Гораций в *Carmin.* I, 16, 24 характеризует его как «быстрый». Для его определения применяются эпитеты «быстролетающий», «скорый». Первоначально ямб также применялся как танцевальный ритм, который с течением времени впитал в себя скоптические элементы (т. е. элементы насмешки, шутки, остроты). Заинтересованным и здесь был Архилох. Уроженец Пароса, он заимствовал этот ритм из народной танцевальной музыки, связанной с культом Деметры и Диониса (см. у Аристофана «Лягушки» 383 слл., «Ахарняне» 264 слл.). Известны т. н. «гефиризмы», т. е. остроты на мосту во время элевсинских процессий. Архилох придал ямбическому ритму достаточно развитую форму, выдвинув на первый план его скоптическое содержание, которое, в отличие от сатирически-героических трохеев, обладало ярко выраженными индивидуальными элементами. Отсюда пошел обычай характеризовать ямбический ритм как «ругательный». Как известно, Архилох пользуется этим метром, выступая против Ликамба. «Ярость» (*rabies*) Архилоха была известна всей древности. Гораций (*Ars poet.* 79) говорит, что «ярость вооружила Архилоха собственным ямбом». Из многочисленных эпиграмм Палатинской антологии можно здесь привести такой пример (VII 674): «Это — могила Архилоха, которого ласкающая муза привела к беснующимся ямбам». Аполлинарий Сидоний (*Carmin.* IX 214) также говорит о «диких ямбах» Архилоха. Ямб — вообще ритм личной инвективы. Гораций (*Carmin.* I 16, 2) называет ямбы «исполненными обви-

нения», Катулл (Carm. 36, 5) считает ямб «суровым» и Аполлинарий Сидоний (Epist. IX 14, 469b)—«неукротимым».

Поэтому ямб, в отличие от трохея, никогда не делается дряблым и мягким. Потому же Аристотель (§ 5, № 13) и считает возможным приписать ему «практический этос» (т. е. говорить о его значении «для действия»), а Дионисий Галикарнасский — даже увидеть в нем черты «не без благородства». Имеются тексты о весьма разностороннем значении ямба (№№ 69, 70). Неизвестный критик (из него № 69) различает четыре рода ямба: «трагический», «комический», «сатирический» и «в собственном смысле ямбический» (под которым он понимает манеру Архилоха). Фактическая история поэзии может это только подтвердить (например, у Аристотеля § 5 № 15, § 7 №№ 71, 73, 74 и у Горация № 75).

Уже древние отмечали, что из всех стихотворных размеров ямб ближе всего к прозаической речи. Сближение ямбов со спондеями приводило к еще большему сближению с «обыденной речью». Это было особенно заметно у комических поэтов (№№ 75—76). А Цицерон («Оратор» 184) говорит о сенариях римских комиков, что «они благодаря сходству с разговором часто в такой мере снижены, что иной раз едва-едва только понять в них размер и стих» (ср. № 78 о Гиппонакте).

Характер ионика вполне совпадает с ионийским ладом. Это — область размягченности и расслабленности (№№ 79—84). На связь ионика с танцами и поэзией противоестественного разврата указывают и римские поэты (№№ 85—87). Такой характер иоников древние объясняли противоестественным соединением двух главных элементов, из которых они состоят (№ 88). Ионийский размер (§ 4, № 12) вместе с дохмисм имеет в виду и Платон (§ 4, № 12), когда говорит о базах, приличествующих наглости, неистовству и другой порочности.

Что касается двух видов ионика, то ионик а minore считался внушающим достоинство больше, чем ионик а maiore (№ 89).

Первый, кто ввел этот ритм в поэзию, был Анакреонт, использовавший его для застольных и любовных песен. Но ионик хорошо соответствовал всем трем видам систальтики — кроме застольного и эротического, еще и френетическому (№№ 90—92). Об Анакреонтовом ритме Деметрий говорит (De eloc. 5), что это «ритм выпившего старика». «Эротический этос» иоников можно найти в кинедической (непристойной) поэзии Сотада (№ 91).

В древности встречались мнения о восточном происхождении ионика с его специфическим «этосом» (№№ 93, 94). Подобную точку зрения можно связать с фактом анаклазы

(замена ионика двумя хорейми), которая, несомненно, вносила экзотический момент в музыку. Отсюда понятно, почему у Эсхила иониками говорят и знатные персы при царском дворе («Персы» 65 сл.), и возвращающиеся в Аргос Данаиды («Просительницы» 1018 сл.). В «Персах» вообще преобладают ионики.

в) К пятидольному ритму относятся пэоны. В них можно найти хороший пример взаимоотношения дорийского и критского искусства (отсюда и название одного из них—«кретик»). Еще в Гомеровском гимне к Аполлону Пифийскому мы читаем о «кретских» стихах (№ 95).

Подобно трехдольному ритму, пэоны вначале тоже были связаны с танцевальной музыкой и близки восточной ритмике. Критские гипорхемы были связаны с критскими куретами; связь же последних с фригийскими корибантами и культом Великой Матери общеизвестна. Сюда же поэтому присоединяется музыка флейт (ср. *Plut. conv.* VII 8, 4). В связи с этим «этос» пэона можно охарактеризовать как отчетливо «энтузиастический». Аристид (II 15) все «полуторные» ритмы считает «энтузиастическими». Этот ритм, действительно, употреблялся в быстрее темпах в гипорхемах, откуда он перешел и в комедию.

От этих оргиастических пэонов отличались более спокойные пэоны Аполлонова культа (о разных пэонах можно прочесть у Плутарха 9), приближавшиеся к торжественности дорийского искусства, что и заставило Эфора (у *Strab.* X 4, 16) называть кретик «торжественнейшим», а Дионисия Галикарнасского сказать о нем, что он тоже «не без благородства» («О составлении слов» 17). Тот же Дионисий называет бакхий и гипобакхий «фигурой мужественной и приспособленной к торжественной речи», утверждая, что «то же самое получится, если краткий [слог] будет поставлен раньше долгих», и что «этот ритм содержит достоинство и возвышенность». *Plut. de ei Delph.* 389e называет пэоны «упорядоченной и мудрой музыкой» (ср. № 98). Пиндар и Эсхил кое-где пользуются пэонами, хотя и в сочетании с другими ритмами ради исихастического или диастальтического стиля. Примеры чистого кретика мы встречаем у Эсхила в «Просительницах» 417—427 (возбужденный плач).

Кроме кретика, к пэонам относятся еще бакхий, эпibat и дохий.

Бакхий (который не следует считать синкопированной ямбической диподией, как делают некоторые) определяет свой «этос» уже самым своим названием (ср. вышеприведенное место из Аристида). Он очень подходил для живописных описаний, и его, как мы видели, очень хвалит Дионисий Галикарнасский. Гефестион (40, 16 сл. W.), наоборот, считает его «непригодным для мелопеи», подчеркивая его «редкость» (43,

9): «Бакхий редок, так что если где и попадаетея когда-нибудь, то встречается недолго».

Эпибат, по Аристиду (I 16), состоит «из долгого тезиса, краткого арзиса, двух долгих тезисов и краткого арзиса». По нему же (II 15): «Эпибат больше находится в движении, возмущая душу двойным тезисом и, с другой стороны, возбуждая ум к возвышенному размерами арзиса». Плутарх 39 указывает на наличие эпибата в Олимповом номе к Деметре наряду с фригийской тональностью и энгармоническим родом. По этой характеристике эпибат играет посредствующую роль между энтузиастическим «этосом» тональности и спокойно-возвышенным характером энгармоник.

Основным во всех указанных пэонах является аффективное, но не бессильное, беспокойство; в нем нет систальтики, как в *prestissimo* ямбов и хореев в комедии. Применимы они и в прозе, где, в отличие от трехдольного ритма, несут с собою элементы возвышенного.

Наконец, дохмий — единственный вид пэона, в котором античность переживала систальтику. Только ионик и дохмий и являются чистой систальтикой в ритмике. Тут не место давать теорию дохмия, остающуюся в науке не совсем ясной. Мы просто исходим из родства дохмия с пэонами. Самое слово это значит, как известно, — «косой». Дохмий, действительно, лишен видимой правильности из-за того, что в нем два тезиса следуют подряд. Основной его «этос» хорошо охарактеризован у Эсхилова схолиаста (№ 100). Главное место его применений — это, конечно, трагедия, и в трагедии он чаще используется в сольных партиях, чем в хоровых. Хоровые дохмин производят огромное впечатление. Таковы женские хоры у Эсхила в «Семерных» 86 слл., у Эврипида в «Троянках» 320 слл. и «Оресте» 140 слл. Если мелические анапесты и в особенности ионики выражали чувство мягкое, немужественное, а дактили — мужественное и длительное страдание, то дохмий выражал чистое страдание в его полной непосредственности, в его беспокоействе и неустойчивости. Тут он, несомненно, близок по «этосу» к миксолидийской тональности, с которой дохмий часто объединялся и фактически.

г) Наше изложение основ ритмического «этоса» было бы неполным, если бы мы не коснулись столь распространенных в античной поэзии логоэдов. Это, может быть, самый распространенный песенный ритм, возникший на Лесбосе, знаменитой родине древнегреческого мелоса. Алкей и Сафо — древнейшие и лучшие его представители. Характерная черта логоэдов — соединение ритма с пением, благодаря которому сильно обогатилось и то и другое (№ 101). Логоэды допускались во всех трех основных художественных стилях. Смотря по преобладанию дактиля или трохея, они могли быть подвижнее или спокойнее. При этом анакруза и катаексис тоже оказывали свое

действие на восприятие. Так, хориямб благодаря каталектическому характеру получал уже вакхическую направленность и приближался в этом смысле к кретику. Аристид (№ 38) прямо называет его «вакхическим» — «по приспособленности к вакхическим песням». Примером такого хориямба могут служить знаменитые тексты Эсхила («Агамемнон» 202 сл.), Софокла («Антигона» 152 сл.) и Эврипида («Вакханки» 400 сл.). Примером хориямбов являются так же у Алкея фргм. 89 Diehl<sup>3</sup> и у Горация «Оды» I 18. Чистый хориямб, однако, употребляется довольно редко ввиду своего беспокойного характера.

Вид хориямба, т. н. *metrum Philicium*, по свидетельству грамматиков, играл большую роль в гимнах Деметре, Персефоне.

Особое внимание надо обратить на две знаменитые строфы, относящиеся к логаядам, хорошо известные всем если не по греческим источникам, то во всяком случае по Горацию. Это — алкеева и сафическая строфа. В алкеевой строфе первые три стиха содержат восходящий ритм и резко выраженный диастальтический характер. Это усилено здесь мужским окончанием двух первых стихов и «этосом» чистых ямбов третьего стиха. В этом третьем стихе — кульминация движения. Наконец, четвертый мягко разряжает это движение и ведет к успокоению. Напротив того, сафическая строфа более женственна. Здесь господствует один ритм, певучий логаядический. Он равномерно поет в течение трех первых стихов с тем, чтобы в четвертом, в «стихе Адониса», создать в высшей степени мелодическое завершение. При отсутствии анакрузы мы имеем также мягкие женские окончания стихов. В противоположность алкеевой строфе, здесь все умеренно и спокойно. Любовная жалоба, грациозные пустячки — наиболее подходящий предмет для воспевания в сафической строфе. Гораций, может быть, напрасно переносил этот ритм в свои холодные политические оды.

Меньше подходят простые логаяды и для возвышенного стиля дорийской лирики. У Алкмана, Стесихора и Симонида они еще занимают значительное место наряду с торжественными дактилями. Вместе с кретиками и дактило-эпитритами они играют видную роль и у Пиндара. В трагедии Эсхил еще воздерживается от логаядов, но Софокл и в особенности Эврипид широко пользуются им в хоровых партиях. Оба великих трагика делают это с большим и тонким искусством. Логаяды позднее возродились в Риме через Катулла и Горация, употреблявших этот ритм в шутках и игровой поэзии. Об одиннадцатисложниках читаем у Аполлинария Сидония (№ 104). О шутовском характере одиннадцатисложника Аполлинарий Сидоний говорит не раз, хотя Марциан Капелла (V, 171, 7E.) подчеркивает разнузданность фалекийского стиха.



Что касается, наконец, антиспаста, то, опять-таки, не входя в рассмотрение его теории и истории, нужно сказать, что древность чувствовала в нем возбужденность и жалобу (№ 106). Маллий Феодор (599, 21 К.) считает его, вместе с хориямбами и иониками, «неизящным и страшным, если они откуда-нибудь не примут [иного] окончания». Аристид (I 26) допускает ямбические окончания «ради приличия». Вернее же считать, что антиспаст есть просто теоретическая фикция древних, вызванная к жизни ложным толкованием т. н. эолийских баз. Такой же фикцией, вероятно, является амфибрахий, хотя Дионисий Галикарнасский и устанавливает его «этос» (№ 107). Августин («О музыке» II 13) отбрасывает его в качестве совершенно неприличного.

д) Наше рассуждение о ритмическом «этосе» у древних должно быть закончено некоторыми замечаниями о ритмической модуляции. Выше мы уже видели, что такое модуляция и каковы ее виды (стр. 85 сл.). Ритмической модуляции больше всего внимания уделяет опять-таки Аристид (II 15). В его тексте говорится, что ритмы, остающиеся в пределах одного и того же рода, находятся в меньшем движении, а те, которые переходят из одного рода в другой, вызывают больше движения и больше беспокойства. Тут интересны аналогии с биениями пульса и дыхательными движениями, которые древними, как видим, переживались ритмически. Тот же Аристид дает еще и классификацию ритмических модуляций (№ 108).

Приведенный из Аристиды фрагмент показывает, что античность понимала под ритмической модуляцией не только переход от одного такта к другому, но и переход от одного оттенка к другому в пределах одного и того же такта. Можно указать следующие виды модуляции, более или менее интересные с точки зрения «этоса».

1) Переход тезиса в ритм с анакрузой, то, что выше Аристид называет переходом «различающихся по противоположности друг в друга». Мало заметная для нас, эта модуляция имела большое значение для греков, внося «этос» согласно закону о начальных тезисах и арзисах, указанному выше (стр. 93): то, что начиналось с тезиса, было более спокойно и достойно; то, что с арзиса—более подвижно и беспокойно.

2) Изменение объема колонов в пределах одного и того же ритма. Аберт приводит для аналогии вторую тему IX симфонии Бетховена, где начальные тетраподии вдруг прерываются в высшей степени выразительными триподиями. Бакхий называет это модуляцией по «положению [тезису] ритмопен» («когда весь ритм движется по базе или по диподии»). Такая модуляция была особенно распространена в хорической лирике, где не было модуляции в

смысле тактового строения. В противоположность трагикам, у Пиндара, например, это постоянное явление.

3) Переход от рациональности к иррациональности.

4) Собственное изменение такта, или чистая модуляция «по ритму». Это — самая важная модуляция. Для суждения о ней важен фрагмент из Плутарха 33, показывающий, к чему может привести простое изменение пеонов в троехей. Здесь видно, какое большое значение имел ритм — большее и более раннее, чем тональность и род. Если Пиндаровская хоровая лирика еще не знает настоящего изменения тактов, то зато такое явление обычно в драме. Часто тезисы меняются здесь при переходе от одного лица к другому (например, в «Просительницах» Эсхила 154 слл., в «Семерых» у него же 345 слл., в «Ионе» Эврипида 184 слл., в «Алкесте» у него же 213 слл. и во «Всадниках» Аристофана 322 слл.) В сохранившихся музыкальных фрагментах эту модуляцию можно наблюдать в гимне Месомеда к музе и в конце второго большого дельфийского гимна. В первом произведении, вначале, когда только еще призывается муза, введен трехдольный размер, мягко выражающий субъективное настроение автора. Но с пятого такта, где призываются Каллиопа и Аполлон, весь «этос» вдруг становится условно торжественным и появляются знаменитые геронческие дактили. В конце же, когда поэт переходит опять к своим собственным чувствам («предстаньте мне, благосклонные...»), снова водворяется первоначальный трехдольный размер. Еще интереснее ритмическая модуляция во втором дельфийском гимне, где происходит смена энтузиастических кретигов, воспевающих рождение и подвиги пифийского бога, на певучие, более обыденно-лирические догаэды.

5) Модуляция по темпу. Эта модуляция, конечно, совсем не характерна для малоизменчивого исихастического стиля и очень характерна для других стилей, и в особенности для сольных партий (№ 108). Но понятно, что тут играли роль и не только технические причины.

Поскольку ритм вообще оценивался гораздо выше, чем мелодия, в древности и классическую эпоху главнейшим видом модуляции была, конечно, ритмическая. И только в позднейшую эпоху в эллинистической дифирамбике на первый план стали выдвигаться модуляции мелодии. См. об этом у Плутарха (21).



## ОБЩИЙ ИТОГ

Подведем общий итог предложенным выше рассуждениям об античной музыкальной эстетике.

**1. Первобытная хорея и античная музыка.** Историки первобытного искусства свидетельствуют о синтетическом состоянии искусства в первобытные времена, т. е. о слабой дифференцированности искусств, об едином творческом синтезе, в котором сливается несколько искусств, и даже не только искусства, но и трудовые процессы и даже магические операции. Первобытному человеку было трудно отделить распеваемые звуки от слова, а то и другое — от жеста или вообще от телодвижения, т. е. тут музыка, поэзия и танец составляли нераздельное целое. Такое нераздельное целое называется хореей. Античная музыка, несмотря на большую значимость для нее этой хорей, все же достаточно дифференцировалась, так что вполне можно говорить специально об античной музыкальной эстетике. Тем не менее, навсегда осталась в том или другом виде печать первобытной хорей в античной музыке, а это в свою очередь приводит нас к весьма оригинальным выводам и относительно особенностей музыкальной эстетики.

**2. Дробность деления тонов.** Первой такой особенностью античной музыкальной эстетики является необычайная восприимчивость к весьма дробному делению музыкального тона. Так как пение было неразрывно связано с произнесением слов, а произнесение слов — всегда в известном смысле близко к разговорной речи, то античный музыкальный слух улавливал все те незаметные или едва заметные переходы звуков, которые имеют место вообще в человеческой речи. Поэтому античные музыкальные интервалы по своей дробности далеко превосходили новоевропейскую темперацию, а часто и вообще

приближались ко всякого рода глиссандо и шумовым эффектам.

**3. Свободная ритмика.** Та же самая связанность музыки с речью привела античную эстетику и к полной свободе ритмического движения звуков. Античное эстетическое сознание уделяло много внимания формулировке внешнемеханического разделения мелодии, то есть конструированию метрических форм. Но метрика еще не есть ритмика. Музыкальные метры втягивались в ритмическое движение звуков, а ритмика была так же капризна и так же бесконечно разнообразна, как и человеческая речь. Ведь движение и развитие человеческой речи определяется, прежде всего, смыслом определенных слов и структурой фразы. Но структура фразы бесконечно разнообразна. Формы ускорения, замедления, перерывов, повторений трудно поддаются описанию и даже простому перечислению, когда речь идет о реальном произнесении слов и о зависящем от него музыкальном движении. Это — то, что следует называть свободной ритмикой, в отличие от связанного и всегда определенно структурно оформленного метрического целого. Античная музыкальная эстетика основана на восприятии и на творчестве именно такой свободной ритмики.

**4. Моторно-мускульный характер звуков.** Исконная связь музыки с хореографией необходимым образом приводила, во-первых, к чрезвычайной подвижности звукового материала, а во-вторых — делала эти звуковые переходы необычайно четкими, как бы доступными зрению и осязанию. В этом смысле античная музыка резко отличается от новоевропейской, которая любит уходить в бесконечные дали и вследствие своей абстрактности никак не мыслится доступной зрению или осязанию. Новоевропейская музыка представляет собой антипод всякой скульптуре или архитектуре и обладает своими собственными, чисто музыкальными формами, которые толь-

ко в исключительных случаях и в силу преднамеренного композиторского приема оказываются более или менее близкими к осязательным, двигательным и вообще телесным предметам. И такая звукоподражательная музыка далеко не является в новое время вершиной музыкального творчества. Что же касается античного мира, то здесь даже и без всякого звукоподражания музыкальные тоны сами по себе представлялись тогдашнему эстетическому сознанию как нечто танцевальное, хореографическое, как нечто вещественное, осязательное и мускульно-вещественное, как нечто телесное. Античные тексты прямо и говорят о «телесности» звука и даже об его трехмерной телесности.

**5. Пластическая сущность.** Мало того, эти телесные звуки, или, что то же, звучащие тела, эта тональная скульптура, или, что то же, скульптурное представление о тоне, доходило у древних до максимально возможного обобщения, охватывало весь чувственный опыт, пронизывало собою всю картину природы, доходило до космических обобщений и превращало весь мир в совокупность звучащих тел, в музыкально настроенную тональную систему, в гармонию сфер. И трудно было судить о том, чего здесь больше—музыки или астрономии, акустики или геометрии, космической картины или какого-то единого и универсально охватывающего и землю и все небесные светила музыкального инструмента. При этом заметим, что подобного рода музыкальная пластика продержалась не только всю античность, но и все средневековье, благополучно дожила до эпохи Возрождения, да и после Возрождения не раз возобновлялась в виде весьма тонкого и разработанного учения.

**6. Музыкальное подражание.** Однако учение о гармонии сфер является только частным случаем общего объективизма древних, когда отдельный человеческий субъект мыслился только проявлением и

результатом самой объективной действительности. Нечего и говорить о том, что такого рода оценка человеческого субъекта приводила и к большой созерцательности в области мировоззрения, и к огромной пассивности субъекта. Отсюда центральным учением всей античной эстетики является теория подражания, предполагающая, что все истинное и прекрасное уже дано само по себе вне и независимо от человеческого субъекта, и дано раз и навсегда, а человеку остается только его воспроизводить и ему подражать. Историки эстетических учений обычно плохо отдают себе отчет в своеобразии подобного рода античных теорий, вызванных несомненно чрезвычайно длительным, а иной раз даже и застойным характером двух первых общественно-экономических формаций, которые давали мало простора для развития свободной индивидуальности. Но для нас эта связь античной теории подражания с указанным общественно-экономическим базисом должна быть одной из первых аксиом в истории античной эстетической мысли.

Музыка, конечно, тоже не избежала этой основной установки античного эстетического сознания; и она тоже трактовалась как одна из форм художественного подражания. Но тут имеется одна интересная деталь, без которой нельзя обойтись в изложении античной музыкальной эстетики. Деталь эта заключается в том, что музыка трактовалась как подражание, максимально близкое к психическим переживаниям, как подражание, ближе всего воспроизводящее процессы человеческой психики. Считалось, что в изобразительном искусстве между психическим переживанием и переживаемым объективным предметом имеется устойчивый и малоподвижный образ, мешающий подражанию максимально соответствовать процессам психики. И оказывается, что только музыка прямо и вплотную воспроизводит свой предмет, а именно человеческие аффекты, вос-

производит без всякого посредства и без всякой передаточной инстанции. Поэтому, с точки зрения Аристотеля, музыка является вообще максимально объективным и максимально непосредственным подражанием, в отличие от всех прочих искусств.

Другими словами, пластическое понимание музыки нисколько не помешало древним говорить о непосредственном характере музыкального подражания. Но это и понятно, поскольку в основе музыки, с точки зрения древних, лежали моторно-мускульные и динамические переживания.

**7. Практически-жизненный и утилитарный характер музыки.** Указанная выше телесность и пластичность в понимании музыки вела к еще одной особенностям античной музыкальной эстетики — именно к ее постоянной склонности понимать музыку практически-жизненно и утилитарно. С первого взгляда такая тенденция резко противоречит отмеченной созерцательной пассивности музыкального восприятия и творчества у древних. Тем не менее здесь имеется существенное единство обеих тенденций.

Именно потому, что в эпоху античности еще не возникло напряженной изоляции человеческого субъекта, именно поэтому человек оказывается слишком тесно связанным с жизненным процессом и все свои переживания понимает по преимуществу жизненно и утилитарно. Но как раз это обстоятельство и не дает ему возможности проявлять свою мощь в неограниченных размерах и заставляет исходить из абсолютных объективных данностей, тем самым обрекая себя часто на полную пассивность и созерцательность. Удивительным образом совмещаются в античной эстетике созерцательность и утилитаризм, так резко противостоящие друг другу в новой и новейшей буржуазной эстетике.

Одежда имеет для человека, конечно, утилитарное, практическое значение. Она должна быть

удобна и не должна мешать человеку в его жизненной практике. Но эта удобная и практически полезная одежда может быть как безобразной, так и красивой. Античная эстетика понимает красоту именно так, что она, с одной стороны, должна быть абсолютно полезна, утилитарна и производственна, а с другой стороны — настолько прекрасна, чтобы можно было любоваться ею, не учитывая ее утилитарности. Тут не должно быть таких конструктивных форм, которые не имели бы никакого самостоятельного эстетического значения. Но тут не должно быть также и таких декоративных форм, которые обладали бы только самостоятельной созерцательной значимостью и одновременно не служили бы самым обыкновенным утилитарным целям.

Вот почему представители античной музыкальной эстетики одновременно твердят нам и о самостоятельной эстетической ценности музыкальных звуков, пассивно отражающих собою объективный распорядок вещей в мире, и о практически жизненном значении музыки, без которого и сама музыкальная красота теряет право на существование.

**8. Воспитательное значение музыки.** Отсюда, наконец, вытекает и удивительная особенность античной музыкальной эстетики, заставляющая всех ее главных представителей в первую очередь говорить о воздействии музыки на человеческую психику, о регулировании психических процессов при помощи музыкального воздействия, то есть проповедовать этическую, или моральную значимость музыкального творчества и восприятия. С огромным вниманием, малопонятным для европейской буржуазной эстетики, и с небывалой строгостью оценивали античные музыкальные теоретики с воспитательной точки зрения всякий мельчайший элемент музыки. Классический период музыкальной эстетики во всяком случае немыслим без этой педагогической гипертрофии. По-видимому, древние обладали боль-



шим умением успокаивать страсти путем музыкальной ритмизации, а с другой стороны, также и возбуждать и приводить в движение слишком вялые аффекты и делать человека бодрым и героически настроенным даже в тех случаях, когда его психика не была для этого достаточно подготовлена. При ознакомлении с дошедшими до нас материалами античной музыкальной эстетики эта особенность бросается в глаза прежде всего.

**9. Эстетическое значение отдельных элементов музыки.** После всего этого нужно ли доказывать, что древние были почти неспособны относиться формалистически к тем отдельным элементам музыки, которые они так формально и с таким старанием устанавливали. Это была формальная теория музыки, но в ней не было ничего формалистического.

Что такое, например, дорийский лад? Это, попросту говоря, наш минор. Или что такое, например, лидийский лад? Это попросту только наш мажор. Но всякий, кто просматривает многочисленные тексты о греческих ладах, поражается восторженной характеристикой этих ладов у древних, весьма далекой от нашего традиционного учения о тональностях. Кроме того, не забудем, что вместо наших мажора и минора античный мир располагал по крайней мере еще семью разными ладами, в которых до неузнаваемости перепутывались наш мажор и минор.

Разве не интересно, что древние предпочитали низкий регистр, а высокие тоны считали чем-то неблагородным, пустым и бессодержательным? И разве не интересно для истории музыкальной эстетики то обстоятельство, что древние предпочитали большие интервалы, а малые интервалы презирали, полагая, что они отражают душевную мелочность и ничтожество?

Кто у нас сейчас переживает дактили как размер торжественности и героизма? Тем не менее, вся античность переживает этот дактилический гекзаметр

как нечто величественное, торжественное и обязательно героическое. Пентаметр уже вносит грусть и печаль. Среди многих значений ямбов было очень распространено и такое, которое совершенно непонятно для современного сознания. А именно, оказывается, что ямбы насмешливы и саркастичны. Это — восприятие вроде того, что фригийская тональность оргиастична. Кто у нас понимает анапесты как маршеобразный ритм, а ионики как нечто вялое и распущенное? И т. д. и т. д.

Невозможно составить себе представление об античной музыкальной эстетике, не входя в эти настойчивые и упорные оценки метрических стоп в античной теории музыки и поэзии. Отвлеченнейшие умы, вроде Платона или Аристотеля, с глубочайшим вниманием и с непонятным для нас восторгом вникали в эту напряженную эстетику тональностей и отводили ей в своей философии самое почетное место. Происходило это потому, что всякий тон для античности являлся живым и трепетным телом, которое даже и представляли геометрически трехмерно. Нужно поэтому думать, что хотя первобытная всеобщая одушевленность и была заменена впоследствии более абстрактным подходом к действительности, все же какие-то элементы ее цепко держались в античной музыкальной эстетике в течение целого тысячелетия. Без этого она превращается для нас в нечто академическое и музейное, если не прямо в абракадабру.

**10. Вокальная и инструментальная музыка.** Античная музыка вокальна по преимуществу. Только очень редко мы можем обнаружить чисто инструментальную музыку, но это — скорее исключение, да и то не давшее никаких ощутительных оркестровых достижений. В вокальной музыке античности отсутствует многоголосие. Хоры пели в унисон или в октаву. Интересно отметить, что почему-то именно пение в октаву было в осо-

бенности любимо в античности. Это можно заключить из «Проблем» Аристотеля XIX 39a. Античные мелодии приспособлялись не к инструментальному исполнению, а именно к пению. Инструментальная музыка была только «приправой» (*hēdysma*) поэзии, как это можно заключить из «Поэтики» Аристотеля (гл. 6): «Музыкальная композиция составляет важнейшее украшение трагедии». Из «За столбных вопросов» Плутарха VII 8, 4 мы узнаем, что «Мелодия и ритм — приварок к слову». Музыка подчеркивала акценты, оформляла ритмы словесных произведений, но самостоятельного значения не имела. Большею частью она существовала в виде мелодекламации или речитатива. В таком виде она главным образом и употреблялась в трагедии. «Почему речитатив в песнях трагичен? В силу своей неправильности. А неправильное аффективно и относится к области судьбы или скорби. Правильное же менее плачевно» (Аристотель, «Проблемы», XIX 6). Речитатив — систальтичен. Его действие родственно Архилоховым ямбам. Между прочим, музыкальный аккомпанемент звучал не в нижнем регистре, а в верхнем. Соло исполнялось низкими голосами, а сопровождение — высокими. Аристотель пишет в «Проблемах» XIX 12: «Почему мелодию ведет нижняя из струн?» В «Супружеских наставлениях» Плутарха (II 139c) читаем: «Как ведется мелодия более низким голосом, когда два звука берутся в созвучии, так всякая деятельность в доме... указывает на распоряжение мужа». Впрочем, сопровождение никогда и не было унисонным; тут была «гетерофония», какие угодно другие звуки.

Примитивные инструменты греков, кифара и флейта, имели, однако, ярко выраженный «этос». Кифара Терпандра имела только семь струн. Каждый тон брался на особой струне; и едва ли на кифаре можно было добиться чего-либо иного, кроме

выявления ритмической и динамической стороны пения. Нам кажется, что флейта потому и переживалась античностью как оргиастический и экстатический инструмент, что, появившись позднее кифары, она дала возможность получать живые и протяженные звуки, живую и длительную мелодию, чего нельзя было добиться на кифаре с ее изолированными и резко разрозненными, лишенными одушевленности звуками. С появлением флейты и сама кифара стала переживаться более выразительно, как национальный греческий, спокойно-уравновешенный инструмент, в отличие от иноземной, варварски-экстатической флейты. Подробно, однако, не стоит говорить об «этосе» авлоса и кифары ввиду его всеобщности.

**11. Этос музыкального произведения в целом и целостного музыкального восприятия.** Необходимо, далее, отметить, что античные музыкальные эстетики занимались не только «этосом» отдельных элементов музыки, но и «этосом» музыкального произведения в целом. В учении о мелодии мы уже были принуждены коснуться более общего «этоса». Именно там мы отметили Аристидово (§ 7, № 38) деление на номический, дифирамбический и трагический стили. Под номическим, «высокорегистровым», «систальтическим» надо, по-видимому, понимать стиль неразрешенного напряжения. Ему противостоит трагический стиль «нижнерегистровый», «диастьтический», где напряженность, достигая кульминации, доходила до катастрофы и заканчивалась разрядом. Дифирамбический стиль занимал среднее место. К сожалению, Аристид несколько не развивает эти понятия, но ограничивается только трактовкой их с точки зрения регистра. Правда, речь тут идет только о мелодии. Но такое деление имеет более общее значение; это подтверждается тем обстоятельством, что Аристид в другом месте (I 19), касаясь ритма, говорит о систальтике,

диастальтике и исихастике. Так как эти термины близки к первой триаде (хотя, по-видимому, и не покрываются ею), то, несомненно, и под одной и под другой триадой надо понимать общеэстетические категории, хотя и не вполне разъясненные.

На чем основано античное отношение к музыке? Как сама древность объясняла такое большое значение музыкального «этоса»? На это, кажется, лучше всего отвечают, как мы знаем, Псевдо-Аристотелевы «Проблемы» (§ 5, №№ 2—3). «Все аффекты нашего духа при [всем] своем различии имеют собственные формы (modos) в голосе и пении, тождественностью которых — неизвестно, какую тайною — они возбуждаются» (Августин, «Исповедь», X 33). Это слышимое движение и есть античная аксиома музыкального «этоса». Об этом «уподоблении нравам» античные эстетики говорят на разные лады. Звуки «уподобляются движениям и страстям души» (II 24, ср. § 7 № 43). «Вообще каждая вещь из управляемых природой находится в общении с каким-нибудь отношением (logou) и в движениях, и в подлежательных материях» (Птолемей, «Гармоника», III, 4). Но совершеннее всего эти отношения осуществляются не на материальных предметах, но на духовных, у богов — на небесных предметах, у людей — на человеческих душах, но больше всего на «гармонических отношениях звуков» (там же).

На этом, в конце концов, основывается и все воспитательное значение музыки, о котором так много говорят все античные философы и эстетики — пифагорейцы, Платон, Аристотель, Плутарх, Аристид Квинтилиан и неоплатоники.

**12. Необходимость исторического подхода.** В заключение необходимо сказать, что обрисованные нами особенности античной музыкальной эстетики по преимуществу относятся к тому ее периоду, который обычно называется классическим. Этим, конечно,

античная музыкальная эстетика ни в каком случае не может ограничиться. Эпохе классики предшествовало по крайней мере целое тысячелетие периода, который можно назвать эстетической архаикой, когда музыка была еще слишком мало отделена от мифологии, магии или религии. С другой стороны, со времени падения греческой классики до конца античного мира тоже прошло целое тысячелетие, когда музыка или трактовалась формалистически (то есть музыка отрывалась от жизненной практики и отрицались ее воспитательные функции) или реставрировалась в своих архаических или классических формах (когда она уже не была органическим порождением соответствующего периода истории, но зато разносторонним образом анализировалась и доходила до схоластики абстрактных категорий).

В предыдущем изложении имелся в виду преимущественно классический период античной музыкальной эстетики, так как более или менее обстоятельное изложение всех ее периодов потребовало бы от нас специального исследования<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Желая ознакомиться с формальной стороной античной музыкальной эстетики могут воспользоваться хорошим изложением этого предмета в работе Р. Грубера «Музыкальная культура древнего мира», Л., 1937. Довольно подробно изложен этот вопрос у Г. А. Иванова в соч., указ. на стр. 301 («Филолог. обозр.», VII 2). См. также В. Петр. О составе, строе и ладах в древней греческой музыке. Киев, 1901. Th. Reinach, La musique grecque, P. 1926.





## ИСТОЧНИКИ АНТИЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

### § 1

#### МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА

1. **Страбон.** «География» X 3, 9. 10. 15. 17 Миш.  
(первобытное эстетическое отношение к музыке).

9) Наконец, музыка вместе с танцами, с ритмом и пением приближает нас к богам путем удовольствия и красоты по следующей причине: хотя верно сказано, будто люди тогда наиболее подражают богам, когда делают добрые дела, но еще правильнее было бы сказать, что люди наиболее уподобляются богам, когда они благоденствуют, а благоденствие дают радости, празднества, философия и искусство, потому что, хотя все это и извращается, хотя музыканты и употребляют свое искусство для увеселения на пирушках, на сцене и на других подобных зрелищах, но тем не менее самые предметы эти не должны быть отвергаемы; лучше исследуем при-

роду систем воспитания, имеющую здесь свое начало.

10) Вот почему Платон и раньше него пифагорейцы называли музыку философией и утверждали, что мир устроен гармонически, причем все, относящееся к музыке, рассматривали как дело богов. Поэтому и музы представляются богинями, вождем муз является Аполлон, а вся поэзия божественным песнопением. Равным образом музыке приписывают воспитание нравов, подобно тому как всякое средство, исправляющее нашу душу, относят к богам. В силу всего этого большинство эллинов устраивали в честь Диониса, Аполлона, Гекаты, а также в честь муз и в особенности Деметры всякого рода празднества, вакханалии, хоровые танцы, посвящения в таинства, называя при этом Диониса Вакхом, главою мистерий, демоном Деметры. Всем этим божествам устраиваются процессии со священными деревьями, хоровые танцы и посвящения. Что касается муз и Аполлона, то первые руководят хорами, а ведению последнего подлежат также прорицания. Служители муз — все образованные лица, и в особенности музыканты, а служителями Аполлона состоят, кроме этих лиц, также прорицатели; Деметры — все посвященные, носители факелов, истолкователи таинств, наконец служители Диониса — силены, сатиры, титиры, вакханки, лены, фии, ималлоны, наяды и нимфы.

15) Для флейты, для шума трещоток, для звука кимвалов, тимпанов, для восклицаний и кликов радости, для ударов ногами изобретены особые названия и употребляются некоторые из тех наименований, которые носят служители богов, танцоры, исполнители священнодействий, кабиры, корибанты, паны, сатиры, титиры, бог Вакх, Рея, Кибела, Кибеба и Диндимена, по именам местностей. Сабазий принадлежит к божествам фригийским; дитя матери богов, он передал эллинам и самые празднества Диониса.



17) От мелодии, ритма, инструментов вся музыка считается фракийскою и азиатскою; это видно также из названия тех местностей, где чтутся музы; так Пиерия, Олимп, Пимпла, Лейбефр были в древности фракийскими местностями и горами; теперь владеют ими македоняне. Геликон посвятили музам те фракийцы, которые населяли Беотию, они-то посвятили им и пещеру Лейбефриадских нимф. Равным образом считаются фракийцами лица, которые в древности занимались музыкой, как, например, Орфей, Мусей, Фамирис. От пения дано имя Эвмолпу. С другой стороны, те, которые посвятили Дионису всю Азию до Индии, переносят оттуда и большую часть музыки. Вот почему один говорит «ударя по азиатской кифаре», а другой называет флейты берекентскими или фригийскими. Притом некоторые музыкальные инструменты носят иностранные названия, как набла, самбика, барбит, магадис и многие другие.

**2. Гомер.** «Одиссея» XII 183—196. Верес. (первобытная связь музыки и стихийного отношения к жизни).

И громко запели сирены:

«К нам, Одиссей многославный, великая гордость ахейцев!  
Останови свой корабль, чтоб пение наше послушать.  
Ибо никто в корабле своем нас без того не минует,  
Чтоб не послушать из уст наших льющихся сладостных песен  
И не вернуться домой восхищенным и много узнавшим.  
Знаем все мы труды, которые в Трое пространной  
Волей богов понесли авгивяне, равно как троянцы.  
Знаем и то, что на всей происходит земле жизнедарной». —  
Так голосами они прекрасными пели. И жадно  
Мне захотелось их слушать. Себя развязать приказал я,  
Спутникам бровью мигнув. Но они гребли, наклонившись,  
А Перимед с Еврилохом немедленно с мест поднялся,  
Больше ремней на меня навязали и крепче скрутили.

**3. Павсаний.** «Описание Эллады» IX 5, 7—9 Кондр. (Амфион строит стены Фив при помощи звуков своей лиры).

Что Амфион пел и звуками своей лиры воздвиг стены — об этом нет ни слова в песнях Гомера. Амфион славился как музыкант. Благодаря своему родству с Танталом он научился у лидийцев их музыке, и к четырем прежним струнам лиры он прибавил еще новые три. Автор поэмы о Европе говорит, что Амфион первый стал пользоваться лирой и что этому научил его Гермес. Этот же поэт также написал, будто камни и зверей он привлекал к себе своим пением. Мирó же из Византии, писавшая эпические произведения и элегии, говорит, что Амфион первый воздвиг жертвенник Гермесу и за это получил от него лиру.

**4. Там же IX 29, 6—9 (мифический музыкант Лин).**

Говорят, что этот Лин был сыном музы Урании (Небесной) и Амфимара, сына Посейдона, и заслужил великую славу за свою музыку, превзойдя в ней всех своих современников и всех тех, кто был раньше него, и что за это Аполлон убил его, так как он сравнился с ним в пении. После смерти Лина печаль о нем разошлась повсюду и дошла даже до варварских стран; так, например, у египтян Лин перешел в песню, и эту песню египтяне на своем местном языке называют Манерос. Что касается эллинских поэтов, то прежде всего Гомер знал, что у эллинов есть песня о страданиях Лина; так, он говорит, что на щите Ахиллеса среди других художественных сцен, которые там изобразил Гефест, есть также и мальчик-кифаред, поющий песню о Лине (Ил. XVIII 569):

В круге их отрок прелестный на звонкорокошущей лире  
Сладко перстами бряцал, воспевая прекрасного Лина.

Затем Памф, который составил для афинян самые древние гимны, когда была еще свежа печаль о Лине, назвал его Ойтолином [обреченным на смерть Лином]. Наконец, Сафо с Лесбоса, узнав имя Ойто-

лина из поэм Памфа, воспела вместе гибель Адониса и Ойтолина. Фиванцами рассказывается еще вот что: будто позднее этого Лина был другой Лин, которого называли сыном Исмения, и будто бы Геракл, будучи еще мальчиком, убил его, когда Лин учил его музыке.

**5. Овидий.** «Метаморфозы» X 40—47 Шерв. (Орфей покоряет музыкой подземное царство).

Внемля, как он говорит, как струны в согласии зыблет,  
Души бескровные слез проливали потоки. Сам Тантал  
Тщетно воды не ловил. Колесо Иксионово — стало.  
Печень птицы клевать перестали; Белиды на урны  
Облокотились; и сам, о Сизиф, ты уселся на камень!  
Стали тогда Эвменид, побежденных музыкой, щеки  
Влажны впервые от слез, говорят. Ни царица-супруга,  
Ни властелин преисподних мольбы не исполнить не могут.

**6. Там же XI 1—53** (растерзание Орфея как результат непримиримой вражды дионисийской и аполлонийской музыки).

Но между тем как леса и звериные души и скалы,  
Дивно идущий вслед, ведет песнопевец фракийский,  
Жены кикон, чья грудь, опьяненная Ваховым соком,  
Шкурами скрыта зверей, Орфея с вершины пригорка  
Видят, как с песнями он согласует звенящие струны.  
И между ними одна, волоса разметавши по ветру,  
«Вон он, — сказала, — вон он, — презирающий нас!» — и  
метнула

В полные звуков уста певца Аполлонова тирсом.  
Но, оплетенный листвою, он отметину сделал, не рану.  
Камень — оружие другой. Но, по воздуху брошен, в дороге  
Был он уже побежден гармонией песни и лиры:  
Словно прощенья моля за неистовство их дерзновенья,  
Лег у Орфеевых стоп. А вражда безрассудная крепнет;  
Мера уже прейдена, все безумной Эринии служит!  
Все бы удары могло отвести его пенье; но страшный  
Шум и надувшие рог берекинтские гнутые флейты,  
Рукоплесканья, тимпан и вакхических возгласов вопли  
Струн заглушили напев. Тогда, наконец, заалели  
Выступы скал, обагрив песнопевца невинного кровью.  
И пораженных еще его певческим голосом, разных  
Птиц бесчисленных, змей и диких животных менады  
Поразогнали, отняв у Орфея триумфы и славу.

Вот на Орфея потом обратили кровавые руки.  
Стаей сходятся птиц, что при свете бродящую видят  
Птицу полночную; так в двустороннем бывает театре,  
Где обреченный олень по утренней ходит арене —  
Вскоре добыча собак! На певца нападают и мечут  
С зеленой тирсы свои, что иным назначались обрядам.  
Комья кидают одни, другие — древесные ветви,  
Те запускают кремни; но и этого мало оружья  
Бешенству. Землю волею поблизости плугом пахали.  
Сзади же их, урожай себе потом обильным готовя,  
Твердую землю деля, крепкорукие шли поселяне.  
Женщин толпу увидав, убегают они и бросают  
В страхе орудья труда, — вокруг, поразбросаны в поле,  
Бороздники и мотыги лежат, и тяжелые грабли.  
Буйные женщины их захватили; рога обломали  
И у волов; обратно бегут погубить песнопевца.  
Руки протягивал он и, впервые напрасное, слово  
К ним обращал, впервые звучал его голос безгодно,  
И убивают его святотатно. Юпитер! Чрез эти  
Внятные скалам уста, постижимые чувствам звериным,  
Вон выдыхается дух и уносится в ветреный воздух.  
Грустные птицы, Орфей, и зверей опечаленных толпы,  
Твердые камни, леса, за тобой след шедшие часто, —  
Дерево, листья свои потеряв и поникнув главою, —  
Плакало все о тебе; говорят, что и реки от плача  
Взбухли. Наяды тогда и дриады оделись в накидки  
Темные и волосы по плечам распустили в печали.  
Был он разбросан, в кусках. Ты голову принял за лиру,  
Гебр! И — о чудо! Меж тем как несутся реки серединой,  
Чем-то печальным звучит, словно жалуясь, лира; печально  
Шепчет бездушный язык; и печально берега отвечают.

## 7. Там же XI 153—179 (победа в музыкальном состязании Аполлона над Паном и уши Мидаса).

Пан, для нимф молодых там песни свои распевая,  
Легкий напев выводя на воском скрепленной цевнице,  
Ниже напевов своих оценил Аполлоново пенье,  
Вышел в неравный с ним бой, а Тмол был избран судьей.  
Сел уж на гору свою судья престарелый и уши  
Освободил от деревьев; одним лишь увенчан дубом  
Сизые волосы; вокруг от впадин висков уппадают  
Жолуди. Вот, посмотрев на скотского бога, сказал он:  
«Ждать не заставит судья!» Тот начал на сельской свирели.  
Варварской песней своей он Мидаса, который случайно  
При состязании был, прельстил. И лицо обращает  
В лик Аполлону судья. С лицом и леса обернулись.

Феб, с золотой головой, увитою лавром парнасским,  
Землю хламидою мел, пропитанной пурпуром Тира.  
Лиру в убранстве камней драгоценных и кости индийской  
Левою поддерживал он. А правая плектр держала.  
Вся же осанка была — музыканта. Вот потревожил  
Струны ученым перстом. И, сладостью их покоренный,  
Тмол порешил, чтоб Пан не равнял свои дудки с кифарой.  
Суд святого судьи и решение одобрены были  
Всеми в горах. Порицал их один, называя сужденье  
Несправедливым, Мидас. И Делиец терпеть не изволил,  
Чтоб человеческий вид сохраняли дурацкие уши:  
Вытянул их в длину, наполнил белеющей шерстью,  
Твердо стоять не велел и дал им способность движенья.  
Прочее — как у людей. Лишь одной опорочен он частью.  
Так был украшен Мидас ушами осла-тихохода.

## 8. Гомер. «Илиада» II 594—599 Верес. (состязание Фамира с музами в пении).

...местность, где некогда музы-богини,  
Встретив фракийца Фамира, идущего из Эхалии  
От эхалийца Еврита, лишили его песнопений.  
Он заявлял, похваляясь, что в пенье одержит победу,  
Если бы даже запели Зевесовы дочери, музы.  
В гневе они ослепили его и отняли чудесный  
Песенный дар. И забыл он искусство играть на кифаре.

## 9. Гесиод. «Теогония» 1—115 Верес. (классический образ муз).

С муз, геликонских богинь, мы песню свою начинаем.  
На Геликоне они обитают высокою, священном,  
Нежной ногою ступая, обходят они в хороводе  
Жертвенник Зевса-царя и фиалковотемный источник...

Нежное тело свое искупавши в теченьях Пермеса,  
Иль в роднике Иппокрене, иль в водах священных Ольмеи,  
На геликонской вершине они хоровод заводили,  
Дивный для глаза, прелестный, и ноги их в пляске мелькали,  
Снявшись оттуда, туманом одевшись густым, непроглядным.  
Ночью они приходили и пели чудесные песни,  
Славя эгидодержавца Кронида с владычицей Герой,  
Города Аргоса мощной царицею златообутой,  
Зевса великую дочь, синеокою деву Афины,

И Аполлона-царя с Артемидою стрелолюбивой,  
И земледержца, земных колебателя недр Посейдона,  
И Афродиту, с ресницами гнутыми, также Фемиду,  
Златовенчанную Гебу-богиню с прекрасной Дионой,  
С ними — Лето, Иапета и хитроумного Крона,  
Эос-Зарю и великого Гелия с светлой Селеной,  
Гею-мать с Океаном великим и черною Ночью,  
Также и все остальное священное племя бессмертных.

Песням прекрасным своим обучили они Гесиода  
В те времена, как овец под священным он пас Геликоном.  
Прежде всего обратились ко мне со словами такими  
Дщери великого Зевса-царя, олимпийские музы:  
«Эй, пастухи полевые, — несчастные, брюхо сплошное!  
Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду.  
Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем!»  
Так мне сказали в рассказах искусные дочери Зевса.  
Вырезав посох чудесный из пышнозеленого лавра,  
Мне его дали и дар мне божественных песен вдохнули,  
Чтоб воспевал я в тех песнях, что было и что еще будет.  
Племя блаженных богов величать мне они приказали,  
Прежде ж и после всего — их самих воспевать непрестанно...  
Впрочем, — ну, как я могу говорить о скале или дубе?

С муз песнопенье свое начинаем, которые пеньем  
Радуют разум великий отцу своему на Олимпе,  
Все излагая подробно, что было, что есть и что будет,  
Хором согласноразвучающим. Без усталости сладкие звуки  
Льют их уста. И смеются палаты родителя Зевса  
Тяжкогремящего, лишь зазвучат в них лилейные песни  
Славных богинь. И ответно звучат им жилища блаженных  
И олимпийские главы. Богини же гласом бессмертным  
Прежде всего воспевают достойное почестей племя  
Тех же богов, что Землей рождены от широкого Неба,  
И благодавцев богов, что от этих богов народились.  
Зевса вторым после них, — отца и бессмертных, и смертных, —  
В самом начале и в самом конце воспевают богини, —  
Сколь превосходнее всех он богов и могучее силой.  
Племя затем воспевая людей и могучих Гигантов,  
Радуют разум великий отцу своему на Олимпе  
Дщери великого Зевса-царя, олимпийские музы.  
Семя во чрево приняв от Кронида-отца, в Пиерии  
Их родила Мнемосина, царица высот Елевфера,  
Чтоб улетами заботы и беды душа забывала.  
Девять ночей сопрягался с богиней Зевс-промыслитель,  
К ней вдалеке от богов восходя на священное ложе.  
После ж того как исполнился год, времена обернулись,  
Месяцы круг совершили и дней унеслося немало, —

Единомысленных девять она дочерей народила,  
С рвущейся к песням душой, с беззаботным и радостным  
духом,

Близ высочайшей вершины одетого снегом Олимпа.  
Светлые там хороводы у них и прекрасные дома.  
Рядом жилища имеют Хариты и Гимер-Желанье,  
В празднествах жизнь проводя. Голосами прелестными музы  
Песни поют о законах, которые всем управляют,  
Добрые нравы богов голосами прелестными славят.  
Песнью бессмертной своею и голосом тешась прекрасным,  
Музы к Олимпу пошли. И далеко звучали их гимны,  
Милый их топот по черной земле раздавался в то время,  
Как возвращались богини к родителю. В небе царит он,  
Гроном владеющий страшным и молнией огненногучей,  
Силою верх одержавший над Кроном-отцом. Меж богами  
Все хорошо поделил он и каждому почесть назначил.  
Это вот пели в дворцах олимпийских живущие музы,  
Девять богинь, дочерей многославного Зевса-владыки, —  
Девы Клио и Евтерпа, и Талия, и Мельпомена,  
И Эрато с Терпсихорой, Полимния и Урания,  
И Каллиопа, — меж всеми другими она выдается:  
Шествует следом она за царями, достойными чести.  
Если кого отличить пожелают Кронидовы дщери,  
Если увидят, что родом от Зевсом вскормленных царей он, —  
То орошают счастливцу язык многосладкой росой.  
Речи приятны с уст его льются тогда. И народы  
Все на такого глядят, как в суде он выносит решения,  
С строгой согласные правдой. Разумным, решительным словом  
Даже великую ссору тотчас прекратить он умеет.  
Ибо затем и разумны цари, чтобы всем пострадавшим,  
Если к суду обратятся они, без труда возмещение  
Полное дать, убеждая обидчиков мягкой речью.  
Благоговейно его, словно бога, приветствуют люди,  
Как на собранье пойдет он; меж всеми он там выдается.  
Вот сей божественный дар, что приносится музами людям.  
Ибо от муз и метателя стрел Аполлона-владыки  
Все на земле и певцы происходят, и лирики-мужи.  
Все же цари от Кронида. Блажен человек, если музы  
Любят его: как приятен из уст его льющийся голос!  
Если нежданное горе внезапно душой овладеет,  
Если кто сохнет, печалью терзаясь, то стоит ему лишь  
Песню услышать служителя муз, песнопевца, о славных  
Подвигах древних людей, о блаженных богах олимпийских,  
И забывает он тотчас о горе своем; о заботах  
Больше не помнит: совсем он от дара богинь изменился.  
Радуйтесь, дочери Зевса, даруйте прелестную песню!  
Славьте священное племя богов, существующих вечно, —  
Тех, кто на свет родился от Земли и от звездного Неба,

Тех, кто от сумрачной Ночи, и тех, кого Море вскормило.  
Все расскажите, — как боги, как наша земля зародилась,  
Как беспредельное море явилось, шумное, реки,  
Звезды, несущие свет, и широкое небо над нами;  
Кто из бессмертных подателей благ от чего зародился,  
Как поделили богатства и почести между собою,  
Как овладели впервые обильноложбинным Олимпом.  
С самого это начала вы все расскажите мне, музы.  
И сообщите при этом, что прежде всего народилось.

## 10. Гомеровские Гимны II 1—28 Верес. (классический образ Аполлона).

Ликийей ты, повелитель, владеешь, Меонией милой,  
Около моря лежащим Милетом, желаемым всеми;  
Сам же с великою честью на Делосе царствуешь славном.

Стопы свои направляет к утесам скалистым Пифона  
Сын многославной Лето, на блистающей лире играя.  
Благоухают на божие одежды бессмертные. Струны  
Страстно под плектром звучат золотым на божественной лире.  
Мысли быстрее с земли на Олимп перенесшись оттуда,  
Входит в палаты он Зевса, в собрание прочих бессмертных.  
Тотчас желанье у всех появляется песен и лиры.  
Сменными хорами песнь начинают прекрасные музы,  
Божьи дары воспевают бессмертные голосом чудным  
И терпеливую стойкость, с какою под властью бессмертных  
Люди живут, — неумелые, с разумом скудным, не в силах  
Средства от смерти найти и защиты от старости грустной.  
Пышноволосяные девы Хариты, веселые Оры,  
Зевсова дочь Афродита, Гармония, юная Геба, —  
За руки взявшись, водить хоровод начинают веселый.  
Не безобразная с ними танцует, не малая с виду, —  
Ростом великая, видом дивящая всех Артемида,  
Стрелолюбивая дева, родная сестра Аполлона.  
С ними же здесь веселятся и Арес могучий, и зоркий  
Аргобийца. А Феб-Аполлон на кифаре играет,  
Дивно, высоко шагая. Вокруг него блещет сиянье,  
Быстрые ноги мелькают, и пышные вьются одежды.  
И веселятся, душою великою радуясь много,  
Фебова мать, Лето златокудрая, с Зевсом всемудрым,  
Глядя на милого сына, как тешится он меж бессмертных.





## ДРЕВНЕЕ ПИФАГОРЕЙСТВО

**1. Страбон.** «География» I 2, 3 Мищ. (практически-жизненное значение музыки).

Он [Эратосфен] утверждает, что поэт заботится всегда о том только, чтобы развлекать, но не поучать. Совершенно противоположное думали древние, когда высказывали, что поэзия — как бы первая философия, которая вводит нас в жизнь с детства и, доставляя удовольствие, научает понимать характеры, страсти и действия человека. Современные нам писатели утверждали, что единственный мудрец — это поэт, вследствие чего жители эллинских городов воспитывают своих детей прежде всего на поэзии, не ради, конечно, пустого развлечения, но для развития в них благоразумия; точно так же музыканты, обучающие петь под звуки инструментов или играть на флейте и лире, ценятся за эти услуги, считаясь образцователями и исправителями характеров. Речь в пользу этого можно слышать не только от пифагорейцев, — сам Аристоксен высказывается в таком же смысле. Кроме того, Гомер называет певцов блюстителями нравственности. Так, о страже Клитемнестры говорит: «Которому много наказывал Атрид, отправляясь к Трое, хранить супругу» [Од. III 267]. Также он говорит, что Эгисф овладел ею не прежде чем, «отвезши певца на пустынный остров, там покинул; тогда, имея такое же желание, как Клитемнестра, он увел ее в свой дом» [Од. III 270].

**2. Ямвлих.** «О пифагорейской жизни», гл. 15. 25 (о музыкальном воспитании).

Гл. 15. Полагая, что первой заботой у людей является та, что доставляется внешними чувствами (когда кто видит прекрасные фигуры и образы и слышит прекрасные рифмы и стихотворения). [Пифагор] установил в качестве первого — воспитание при помощи музыки, тех или иных

мелодий и ритмов, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей в том виде, как они были сначала, равно как и узнаются отсюда протекания и лекарства телесных и душевных болезней. И, действительно, больше всего требует упоминания то, что он предписывал и устанавливал своим знакомым так называемое музыкальное устройство и понуждение, придумывая чудесным образом смешение тех или иных диатонических, хроматических и энгармонических мелодий, при помощи которых он легко обращал и поворачивал к противоположному состоянию страсти души, недавно в них поднявшиеся и зародившиеся в неразумном виде, скорбь, раздражение, жалость, неуместную ревность, страх; разнообразные вожеления, гнев, желание, разнеженность, распушенность, горячность, выправляя каждый из этих [недостатков] к добродетели при помощи подходящих мелодий, как бы при помощи каких-то спасительных целебных составов. И когда его ученики уходили вечером ко сну, он освобождал их от дневной смуты и гула в ушах, очищал взволнованное умственное состояние и приготавливал в них безмолвие, хороший сон и вещие сновидения. Когда же они опять вставали с постели, он отвращал их от ночной сонливости, расслабления и лени тем или другим специальным пением и мелодическими приемами, получаемыми от лиры или голоса. Себе же самому этот муж сочинял и доставлял подобные вещи уже не так, через инструмент или голос, но он напрягал слух, пользуясь неким несказанным и недомыслимым божеством, вонзал ум в воздушные симфонии мира, причем, как казалось, только он один слушал и понимал универсальную гармонию и созвучия сфер и движущихся по ним звезд, [созвучие], создавшее полнейшую, чем у смертных, и более насыщенную песнь при помощи движения и круговращения, совершающегося благозвуч-



Пляшущая менада. Рельеф. Неаполь



Танец менад. Краснофигурный лскиф. V в. до н. э. Берлин

нейше и вместе разнообразно-прекрасно, хотя и от неравных и разнообразно различествующих шумов, скоростей, величин и звездных констелляций, но взаимно расположенных в некоем музыкальнейшем отношении. Орошенный как бы этим и благонастроенный в отношении смыслового содержания (logon) своего ума и, так сказать, ставший совершенным, он замышлял передавать своим ученикам образы этого, подражая, насколько возможно, инструментами и простым голосом. Действительно, только одному себе самому из всех населяющих землю он считал понятными и слышимыми космические звуки из самого источника и корня природы, полагая для себя самого достойным изучать то или иное, учиться и уподобляться небесному через свое стремление и уподобление, будучи как бы один, он счастливо настроен породившим его божеством. Прочим же людям он полагал достаточным, взирая на него и на его дары, получить пользу и усовершенствоваться от [его] образов и примеров, поскольку они не способны воспринимать истинным образом первичные и чистые первообразы...

25. Он еще полагал, что музыка многому способствует в смысле здоровья, если кто пользуется ею надлежащим образом. И, действительно, у него было обыкновение пользоваться подобным очищением не мимоходом. Этим наименованием он, очевидно, и называл музыкальное врачевание. Весенней порой принимался он за такие мелодии. Он сажал посреди не кого-нибудь играющего на лире, а кругом садились те, кто был способен петь; и когда тот ударял, они в таком виде пели те или иные песни, при помощи которых они, как оказывалось, испытывали веселье и становились [сами] благозвучными и эвритмичными. И в другое время они пользовались музыкой в порядке врачевания. Именно, существовали те или иные мелодии, созданные против страстей души, против уныния и внутренних язв, которые [мелодии]

он, очевидно, считал наиболее способными помочь. Другие в свою очередь — против раздражения, против гнева, против всякой душевной перемены. Еще иной род песнетворчества был найден против вожделений. Пользовался он и танцами. В качестве инструмента он употреблял лиру. Флейту же он считал чем-то распущенным и напыщенным и недостойным для звучания у свободного человека. Пользовался он и стихами Гомера и Гесиода, произносимыми для исправления души.

Среди деяний Пифагора упоминается о том, как он однажды при помощи спондеической мелодии на флейте погасил ярость одного нетрезвого тавроменинского юноши, ворвавшегося ночью к возлюбленной, которая находилась рядом с его соперником, и намеревавшегося поджечь сени. Именно [этот молодой человек] был охвачен и воспламенен [своею собственной] фригийской игрой на флейте, что Пифагор и укротил, оказавшись здесь, в позднюю ночь, за астрономическими занятиями. Он предложил флейтисту переменить [мелодию] на спондеическую, при помощи которой незамедлительно пришедший в себя юноша скромно отправился домой, совсем не будучи в состоянии незадолго до этого сдерживать себя и допустить с его стороны советы благоразумия, сверх того необдуманно понося свою встречу с Пифагором.

3. Платон. «Государство» VII 530 с — 531 с Карп. (эмпирический характер раннего пифагорейства).

Не можешь ли ты указать еще какую-нибудь необходимую нам науку?.. Движение (*phora*), я думаю, представляет не один, а больше видов... Но о всех них может сказать разве только какой мудрец, а нам открывается их только два... Кроме обсужденного [движения небесных тел] — еще другое, его прямая противоположность... Как для астрономической области создан глаз, так для гармонического

движения созданы уши. И эти знания, по-видимому, сходны одно с другим, о чем говорят пифагорейцы и в чем мы согласны с ними. Но поскольку это дело большое, — то спросим их, как говорят они об этом и, сверх того, об ином, а сами, кроме всего такого, сохраним собственную точку зрения... Разве ты не знаешь, что пифагорейцы в отношении гармонии делают не то, что надо? Взаимно соразмеряя созвучия и звуки, они, как и астрономы, трудятся безрассудно... Дело-то смешное: толкуя о каком-то сгущении тонов и прикладывая уши, они извлекают звук как бы из ближайших звуков. Одни из них говорят, будто слышат какой-то еще отголосок в середине, так что расстояние, которым надобно измерять звуки, у них самое малое. А другие спорят, что такое звучание в подобии доходит уже до тождества, но как первые, так и последние ставят уши выше ума... Ты говоришь о тех «добрых музыкантах» (*chrēstoys*), которые, вертя колки ключами, испытывают звуки и не дают покоя струнам... Они в таких слышимых созвучиях ищут чисел, а к высшим проблемам (*problēmata*) не восходят, чтобы наблюдать, какие числа созвучны и какие нет, и отчего бывает то и другое.

**4. Архит 47 В I** Маков. (динамическая картина звучания тонов).

По моему мнению, математики прекрасно установили точное познание, и [поэтому] вполне естественно, что они правильно мыслят о каждой вещи, какова она в своих свойствах. Ведь, установив прекрасно точное познание о природе вселенной, они должны были прекрасно усмотреть и относительно частных вещей, каковы они в своих свойствах. И, действительно они передали нам ясное, точное познание о скорости [движения] звезд, об их восхождениях и за-

хождениях, а также о геометрии, о числах, о сфере и в особенности о музыке. Ибо, как кажется, эти науки родственны. Дело в том, что они занимаются двумя родственными первообразами сущего [«именно числом и величиной». — Дильс]. Итак, прежде всего, они усмотрели, что невозможно, чтобы [был] звук, если не произошло удара каких-либо [тел] друг о друга. Удар же, говорили они, возникает, если движущиеся [тела], встретившись, столкнутся друг с другом. Итак, тела, движущиеся в противоположном направлении, сталкиваясь при взаимной встрече, [производят звук]; [тела] же,двигающиеся в одном направлении, но с неодинаковой скоростью, производят звук, когда их настигают и ударяют движущиеся за ними [тела]. Многие из них [звуков] не могут восприниматься нашей природой, одни — вследствие слабости удара, другие также вследствие далекого расстояния от нас, некоторые же вследствие своей чрезмерной величины. Дело в том, что сильные звуки не в состоянии проникнуть к нам в ухо, подобно тому как если наливать много в сосуды с узким горлышком, то ничего не вливается. Итак, из звуков, которые [нами] ощущаются, те кажутся высокими, которые получаются от ударов с быстротой и силой, а те, которые идут медленно и слабо, кажутся нам низкими. И в самом деле, если кто-нибудь, взяв палку, будет двигать ею медленно и слабо, то ударом он производит низкий звук. Если же [станет двигать] быстро и с силой, то высокий. Но не только этим [путем] мы можем познать [это], но также [если обратим внимание на следующее]. Если в речи или пении мы желаем издать какой-либо громкий и высокий звук, то [мы достигаем цели], издавая звук посредством сильного дыхания... Еще [можно пояснить это сравнением]: это происходит так, как у стрел. С силой выпускаемые [стрелы] летят далеко, слабо же [отпускаемые] — близко. Дело в том, что с силой несущимися [стрелами] в боль-



шей степени оттесняется воздух; слабо же несущимися — в меньшей степени. То же самое будет и со звуками. Звуки, издаваемые сильным движением, будут громкими и высокими. [Издаваемые] же слабым [дыханием] — будут слабыми и низкими. Однако и в этом показательном примере мы можем увидеть, что, хотя звуки издавало то же самое [лицо], — сильный [звук] мы могли услышать издали, слабый не могли даже вблизи. Впрочем, и на флейтах дыхание, несущееся из уст, попадая в дырки, лежащие вблизи рта, вследствие [своей] большой силы производят более высокий звук, [попадая же в дырки], далеко лежащие, [производят звук] более низкий. Таким образом, ясно, что быстрое движение производит высокий [звук], медленное же — низкий. Впрочем, то же самое происходит и с бубнами, которыми размахивают в мистериях. Медленно двигаясь, они издают низкий звук, при сильном же [движении они издают] высокий [звук]. Впрочем, и свирель, если, заткнув нижнюю часть ее, дуть в нее, издаст нам некий низкий звук; если же [дуть] в половину или другую любую часть ее, то она будет испускать высокий звук. Ибо одно и то же дуновение выходит медленно через длинное место и быстро — через более короткое.

**5. Филолай 44 В 10** Маков. (музыка — единство противоположностей).

Гармония вообще возникает из противоположностей. Ибо «гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разногласного». И пифагорейцы, которым часто следует Платон, говорят, что музыка есть гармоническое соединение противоположностей, приведение к единству многого и согласие разногласного.

**6. Филолай 44 А 26** (музыкальный тон есть трехмерное тело).

Пифагореец же Филолай сделал попытку делить тон другим способом, а именно, устанавливая глав-

ное начало тона от того числа, которое первое образует куб от особенно чтимого у пифагорейцев первого нечетного. А именно, так как число 3 есть первое нечетное, то, если сосчитать три раза три и это сделать трижды, то неизбежно получится [число] 27...

#### 7. Пифагорейская школа 58 В 35 (гармония сфер).

Как очевидно из сказанного, учение, что от движения [светил] возникает гармония, так как-де [от этого] происходят гармонические звуки, свидетельствует об остроумии и большой учености высказавших его, однако истина не такова. А именно, некоторые считают необходимым, чтобы возникал звук от движения столь великих тел, так как [звук бывает] при движении у нас тел, не имеющих равных [тем массам] и не несущихся с такой быстротой. Когда же несутся солнце, луна и еще столь великое множество таких огромных светил со столь великой быстротою, невозможно, чтобы не возникал некоторый необыкновенный по силе звук. Предположив это и [приняв], что скорости [движения их, зависящие] от расстояний, имеют отношения созвучий, они говорят, что от кругового движения светил возникает гармонический звук. А так как казалось странным, что мы не слышим этого звука, то [в объяснение этого] они говорят, что причиной этого является то, что тотчас по рождении имеется этот звук, так что он вовсе не различается от противоположной [ему] тишины. Ибо различие звука и тишины относительно [и зависит от отношения их] друг к другу. Таким образом, подобно тому как медникам, вследствие привычки, кажется, что нет никакого различия [между тишиной и стуком при работе их], так и со [всеми] людьми бывает то же самое [при восприятии гармонии сфер].



## ДРУГИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ГРЕЧЕСКОЙ КЛАССИКИ

**1. Гераклит 22 В 8 Маков.** (музыка возникает из противоположностей).

Расходящееся сходится, и из различных [тонов] образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу.

**2. Гераклит 22 В 10 (то же).**

И природа стремится к противоположностям, и из них, а не из подобных [вещей] образует созвучие... Музыка создает единую гармонию, смешав в [совместном пении] различных голосов звуки высокие и низкие, протяжные и короткие.

**3. Демокрит 68 А 127=Маков. 198** (телесность звука).

Эпикур, Демокрит и стоики говорят, что звук есть тело.

**4. Демокрит 68 А 128=Маков. 199 (то же).**

Демокрит говорит, что воздух «раздробляется на имеющие одинаковый вид тела» и свертывается кусками, образующимися от звука... Как говорит Демокрит, [слух], будучи «хранилищем речей», ждет, наподобие «сосуда», звука, который именно вбирается и втекает, по каковой причине мы и видим быстрее, чем слышим.

**5. Демокрит 68 А 135=Маков. 276** (сущность слухового восприятия).

Слух же он объясняет почти так же, как и прочие [философы]. А именно, попадая в пустоту, воздух совершает движение; помимо того, что он одинаково входит во все тело, он особенно и наиболее [проникает] в уши, так как [здесь] он проходит через наибольшую пустоту и менее всего задерживается. Поэтому звук не ощущается в остальном теле, но только здесь [в ушах]. Когда же [звук] возникает

внутри, то [он тотчас] рассеивается вследствие быстроты [своего движения]. Ибо звук бывает, когда воздух сгущается и с силою входит [в уши]. И так, как он объясняет и возникновение внешнего ощущения осязания, точно так же [он объясняет и возникновение] внутреннего [ощущения слуха].

Условия наибольшей остроты слуха следующие: если внешняя оболочка плотная, жилки пустые и возможно более сухие, представляющие [своими отверстиями] удобные проходы к голове, ушам и прочим [частям] тела; кроме того, если кости крепкие, мозг представляет хорошую смесь, и то, что его окружает, является возможно более сухим. Ибо в этом случае звук входил бы всей своей массой, так как он входил бы через большую, сухую и удобопроходимую пустоту и быстро бы и равномерно рассеивался бы по телу и не выходил бы наружу.

**6. Дионисий Галикарнасский.** «О сочетании слов» 79.89.96. Толст.-Маков. 581 (аналогичное Демокриту учение об эвфонии звуков речи).

Буквы действуют на слух неодинаково. Л а м б д а ласкает слух: из всех полугласных она самая сладостная; раздражает слух р о, из однородных ей букв самая сильная. Среднее действие на слух производят произносимые через нос буквы м и и н и, звучащие наподобие рога. Некрасива и неприятна с и г м а. Слышимая в большом количестве, она страшно мучительна: ее свист ближе звериному, бессловесному голосу, чем говоримой речи...

...Сопоставляемые или сплетаемые из букв слоги должны с неизбежностью сохранять одновременно и свойства каждой буквы в отдельности, и одной буквы рядом с другой, свойства общего их объединения. Отсюда возникают нежные и твердые звуки, гладкие и шероховатые, усладительные для слуха и неприятные, резкие и расплывчатые, и бесчисленные иные, вызывающие всякого рода другие физические ощущения.

...Различные свойства слогов получаются благодаря сплетению букв, а разнообразие природы слов — благодаря сочетанию слогов, многообразность же речи — благодаря построению слов. Отсюда, таким образом, необходимо следует, что красива та речь, в которой слова красивы, и что причиной красоты слов являются слоги и буквы...

**7. Деметрий.** «О стиле» 174—178 Мелик.-Толстая Маков. 582 (то же).

Для слуха приятны столкновения двух л а м б д, или двух н и, обладающие некоторой звучностью. У теоретиков музыки одни слова называются гладкими, другие — шероховатыми, иные — складными и еще иные — тяжеловесными. Гладкими являются слова, состоящие или целиком или преимущественно из гласных. Шероховатые слова своими звуками подражают тому, что они собой выражают. Складное слово заключает в себе черты того и другого и равномерное смешение разных букв. Тяжеловесность слова заключается в трех свойствах: открытом произношении, долготе и характере отдельных букв. Из названных видов слов надо пользоваться только гладкими, как обладающими изяществом.

**8. Демокрит** 68 В 144=Маков. 325 (более позднее происхождение музыки).

Итак, Демокрит, муж, который был среди древних не только величайшим естествоиспытателем, но и никому не уступал в обширности круга исследований, говорит, что «музыка есть младшее из искусств», и объясняет это тем, что ее породила не нужда, но родилась она от развившейся уже роскоши.



## ПЛАТОН

1. «Государство» II 376 E Карп. (музыка и гимнастика).

Что же это за воспитание? Или, может быть, и трудно найти лучше того, которое давно уже открыто? То есть одно, относящееся к телу, — гимнастическое, а другое — к душе, — музыкальное. — Да, это. — И не музыкою ли мы начнем воспитывать их, прежде чем гимнастикою? — Почему не так? — А к музыке относишь ли ты словесность или не относишь? — спросил я. — Отношу.

2. Там же III 410 C—412 A Карп. (морально-эстетическое значение музыки и гимнастики, при котором гимнастика имеет конечной своей целью тоже воспитание души).

С — Да и введшие в воспитание музыку и гимнастику не для того ли ввели их, Главкон, чтобы, как некоторые думают, одним из этих упражнений образовать тело, другим душу? — Для чего же более? — сказал он. — То и другое ввели они, должно быть, особенно для души, — отвечал я. — Как это? — Не замечаешь ли ты, — сказал я, — каковы, по самой душе, те, которые всю жизнь занимаются гимнастикою, не касаясь музыки, или каково расположение  
D других, занимающихся противным тому? — О чем хочешь ты сказать? — спросил он. — О грубости и жестокости, — отвечал я, и наоборот — о нежности и тихости. — Да, я замечаю, — промолвил он, — что неумеренно занимающиеся гимнастикою выходят грубее надлежащего, а неумеренные в музыке бывают нежнее того, чем сколько это нужно им. — Но грубое, — сказал я, — поддерживает раздражительную природу, которая, быв правильно воспитываема, делается мужеством, а развиваемая более надлежащего, обыкновенно превращается в жестокость и  
E вздорчивость. — Мне кажется, — сказал он. — Что

же? Тихость не есть ли свойство философской природы? И если она простирается слишком далеко, то делается нежнее надлежащего, а воспитываемая хорошо, бывает кротка и благонравна.— Так.— И стражи, говорим мы, должны иметь ту и другую природу.— Конечно.— Так не должны ли эти природы быть соглашены одна с другою? — Как не должны?

411 — И душа человека, в котором они соглашены, есть душа рассудительная и мужественная.— Конечно.— А в ком не соглашены,— трусливая и грубая.— И очень.— Итак, пусть кто-нибудь позволит своей душе обворожаться музыкою, и чрез уши, как чрез канал, вливать в нее недавно упомянутые нами сладкие, нежные и жалобные звуки гармонии, и пусть эти мягкие звуки песни увеселяют его во всю жизнь: сперва, если у него было сколько-нибудь раздражительности, он умягчает ее, как железо, и бесполезное, жестокое превращает в полезное; потом, не переставая позволять ей это и долее, но чаруя ее, он растопляет ее чувство и перегоняет до тех пор, пока не вытопит из него сердечного жара (thymon), не иссечет из души как бы нервов и не сделает воина изнеженным.— Без сомнения, — сказал он.— Если и с самого начала он получил природу без сердечной горячности, — продолжал я, — то выйдет таким скоро; а когда природа его была горяча, — ослабит ее жар и сделает ее удобовозбуждаемою, скорораздражающеюся и охлаждающею от причин ничтожных. Таким образом, вместо сердечного жара, исполнившись чувством недовольства, люди становятся желчны и вздорчивы.— Именно так.— Что ж? а если бы кто, напротив, много занимался гимнастикою и слишком пировал, не касаясь музыки и философии? Имея здоровое тело, не исполнится ли он сперва надменностию и юношеским жаром и не сделается ли мужественнее самого себя? — Уж конечно.— Но что потом? Так как он не делает ничего другого,

D не разделяет времени ни с какою музою, то душа

его, если бы в ней и была какая любознательность, не наслаждаясь ни учением, ни исследованием какого-либо предмета, не занимаясь ни словом, ни иною музыкою, становится слабою, глухою и слепую; потому что она и не возбуждается, и не питается, и не очищает чувств своих. — Так, — сказал он. — Вот же я и полагаю, что такой человек есть ненавистник слова и враг муз; для убеждения он не пользуется  
Е словами, но при всяком случае, подобно зверю, разведывается насилем и жестокостью и проводит жизнь в невежестве и дикости, сопровождаемой нестроением и неприятными явлениями. — Это совершенно справедливо — промолвил он. — Итак, ради этих-то, вероятно, двух крайностей, какой-то бог, сказал бы я, даровал людям и два искусства: музыку и гимнастику, — даровал, то есть для раздражительной и философской природы, а не для души и тела. Последнего касаются они разве мимоходом, прямо же относятся к первой, чтобы обе эти природы  
412 ды ее, чрез напряжение и ослабление до надлежащей степени, приходили к взаимному согласию. — В самом деле, вероятно, — сказал он. — Поэтому, кто превосходно соединяет гимнастику с музыкою и весьма мерно прилагает их к душе, того мы по всей справедливости можем называть человеком совершенно музыкальным и гораздо лучше настроенным, чем тот, кто умеет подстроить одну струну под другую. — Конечно, должно быть так, Сократ, — промолвил он. — Но не то же ли и в городе, Главкон? Не будет ли нужен нам всегда именно такой начальник, если Го-  
В сударство хочет соблюстись? — Точно, будет нужен, и притом всего более.

3. «Филеб» 17 СЕ Самсон. (музыкальные интервалы распределяются не как беспредельное множество, но по законам мудрого единства и множества, т. е. числа).

Сократ. Согласно этому искусству, звук также один.

17С Протарх. Как же иначе!



Сократ. Однако же мы признали два звука — низкий и высокий, и третий—средний. Не правда ли?

Протарх. Да.

Сократ. Но зная только это, ты не станешь еще сведущим в музыке, не зная же и этого, ты, так сказать, ничего не будешь смыслить в ней.

Протарх. Разумеется, ничего.

Сократ. Но, друг мой, после того как ты узнаешь, сколько бывает интервалов между высокими и низкими тонами, каковы эти интервалы, где их границы, сколько они образуют систем (предшественники наши, открывшие эти системы, заповедали нам, потомкам своим, назвать их гармониями и прилагать имя ритма и меры к другим подобным состояниям, присутствующим движениям тела, если измерять их числами; они повелели нам, далее, рассматривать таким же образом всякое вообще единство и множество) — после того как ты узнаешь все это, ты станешь мудрым, а когда постигнешь всякое другое единство, рассматривая его таким же способом, то сделаешься сведущим и относительно него. Напротив, беспредельное множество отдельных вещей и признаков, содержащихся в них, неизбежно делает неопределенным также и твое мышление, вследствие чего с тобою не считаются и не принимают тебя в расчет, так как ты никогда ни в чем не обращаешь внимания ни на какое число.

4. Там же 55 E—56 A Самсон. (музыка не сводится только к измерению и исчислению, но содержит в себе иррациональные моменты).

55E Сократ. Допустим, что кто-нибудь выделит из всех искусств части, касающиеся, скажем, счисления, измерения и взвешивания, в таком случае оставшееся от каждого из них окажется несущественным.

Протарх. Конечно, несущественным.

Сократ. За вычетом этих частей оставалось бы руководствоваться лишь внешним сходством и упражнять чувства опытом и навыком, пользуясь

способностью угадывать; все это многие называют  
56 искусством, которое способно достигать совершенства  
благодаря упражнению и труду.

Протарх. Совершенно несбыточно.

Сократ. А этим полна прежде всего музыка, строящая созвучие не на мере, но на чуткости, приобретаемой упражнением. Такова же и вся часть музыки, относящаяся к кифаристике, потому что она ищет меру всякой приводимой в движение струны по догадке и вследствие этого содержит в себе много неясной примеси, устойчивого же мало...

Сократ. Установим, значит, два рода так называемых искусств. Одни в своих произведениях следуют музыке и содержат меньше точности, другие же приближаются к строительному искусству и более точны.

5. Там же 51. В Самсон. (чистое музыкальное наслаждение).

Протарх. Ну, а если бы кто допустил, что некоторые [из несмешанных] наслаждений истинны. правильно ли было бы такое предположение?

Сократ. Таковы наслаждения, вызываемые красивыми красками, прекрасными цветами, формами, весьма многими запахами, звуками и всем тем, в чем недостаток незаметен и не связан со страданием, а восполнение чувствуется и бывает приятно (и не связано со страданиями).

6. «Законы» II 667 В—672 А Егун. (наслаждение и правильность в мусическом искусстве).

Афинянин. Не правда ли, со всем тем, с чем связана какая-либо приятность, дело обстоит так, что самым важным является или именно эта самая приятность, или же какая-либо правильность, или, в-третьих, польза. Для примера укажу на ту приятность, которая связана с едой, питьем, всем вообще питанием и которую мы отнесем, пожалуй, к наслаждениям. Что же касается правильности и пользы, то признаваемое нами в каждом отдельном случае за

здоровое из предлагаемого нам, это-то именно и есть в нем самое надлежащее.

К л и н и й. Конечно.

А ф и н я н и н. Точно так же и с усвоением наук связана приятность, то есть наслаждение; истина довершает правильность, пользу, благо и красоту.

К л и н и й. Да, это так.

А ф и н я н и н. А изобразительные искусства? Если созданные ими схожие с подлинником воспроизведения доставляют, вдобавок, и наслаждение, то не следует ли, с полным правом, и это признавать приятностью?

К л и н и й. Да.

А ф и н я н и н. Однако правильность в этих искусствах обусловлена не наслаждением, но, говоря вообще, равенством воспроизведения и подлинника в отношении величины и качества.

К л и н и й. Верно.

А ф и н я н и н. Следовательно, наслаждение служит правильным мерилom только в таких вещах, которые хотя не производят никакой пользы, истины и сходства, однако, с другой стороны, не доставляют и никакого вреда, но творятся исключительно ради того, что при других предметах является только сопутствующим, то есть ради приятности, которую прекрасно можно назвать наслаждением, если с ней не связаны вышеупомянутые свойства.

К л и н и й. Ты говоришь только о безвредном наслаждении?

А ф и н я н и н. Да, и я называю это развлечением тогда, когда оно не приносит ни вреда, ни пользы для чего-нибудь, достойного усердия и упоминания.

К л и н и й. Совершенно верно.

А ф и н я н и н. На основании только что сказанного уже нельзя утверждать, будто мерилom всякого  
668 рода воспроизведения является наслаждение, или же неистинное представление. То же самое и по отношению ко всякому равенству. Ведь равное является рав-

ным и соразмерное соразмерным не потому, что так нравится или так по вкусу кому-либо, но мерилом здесь является, по преимуществу, истина, а не что другое.

К л и н и й. Совершенно верно.

А ф и н я н и н. А всякое мусическое искусство мы признаем искусством изобразительным и воспроизводящим.

К л и н и й. Так что же?

А ф и н я н и н. Следовательно, совершенно нельзя согласиться с положением, будто мерилом мусического искусства является наслаждение. Если где и существует такое мусическое искусство, то всего менее В должно искать его, точно это что-то серьезное. Надо применять только тот род мусического искусства, который, вследствие воспроизведения красоты, обладает сходством с ней.

К л и н и й. Ты вполне прав.

А ф и н я н и н. Поэтому люди, ищущие самую прекрасную песнь и музу, должны разыскивать, как кажется, не ту музу, что приятна, но ту, которая правильна. А правильность воспроизведения заключается, как мы сказали, в соблюдении величины и качества подлинника.

К л и н и й. Конечно, так.

С А ф и н я н и н. Но относительно мусического искусства всякий согласится, что все относящиеся к нему произведения являются воспроизведением и уподоблением. Неужели с этим не согласятся все поэты, слушатели и актеры?

К л и н и й. Без сомнения, согласятся.

А ф и н я н и н. Конечно, о каждом отдельном произведении надо, чтобы не впасть в ошибку, узнать, что оно, собственно, собою представляет. Кто не знает его сущности, его замысла, кто не знает, действительным изображением какого предмета оно является, тот едва ли распознает правильность или ошибочность его замысла.



Сатиры и менады. Вазописец Бриг. V в. до н. э. Париж



Пирушка. Вазописец Смикрос. Краснофигурная амфора. V в. до н. э.

К л и н и й. Да, едва ли.

Д А ф и н я н и н. Но человек, не знающий, что является правильным, будет ли в состоянии распознать, что хорошо и что дурно? Впрочем, я выражаюсь недостаточно ясно; быть может, так будет яснее.

К л и н и й. Как?

А ф и н я н и н. У нас есть тысячи уподоблений, предназначенных для зрительного восприятия.

К л и н и й. Да.

А ф и н я н и н. Так что же? Если бы кто при этом не знал, что именно служит предметом того или иного воспроизведения, разве смог бы судить он о правильности выполнения? Я разумею вот что: разве сможет он распознать, например, соблюдены ли в воспроизведении пропорции тела, так ли расположены его отдельные части, столько ли их, соблюден ли надлежащий порядок в их взаимном расположении, то же самое и относительно окраски и облика, или же все это воспроизведено беспорядочно. Неужели можно думать, что все это распознает тот, кто совершенно не знаком с тем живым существом, которое послужило оригиналом?

К л и н и й. Как можно!

669 А ф и н я н и н. Но если бы мы знали, что наря-  
сован или изваян человек, если бы художник уловил все его части и равным образом окраску и облик, то неизбежно тот, кто знает подлинник, будет готов судить, прекрасно ли это произведение или же в нем есть кое-какие недостатки в смысле красоты.

К л и н и й. Да, чужестранец, потому что, так сказать, все мы знакомы с красотой живых существ.

А ф и н я н и н. Ты совершенно прав. Значит, тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного, мусического или какого иного искусства, В должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, что именно изображено, затем — правильно ли изображено и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено словами, напевом, ритмами.

К л и н и й. По-видимому, так.

А ф и н я н и н. Однако не станем унывать при обсуждении трудных вопросов, связанных с мусическим искусством. Ведь именно ввиду того что мусическое искусство прославлено несравненно больше остальных видов изображения, здесь-то более, чем во всяких видах изображения, и необходима особая осторожность. Кто в нем ошибается, тот приносит себе чрезвычайный вред, ибо становится дружелюбным к дурным нравам; заметить же свою ошибку в высшей степени трудно, ибо поэты гораздо худшие творцы, чем сами музы. Ведь музы никогда не ошиблись бы настолько, чтобы словам мужчин придавать женский оттенок и напев, чтобы, с другой стороны, соединять напев и облик благородных людей с ритмами рабов и людей неблагородных и, начавши с благородных ритмов и облика, вдруг прибавить к ним напев или слово, противоречащие этим ритмам. Никогда музы не смешали бы вместе голоса зверей, людей, звуки орудий и всяческий шум с целью воспроизвести что-либо единое. Человеческие же поэты сильно спутывают и неразумно смешивают все это, так что вызвали бы смех тех людей, которые, по выражению Орфея, получили в удел «возраст услад»; эти-то ведь видят, что все здесь спутано. Подобного рода поэты отделяют, сверх того, ритм и облик от напева, прозаическую речь помещают в стихи, а с другой стороны, они употребляют напев и ритм без слов, пользуясь отдельно взятой игрой или на кифаре, или на флейте. В таких случаях, то есть когда ритм и гармония лишены слов, очень трудно бывает распознать их замысел и какому из достойных внимания роду воспроизведения уподобляется это произведение. Необходимо, впрочем, заметить, что, насколько подобного рода искусство весьма пригодно для скорой и без запинки ходьбы и для изображения звериного крика, настолько же это искусство, пользующееся игрой на флейте и на кифаре, независимо



от пляски и пения, полно немалой грубости. Применение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника.

Вот что я хотел сказать по этому поводу. Но наше внимание, впрочем, направлено не на то, чего не должны применять наши граждане, уже достигшие тридцати лет и переступившие за пятьдесят, но на то, что́ они должны исполнять. Из вышеуказанных соображений, мне кажется, очевидно вытекает следующее: те из пятидесятилетних граждан, которым подобает петь, должны быть лучше образованы в хорической музе. Ибо им необходимо иметь тонкий вкус и сведения относительно ритмов и гармоний; иначе как мог бы кто распознать правильность напевов, подходит ли в известном случае дорийский лад или нет, правильный ли употребил поэт ритм или нет?

Клиний. Ясно, что иначе никак нельзя.

Афинянин. Так что смешны широкие толпы в своем мнении, будто они достаточно распознают, что́ гармонично и ритмично и что́ нет — по крайней мере, таковы те из них, которые по принуждению научились подпевать и маршировать в такт. Они делают это, не зная ничего в отдельности о пении и ритме. Они не могут уразуметь, что правилен тот напев, который связан с тем, что́ к нему подходит, и обратно.

Клиний. Это безусловно необходимо.

Афинянин. Так что же? Тот, кто даже не знает, с чем связана песня, сможет ли, как мы сказали, распознать, правильно ли она с чем связана?

Клиний. Это невозможно.

Афинянин. Итак, теперь, как кажется, мы открыли, что нашим певцам, которых мы ныне приглашаем и стараемся каким-либо образом заставить петь добровольно, необходимо достигнуть такой степени образованности, чтобы каждый из нас был в состоянии следовать за ритмическими ударами и

за напевом струн. Наблюдая гармонии и ритмы, они смогли бы таким образом выбрать подходящее, подходящее для пения людям их возраста и их свойств. Они должны петь именно это. При таком пении они и сами тотчас наслаждаются невинным наслаждением и станут руководить более молодыми людьми, возбуждая в них должную любовь к добрым нравам. Достигнув этой степени образованности, они овладеют более основательным образованием, нежели образование широких толп, да и самих поэтов. Ведь поэту нет никакой необходимости знать, прекрасно ли его воспроизведение или же нет, что составляет третью точку зрения; но поэту почти что необходимо знать правила гармонии и ритма. Те же, кому предстоит выбрать самое прекрасное и приближающееся к нему, должны иметь в виду все эти три точки зрения; ибо иначе они не смогут, зачаровывая, увлекать молодежь к добродетели. Мы доказали, по мере сил, что прекрасно было высказано то положение, 671 которое мы выставили в начале нашей беседы, а именно, что можно помочь Дионисическому хору. Посмотрим, удалось ли это нам. Подобное собрание по необходимости постоянно становится тем более шумным, чем больше пьют. Уже вначале мы предположили необходимость этого относительно разбираемого сейчас предмета.

К л и н и й. Да, это необходимо.

А ф и н я н и н. Во время подобного собрания всякий чувствует себя в приподнятом настроении; он весел, преисполнен словесной несдержанности, не слушает окружающих, воображает, что он в силах управлять самим собой и остальными людьми.

К л и н и й. Так что же?

А ф и н я н и н. Разве мы не сказали, что в этом случае души людей пьющих охватываются огнем и, С точно железо, становятся мягче, моложе, а вследствие этого и более податливыми — такими они были в юности — тому, кто может и умеет воспитывать и

лепить. Этим лепщиком является то же самое лицо, что и тогда; это — хороший законодатель. Он должен установить законы, касающиеся пиров, так, чтобы эти законы смогли заставить совершать все противоположное тому, что делает человек, возымевший добрые надежды, ставший отважным, позабывший стыд более, чем должно, не желающий соблюдать порядка и выжидать своей очереди молчания, речи, питья и музыки. Они должны внушить этому человеку справедливый страх самого прекрасного воителя против непрекрасной отваги, вошедшей в него, — страх божий, который мы назвали совестливостью и стыдом.

К л и н и й. Да, это так.

А ф и н я н и н. Стражами, содействующими этим законам, должны быть люди спокойные и трезвые; именно они должны быть начальниками над нетрезвыми. Без них воевать с опьянением страшнее, чем воевать с врагами, не имея спокойных военачальников. Кто не может себя заставить повиноваться этим законам и переступившим за шестьдесят лет руководителям Дионисического дела, тот пусть понесет равный или даже больший стыд, чем тот, кто не слушается военачальников Ареева дела.

К л и н и й. Правильно.

А ф и н я н и н. Не правда ли, если бы опьянение и развлечения были так новы, то пирующие получали бы от них пользу и расходились с них не врагами, как теперь, но еще больше друзьями, чем были прежде. Если бы трезвые руководили нетрезвыми, все взаимное общение на пирах совершалось бы согласно законам.

К л и н и й. Верно, если бы все было так, как ты сейчас сказал.

В А ф и н я н и н. Не станем же безусловно порицать дар Диониса, будто он плох или недостойн быть принят в государство. Можно было бы сказать даже больше; однако я не решаюсь указывать перед широ-

кими толпами на величайшее благо, даваемое им: ведь эти люди так превратно понимают и разумеют слова.

Клиний. Какое благо?

Афинянин. Как-то незаметно распространился взгляд и молва, будто у этого бога его мачеха, Гера, похитила душевную сознательность и что будто бы поэтому он из мести ввел вакхические празднества и всякие неистовые пляски и с этою-то целью и даровал вино. Я предоставляю это говорить тем, кто считает, что можно безопасно говорить подобные вещи о богах. По крайней мере, насколько я знаю, ни одно живое существо не рождается на свет, уже обладая всем тем умом, какой подобает ему иметь в зрелых летах. В течение того времени, пока это живое существо еще не приобрело свойственной ему разумности, оно неистовствует и беспорядочно скачет. Припомним же наше утверждение, что в этом-то и кроется начало мусического и гимнастического искусства.

Клиний. Как этого не помнить!

Афинянин. Не правда ли, мы утверждаем, что это начало дало нам, людям, чувство ритма и гармонии и что из богов виновниками этого являются Аполлон, Музы и Дионис?

Клиний. Как же иначе?

Афинянин. Остальные люди, по-видимому, считают, что вино дано людям в наказание, чтобы мы впадали в неистовство. Мы же теперь, наоборот, утверждаем, что вино дано как лекарство, для того чтобы душа приобретала совестливость, а тело — здоровье и силу.

Клиний. Ты верно напомнил, чужестранец, наше утверждение.

7. «Пир» 187 С—Е Жебел. (гармония, ритм и любовь).

187С. Согласие же не может получиться из расходящихся элементов до той поры, пока они расходятся.

В свою очередь, расходящееся и не приходящее в согласие невозможно привести в гармонию. Точно так же и ритм получается из быстрого и медленного темпов, которые сначала расходились, а потом пришли в согласие. Согласие всему этому, подобно тому как ранее это было с медициной, доставляет музыка, влагая в противоположные элементы взаимную любовь и единомыслие. С этой точки зрения и музыка является наукой об элементах любви, относящихся к области гармонии и ритма.

В сопоставлении гармонии и ритма вовсе не трудно различить присущие им элементы любви; да и двойственной любви там вовсе нет. Но когда приходится применять ритм и гармонию к людям или создавать то, что называется строением ладов, или правильно применять созданные уже лады и размеры, что в круге знания носит также свое имя, тогда эта задача трудная и требует искусного мастера. И здесь мы встречаемся с тем же принципом, что и ранее: людям благопристойным и тем, которые, не будучи еще ими, должны совершенствоваться в благопристойности, следует угождать и беречь их любовь. Это Эрот прекрасный, Небесный, сын Музы Небесной. Сына же Полимнии, Всенародного Эрота, должно допускать к тем, к кому он допущен будет, с осторожностью, чтобы наслаждением, им доставляемым, воспользоваться, но чтобы от этого не вышло никакой разнузданности. Точно так же и в нашем искусстве серьезное дело — умело пользоваться наслаждениями, доставляемыми поварским искусством, чтобы получить от них удовольствие, не влекущее заболевания. Таким образом, в музыке, в медицине и во всем прочем, касающемся дел и человеческих и божеских, следует, насколько возможно, наблюдать за тем и за другим Эротом, так как они оба там присутствуют.

8. «Государство» III 403 АС Поп. (мусическое искусство завершается любовью к прекрасному).

— Природа же настоящей любви выражается в привязанности к благопристойному и прекрасному в умеренном и художественном виде.

— Несомненно, — отвечал он.

— Ведь к настоящей любви нельзя присоединять никакого неистовства или чего-нибудь сходного с разнузданностью?

— Нельзя присоединять.

— Не следует примешивать к ней и этого наслаждения, и ни влюбленный, ни возлюбленные, если они достойным образом любят и любимы, не должны быть причастны к этому наслаждению.

**В** — Конечно, — сказал он, — Сократ, клянусь Зевсом, не следует примешивать.

— Таким образом, как кажется, ты в организованном государстве законно предпишешь, чтобы влюбленный ради красоты целовал бы, общался и прикасался к своему возлюбленному, как к сыну, если тот его возбudit. Во всем остальном он должен общаться с тем, к кому он благоволит, так, чтобы никогда не казалось, будто между ними более близкая связь; в противном случае он навлечет на себя порицание в безвкусици и грубости.

— Так, — сказал он.

— Теперь, — продолжал я, — не кажется ли тебе, что здесь кончается наше рассуждение о художественном воспитании, [во всяком случае], оно окончилось там, где оно должно было окончиться, ибо мусическое искусство завершается любовью к прекрасному.

— С этим я согласен, — сказал он.

**9. Там же III 398 С Поп.** (слово, лад и ритм).

...Ты, прежде всего, можешь утверждать, что песня складывается из троякого: слова, лада и ритма.

— Да, это во всяком случае.

— И поскольку в песне содержится слово, оно ничем не отличается от [обыкновенного] слова, которое не поется, будучи наделено при воспроизведении те-

ми же чертами, о которых мы говорили, и подлежа воспроизведению подобным же образом.

— Правильно,— сказал он.

— А лад и ритм должны быть согласованы со словом.

— Как же иначе?

**10. Там же III 398 E—399 C.** Поп. (моральное значение ладов).

398E — Какой же лад бывает жалобным? Скажи мне, ведь ты музыкален.

— Миксолидийский,— сказал он,— высокий лидийский и родственные лады.

— Значит, эти лады,— сказал я,— подлежат изъятию; они негодны даже для женщин, которые должны быть благоразумны, не говоря уже о мужчинах.

— Разумеется.

— Но ведь пьянство непристойно воинам, также чувственность и праздность.

— А то как же?

— Какие же существуют чувственные и застольные лады?

— Ионийские и лидийские; их называют расслабляющими.

399 — Допустишь ли ты, друг, эти лады к употреблению среди воинов?

— Ни в коем случае,— сказал он.

— Но как будто остаются дорийские и фригийские лады.

— Не разбираюсь я в этих ладах, но оставь для употребления только тот лад, который надлежащим образом воспроизводит звуки и ударения человека мужественного в военном и всяком ратном деле, который в несчастиях, при ранениях, в ожидании смерти и случаях другой какой опасности, при всех этих обстоятельствах — в боевом порядке и упорно борется за свою судьбу. [Можно принять к употреблению] и другой [лад] человека, находящегося в мире, в не

вынужденном, но свободном состоянии, когда он либо убеждает кого, либо просит — бога ли мольбой, человека ли вразумлением и увещанием, или, наоборот, — сам выслушивает просящего, поучающего или переубеждающего, благодаря чему тот поступает со смыслом, при этом действующего во всех этих обстоятельствах не высокомерно, но мудро и умеренно и удовлетворяющегося исходом. Оставь эти два лада — напряженный и добровольный, лучше всего воспроизводящие возгласы несчастных и счастливых, мудрых и мужественных людей.

11. Там же III 399 DE Поп. (против сложных инструментов).

— Но, — сказал он, — ты не требуешь, чтобы были сохранены еще какие лады, кроме мною сейчас названных.

399D — Таким образом, — продолжал я, — нам в пении и песнях не потребуется ни многострунных инструментов, ни инструментов, играющих во всех ладах.

— Мне кажется так, — ответил он.

— Итак, мы не будем содержать мастеров, изготавливающих тригоны и пектиды, и мастеров всех инструментов, многострунных и приспособленных к многим ладам.

— Разумеется, нет.

— Что же? Мастеров флейт и флейтистов ты при-  
399E мешь в город? Или же это многоголосный инструмент, и все инструменты, играющие во всех ладах, являются видоизменениями флейты?

— Ясно, — сказал он.

— Остаются тебе лира и кифара, — сказал я, — а именно для употребления в городе; для пастухов в деревнях оставалась бы свирель.

— К этому, во всяком случае, клонит речь.

399E — И, друг мой, — сказал я, — мы не совершаем ничего неслыханного, отдавая предпочтение Аполлону и его инструментам перед Марсием с его инструментами.



— Клянусь Зевсом, я не думаю этого,—отвечал он.

— Клянусь собакой,—сказал я,—мы незаметно очистили государство, о котором раньше говорили, что там идет широкая жизнь.

— Мы правильно рассудили,—ответил он.

**12. Там же III 399 E—400 E Поп.** (моральное значение ритмики).

400 После [выяснения] ладов следует вопрос о ритме, который мы, не прослеживая всего разнообразия ритмов и ритмических ходов, рассмотрим, [ограничившись изучением] ритмов, [свойственных] скромному и мужественному человеку. Имея в виду последнее, нужно добиваться, чтобы стопа и песня были приноровлены к слову, а не слово подгонялось бы к стопе и песне. Это твое дело указать, каковы эти ритмы, как ты указывал различные виды ладов.

— Клянусь Зевсом, я не сумею их указать. Разобравшись, я мог бы [лишь] сказать, что существуют три вида [размеров], из которых складывается весь ход [песни], подобно тому как в звуках имеются четыре, на которых строятся все лады, но каковы они и подражанием какой жизни они являются, сказать не берусь.

— Но,—сказал я,—в этом деле мы посоветуемся  
В с Дамоном, какие ритмические ходы [песни] соответствуют низости, высокомерию, сумасшествию и какие размеры мы оставим для противоположных [качеств]. Мне кажется, я от него слышал [правда], неотчетливо, что он называл некий военновзвучный ритм составным, обозначая его также дактилем и героическим [ритмом]; не знаю, как он его строил, размещая равномерно верхние и нижние [тона] с соблюдением равенства долгих и кратких [слогов]; называл он также, думается мне, ямб и какой-то  
С другой — трохей с сочетанием долготы и краткости. И у некоторых из них, кажется, он бранил и хвалил движение стоп не менее, чем самые ритмы, или сочетание того и другого, я не умею этого назвать. Пре-

доставим все это Дамону, как я сказал. Ведь чтобы изложить это, понадобится немало слов, или ты думаешь [иначе]?

— Нет, клянусь Зевсом.

D — Но [во всяком случае] ты можешь рассудить, соответствуют ли благопристойное и неблагопристойное благозвучному и неблагозвучному ритму?

— Как же иначе?

— Ведь мерное и неритмичное, уподобляясь, оказываются в соответствии: первое — с хорошей речью, второе — с противоположной; также гармоничное и негармоничное, если, как раньше было сказано, ритм и гармония зависят от речи, а не последнее от первых.

— Разумеется, — ответил он, — ритм и гармония согласуются с речью.

— Что же [сказать], — продолжал я, — о характере речи и о [самой] речи, разве это не стоит в зависимости от душевных свойств?

— Как же нет?

— А остальное [стоит в зависимости] от речи?

— Да.

E — Благородство же речи, ее гармоничность, благопристойность и мерность соответствуют простодушию, — не той глупости, которую мы прикрашиваем, называя простодушием, но действительно благородно и прекрасно сложившемуся образу мыслей в отношении нравственном.

— Целиком, — сказал он.

— Не этому ли неустанно должны следовать юноши, если хотят [надлежащим образом] делать свои дела?

— Должны следовать.

13. Там же 401 D—402 A Поп. (основная роль мусического искусства в воспитании).

...не в мусическом ли искусстве [заключено] самое значительное воспитательное средство, так как ритм и гармония больше всего проникают в глубину души

и сильнее всего захватывают ее, доставляя благообразие и делаая ее благообразной, если воспитание Е поставлено правильно; если же нет, [получается] противоположное; также не потому ли [хорошо мусическое искусство], что надлежащим образом на нем воспитанный человек очень остро чувствует [всякое] упущение, плохое качество работы и того, что нехорошо по самой своей природе; разве он, справедливо негодуя, не восхищается красотой и, приветствуя и принимая к себе в душу, не питается ли ею и не становится прекрасным и хорошим человеком, разве он не стал бы порицать дурное и не чувствовал бы 402A к нему отвращения еще в юном возрасте, до того как сознательно это может постигнуть, а когда приходит пора разумного усвоения, не принимает ли он [эти добрые качества] с распростертыми объятиями как что-то себе очень близкое, он, в таком духе воспитанный?

— Мне во всяком случае кажется, — сказал он, — что, в силу высказанного, воспитание должно покоиться на мусическом искусстве.

14. «Тимей» 47 В—Е Малев. (мусическое искусство и его воспитательная роль в связи с учением о космосе).

Над всеми этими [низшими благами, или конечными причинами] есть одна главная причина, по которой бог изобрел зрение и наделил им нас, — это именно та, чтобы мы, созерцая в небе кругообращение разума, пользовались им для круговращений С мышления в нас самих, которые сродны с теми кругообращениями, но только подвержены беспорядку, между тем как те не подвержены, и чтобы мы, изучив их и став причастными законосообразной правильности разума, подражали безусловно — неуклонным стезям божества — и направляли на путь истинный свои собственные — блуждающие. Таково же , мнение наше и относительно голоса и слуха — и они для тех же целей и по тем же побуждениям даны бо-

гами, потому что голос как дар слова для тех же целей устроен, что и зрение, так как он весьма много служит этим, а насколько голос пригоден для музыкальных звуков, он дан на служение слуху ради гармонии. Что же касается гармонии, которая представляет движения, родственные с движением нашей души, то кто со смыслом обращается к музам, тот имеет об ней совсем иное мнение, чем какое господствует ныне, именно не то, что она служит лишь для неразумного удовольствия, а то, что она дана нам музами как помощница, которая должна упорядочивать и приводить в согласие с собою вращение нашей души, когда оно бывает полно диссонансов. Для той же цели ими дан нам и ритм, именно как средство упорядочения тех лишенных меры и грации манер, которые бывают у большинства людей.

15. «Законы» II 653 C—656 C Егун. (моральное единство жизни и хореи).

Афинянин. Прекрасно! Итак, надлежащим образом направленные наслаждения и скорби составляют воспитание. Однако в жизни людской они во многом ослабляются и извращаются. Поэтому боги из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили, взамен передышки от трудов, божьи празднества; даровали муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса, как участников этих празднеств, чтобы можно было исправлять недостатки воспитания на празднествах с божьей помощью. Итак, надо рассмотреть: истинно ли и согласно ли с природой, повторяем мы, наше нынешнее утверждение, или нет. Мы утверждали, что всякое живое существо, так сказать, не может сохранять спокойствия ни в теле, ни в голосе, но всегда стремится двигаться и кричать, так что люди то прыгают и скачут, находя удовольствие, например, в плясках и играх, то кричат на все голоса. У остальных живых существ нет того чувства стройности или нестройности в движениях, что носит название ритма и гармонии. Те же самые

боги, что, как мы сказали, дарованы нам как участники в наших хороводах, дали нам чувство ритма и гармонии, сопряженное с наслаждением. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы сплетаемся друг с другом в песнях и плясках. Хороводы были названы так из-за внутреннего сродства их с названием шага.

Не согласимся ли мы, прежде всего, с этим? Не установим ли мы, что первоначальное воспитание совершается через Аполлона и муз? Или как?

К л и н и й. Да, так.

А ф и н я н и н. Следовательно, мы установим, что тот, кто не упражнялся в хороводах, — человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот В воспитан.

К л и н и й. Так что же?

А ф и н я н и н. Хорея в своей совокупности состоит из песен и плясок.

К л и н и й. Неизбежно.

А ф и н я н и н. Поэтому человек хорошо воспитанный должен быть в состоянии хорошо петь и плясать.

К л и н и й. Очевидно.

А ф и н я н и н. Посмотрите же, что именно значат эти только что сказанные слова.

К л и н и й. Какие?

А ф и н я н и н. Он хорошо поет, сказали мы, и хорошо пляшет. Не прибавим ли мы, что это будет только в том случае хорошо, если он поет и пляшет что-нибудь хорошее?

К л и н и й. Прибавим.

А ф и н я н и н. А также и другое условие: он должен считать прекрасным то, что прекрасно, и безобразным то, что безобразно, и эти свои убеждения применять на деле. Не будет ли такой человек лучше воспитан в смысле хореи и мусического искусства, чем тот, кто не радуется прекрасному и не ненавидит дурного, хотя и умеет иной раз удачно служить телодви-

жениями и голосом тому, что он признает прекрасным? Или лучше тот, кто не слишком исправен в голосе и телодвижениях, но правильно руководится наслаждениями или скорбью и, таким путем, приветствует прекрасное и досадует на дурное?

К л и н и й. Значительная разница между ними, чужестранец, в смысле воспитанности.

А ф и н я н и н. Не правда ли, если бы мы все трое узнали, что именно прекрасно в пении и пляске, то мы надлежащим образом отличили бы человека воспитанного от невоспитанного. Если же этого мы не будем знать, то вряд ли можем распознать, что и как способствует сохранению воспитания. Не так ли?

К л и н и й. Конечно, так.

А ф и н я н и н. И вот, после этого нам, точно собакам-ищейкам, надо разыскать, что является прекрасным в телодвижениях, пляске, напеве и песне. Если же это от нас ускользнет, все наше рассуждение о надлежащем воспитании, эллинском или варварском, пустяки.

К л и н и й. Да.

А ф и н я н и н. Хорошо! Какие же телодвижения и напевы надо признать прекрасными? Скажи-ка: при одних и тех же, равно тяжелых, обстоятельствах схожими ли окажутся телодвижения и речи души мужественной и души трусливой?

К л и н и й. Как можно! Даже оттенок у них будет разный.

А ф и н я н и н. Отлично, друг мой! Но ведь и в мусическом искусстве есть телодвижения и напевы. Но так как предметом этого искусства служит ритм и гармония, то оно может быть только ритмичным и гармоничным; поэтому совершенно неправильно уподобление, употребляемое учителями хоров, когда они говорят о хорошем оттенке напевов или телодвижений. Что же касается телодвижений и напевов человека трусливого или мужественного, то справедливо можно признать, что у мужественных они прекрасны,

у трусливых — безобразны. Но чтобы не возникло у нас чрезмерного многословия по этому поводу, пусть будет признано попросту, что всякие телодвижения и напевы, выражающие душевную и телесную добродетель — ее самое или какое-либо подобие, — прекрасны, а все, выражающие порок, не прекрасны.

Клиний. Твое предложение правильно; именно так пусть и будет теперь постановлено нами.

Афинянин. Еще вот что: с одинаковою ли радостью участвуем мы все во всех хороводных плясках, или с далеко не одинаковою?

Клиний. С совершенно неодинаковою.

Афинянин. Что же, скажем мы, вводит нас в заблуждение? Не одно и то же ли прекрасно для всех нас, или же, хотя на деле это так, но кажется нам, что не одно и то же? Никто не скажет, будто хороводы, выражающие порок, прекраснее хороводов, выражающих добродетель, и будто сам он радуется D скверным телодвижениям, а остальные люди радуются какой-либо противоположной этому музе. Впрочем, большинство утверждает, что степень получаемого душой наслаждения и служит признаком правильности мусического искусства. Однако такое утверждение неприемлемо и совсем нечестиво. Вот что, по видимому, вводит нас в заблуждение.

Клиний. Что именно?

Афинянин. Ввиду того что все, относящееся к хорее, является воспроизведением поведения людей при различных действиях, случайностях и нравах, E так что путем подражания воспроизводятся все черты этого поведения, то и выходит, что им радуются, их хвалят и признают прекрасными, конечно, те люди, с природой, с привычками — или с тем, и с другим — или с действиями которых согласуются слова и песни, сопровождающие хороводы. Те же, природе, действиям или какому-либо обычаю которых это противоречит, не могут ни радоваться, ни хвалить, но признают их безобразными. У кого есть надлежа-

щие природные свойства, но обычаи им противоположны или же, наоборот, обычаи надлежащие, а природные свойства им противоположны, у таких людей 656 чувство наслаждения находится в противоречии с высказываемыми похвалами. Так что они высказывают взгляд, что иные хороводы, хотя и доставляют наслаждение, дурны. Они стыдятся подобных телодвижений, стыдятся подобных песен перед людьми, которых они признают разумными, боясь, как бы не подумали, что они признают это прекрасным и поэтому так усердны; в глубине же сердца такие люди радуются этим песням и телодвижениям.

К л и н и й. Ты совершенно прав.

А ф и н я н и н. Не приносит ли это некоторого вреда тому, кто радуется дурным телодвижениям и песням? Напротив, не получают ли некоторой пользы те, кто находит удовольствие в противоположном?

К л и н и й. Вероятно.

А ф и н я н и н. Только ли вероятно или же необходимо должно случиться с таким человеком то же, что бывает с теми, кто постоянно общается с людьми 657 В злыми и дурных нравов? Он их не ненавидит, а, наоборот, радуется им, они ему приятны; если же он их порицает, то только в шутку, точно его собственная нравственная негодность — это только сон. И в этом случае радующийся неизбежно уподобляется тем, кому он радуется, хотя он и стыдится их хвалить. Разве могли бы мы указать на совершенно неизбежное возникновение какого-либо блага или зла, большего, чем это?

К л и н и й. Мне кажется, никоим образом нет.

С А ф и н я н и н. Но там, где законы уже прекрасны или будут такими впоследствии, можно ли предположить, что там всем людям, одаренным творческим даром, будет дана возможность в области мусического воспитания и игр учить тому, что по своему ритму, напеву, словам нравится самому поэту? Допустимо ли, чтобы молодежь благозаконных граждан, под



влиянием хороводов, стала относиться безразлично к добродетели и пороку?

**16. Там же II 664 В—666 (три рода песен).**

**Афинянин.** Следовательно, мое дело говорить о дальнейшем. Я утверждаю, что все три хоровода должны петь песни, очаровывающие молодые, еще нежные души детей. В этих песнях надо высказывать все те прекрасные положения, что мы изложили и еще, пожалуй, изложим. Но главным положением пусть будет следующее: наилучшая жизнь признается богами наименее приятнейшей. Высказывая это положение, мы выразим сущую правду и, вместе с тем, скорее убедим тех, кого надо, чем если бы мы выражали этот взгляд как-либо иначе.

**Клиний.** Надо согласиться с твоими словами.

**Афинянин.** Итак, вполне правильно было бы первым выступить детскому хороводу муз, чтобы со всяческим рвением перед всем государством открыто воспевать эти положения. Второй хоровод будет состоять из людей, еще не достигших тридцати лет. Он будет призывать Пэана в свидетели истинности своих слов, моля его быть милостивым к молодежи и помочь убедить ее в чем нужно. В третьем хороводе будут петь люди от тридцати лет до шестидесяти. А кто старше этого возраста, кто уже не в силах петь, то пусть будут сказителями мифов, касающихся этих же самых нравственных правил, основываясь на божеском откровении.

**Клиний.** О каком это третьем хороводе говоришь ты, чужестранец? Мы как-то не слишком ясно представляем, что ты хочешь этим сказать.

**Афинянин.** А между тем, чуть ли не ради этих хороводов и было изложено большинство предшествующих рассуждений.

**Клиний.** Мы все еще не понимаем. Попытайся объяснить яснее.

**Афинянин.** Как вы помните, мы сказали в начале нашего рассуждения, что природа всех молодых

существ пламенна и поэтому не в состоянии сохранять спокойствия ни в теле, ни в голосе, а постоянно кричит беспорядочно и скачет. Кроме человеческой природы, ни одно из остальных живых существ не обладает чувством порядка в телодвижениях и звуках. Порядок в движении носит название ритма, порядок в звуках, являющийся при смешении высоких и низких тонов, получает название гармонии. То и другое вместе называется хореей. Затем мы сказали, что боги из сострадания дали нам в участники и предводители наших хороводов Аполлона и муз; третьим же мы назвали, насколько помнится, Диониса.

К л и н и й. Конечно, мы помним это.

В А ф и н я н и н. О хоре Аполлона и муз уже было сказано. Теперь необходимо поговорить об оставшемся третьем хоре, хоре Диониса.

К л и н и й. Как? Расскажи об этом; ведь тому, кто в первый раз слышит о Дионисическом хоре стариков, это кажется чрезвычайно странным. Неужели в самом деле этот хор будет состоять из людей, которым уже за тридцать, из тех, кому пятьдесят лет, и так до шестидесяти?

А ф и н я н и н. Ты говоришь сущую правду. Действительно, это надо обосновать некоторыми доводами, чтобы показать, как это согласуется со здравым рассудком.

К л и н и й. Конечно.

А ф и н я н и н. Не правда ли, по крайней мере относительно предшествующего-то мы согласны?

С К л и н и й. Относительно чего именно?

А ф и н я н и н. Что каждый человек, взрослый или ребенок, свободный или раб, мужчина или женщина, словом, все целиком государство должно беспрестанно петь для самого себя очаровывающие песни, в которых будут выражены все те положения, что мы разобрали. Они должны и так и этак постоянно видоизменять и разнообразить песни, чтобы

поющие испытывали наслаждение и ненасытную какую-то страсть к песнопениям.

Клиний. Можно ли не согласиться, что это должно совершаться именно так.

Д Афинянин. При каких же условиях наилучшая часть государства, внушающая наибольшее к тому же доверие — ввиду своего возраста и разумности, воспевая самое прекрасное, принесет всего больше блага? Неужели мы, по неразумию, пропустим то, что является самым замечательным из наипрекраснейших и наиболее полезных песен?

Клиний. Из твоих слов теперь вытекает, что пропустить это совершенно невозможно.

Афинянин. Но как можно подобающим образом это осуществить? Посмотрите, не так ли?

Клиний. Как?

Е Афинянин. Всякий человек, достигший преклонных лет, преисполняется отвращением к песням. Ему крайне неприятно самому исполнять их; если же представится к тому какая нужда, он стал бы испытывать тем больший стыд, чем он старше и здравомысленнее. Не правда ли?

Клиний. Правда.

Афинянин. Поэтому с тем большим основанием стал бы он стыдиться, если бы ему пришлось петь в театре, выступая перед самыми разнообразными людьми. Если бы слабые старики были принуждены петь натошак, как это делают при своих упражнениях хоры, состязающиеся из-за победы, они делали бы это совершенно без удовольствия, но со стыдом и неохотно.

Клиний. Да, это неизбежно.

666 Афинянин. Какими же уговорами можем мы их заставить петь охотно? Не правда ли, мы установим закон, чтобы дети до восемнадцати лет совершенно не вкушали вина; мы растолкуем, что не надо ни в тело, ни в душу к огню прибавлять огня, прежде чем человек не достигнет того возраста, когда

можно приняться за труд. Должно остерегаться неистовства, свойственного молодежи. Люди, не достигшие тридцати лет, могут уже вкушать вино, но умеренно, ибо молодой человек должен совершенно воздерживаться от пьянства и обильного употребления вина. Достижение сорока лет могут пировать на сисситиях<sup>1</sup>, призывая как остальных богов, так, в особенности, Диониса на священные празднества и развлечения стариков. Ведь Дионис даровал людям вино как лекарство, помогающее при угрюмой старости, так что мы снова молодеем и забываем наше скверное настроение; наш жесткий нрав смягчается, точно железо, положенное в огонь, и поэтому делается более гибким. Итак, прежде всего, разве не пожелает всякий, испытывающий подобное состояние, с большей охотой и с меньшим стыдом петь — и, как мы не раз говорили, зачаровывать — среди скромного числа слушателей, а не целой толпы, среди близких, а не среди чужих?

К л и н и й. Конечно.

Д А ф и н я н и н. Так что этот способ заставить стариков участвовать у нас в пении не так-таки уже несообразен?

К л и н и й. Совсем нет.

17. Там же III 700A—701B Егун. (музыка не должна руководствоваться низкопробными вкусами толпы).

А ф и н я н и н. Пусть будет так. Друзья мои, когда были в силе наши древние законы, народ ни над чем не владычествовал, но как-то добровольно подчинялся законам.

М е г и л л. Каким законам?

А ф и н я н и н. Прежде всего тогдашним законам относительно мусического искусства, если уж разбирать с самого начала возникновение слишком свободной жизни. Тогда у нас мусическое искусство

<sup>1</sup> Сисситии — общественные трапезы.

различалось по его видам и формам. Один вид песнопений составляли молитвы к богам, называемые гимнами; противоположность составлял другой вид песнопений, их по большей части называют френами; затем — пэаны и, наконец, дифирамбы, уже своим названием намекающие, как я думаю, на рождение Диониса. Как какой-то особый вид песнопений, их называли законами, точнее их обозначали: кифародические законы. После того как это и кое-что другое было установлено, не дозволено было злоупотреблять, обращая один вид песен в другой. Распознать же их влияние, а вместе с тем судить о том, знает ли кто в этом толк, наконец, наказывать неповинующегося — это было делом свистков и нестройных криков толпы, как теперь. И не рукоплесканиями воздавали хвалу, но было постановлено, чтобы занимающиеся воспитанием выслушивали их в молчании до конца; детям же, их руководителям и большинству народа давалось вразумление при помощи упорядочивающего жезла. При таком устройстве большинство граждан желало повиноваться и не осмеливалось высказывать шумом своего суждения. После этого, с течением времени, зачинщиками нестройного беззакония стали поэты, одаренные по природе, но не сведущие в том, что в музах справедливо и законно. В вакхическом восторге, более должного одержимые наслаждением, смешивали они френы с гимнами, пэаны с дифирамбами, на кифарах подражали флейтам, все соединяли вместе; невольно, по неразумию, извратили они мусическое искусство, точно оно

Е не содержало никакой правильности, и будто бы мерилом в нем служит только наслаждение, испытываемое тем, кто получает удовольствие, независимо от его собственных качеств. Сочиняя такие творения, излагая подобные учения, они внушили большинству

701 беззаконие по отношению к мусическому искусству и отвагу считать себя достойными иметь суждение. Поэтому-то театры, прежде безгласные, стали огла-

шаться шумом, точно зрители понимали, что прекрасно в музах, а что нет; и вместо господства лучших наступило в театрах какое-то скверное господство зрителей. Если бы при этом здесь возникло народное господство только свободных людей, то еще не было бы ничего слишком страшного. Но теперь с мусического искусства началось у нас всеобщее мудрое самомнение и беззаконие, а за этим последовала свобода. Стали все бесстрашны, точно знатоки; безбоязненность же породила бесстыдство. Ибо дерзко не страшиться мнения лучшего человека — это, пожалуй, худшее бесстыдство и следствие чересчур зашедшей свободы.

Мегилл. Совершенно верно.

**18. Там же II 658E—659C Егун. (то же).**

Афинянин. Я также соглашаюсь с толпой, по крайней мере, в том, что мерилом мусического искусства является наслаждение. Однако самой прекрасной я признаю ту музу, что доставляет удовольствие не первым встречным, но людям наилучшим и получившим достаточное воспитание; в особенности, ту музу, которая доставляет удовольствие отдельно, выдающемуся своею добродетелью и воспитанием, человеку. Мы потому утверждаем необходимость добродетели для тех, кто судит об этих вопросах, что им нужно быть причастными к остальной разумности, а в особенности к мужеству. Ибо настоящий судья не должен судить под влиянием театральных зрителей, не должен быть ошеломлен шумом толпы и своей собственной невоспитанностью. Человек сведущий не должен из-за недостатка мужества, из-за трусости легкомысленно произносить ложное суждение теми же устами, которыми призывал он богов пред началом суда. Ведь судья восседает в театре не как ученик зрителей, но, по справедливости, как их учитель, чтобы оказывать противодействие тем, кто доставляет зрителям неподобающее и ненадлежащее наслаждение. Именно таков был ста-

ринный эллинский закон. Он не был таким, как нынешние сицилийский и итальянский законы, представляющие решение толпе зрителей, так что победителем является тот, за кого всего больше было поднято рук. Этот закон погубил самих поэтов, ибо они в своем творчестве стали приноравливаться к дурному вкусу своих судей, так что зрители воспитывают себя сами. Он извратил и удовольствие, доставляемое театром, ибо следовало, чтобы зрители усовершенствовали свой вкус, постоянно слыша о нравах лучших, чем у них самих. Теперь же дело обстоит как раз наоборот.

**19. Там же II 656E—657B Егун.** (проповедь египетского консерватизма).

Клиний. Как можно! Это лишено разумного основания.

D Афинянин. Однако в настоящее время разрешается делать именно это, так сказать, во всех государствах, кроме Египта.

Клиний. Какие же законы относительно этого в Египте?

Афинянин. И слышать-то удивительно! Искони, по-видимому, было египтянами признано то положение, которое мы теперь высказываем, то есть: в государствах у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями. Установив, что именно является таковым, египтяне выставляют образцы напоказ в святилищах, и вводить нововведения вопреки образцам, измышлять что-либо иное, не отечественное не было позволено, да и теперь не позволяется — ни живописцам, ни кому другому, кто делает какие-либо изображения. То же и во всем, что касается мусического искусства. Так что, если ты обратишь внимание, то найдешь, что произведения живописи или ваяния, сделанные там десять тысяч лет тому назад, — и это не для красного словца десять тысяч 657 лет, а действительно так, — ничем не прекраснее и

ничем не безобразнее нынешних творений, потому что и те, и другие исполнены при помощи одного и того же искусства.

К л и н и й. Это удивительно!

А ф и н я н и н. Да, это законоположение чрезвычайно полезно для государства. Однако ты сможешь найти там и кое-что неудачное. Но это постановление относительно мусического искусства верно. Заслуживает внимания, что оказалось возможным и в столь важном вопросе установить путем твердых законов бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему. Это могло бы быть делом бога или какого-либо божественного человека. Недаром египтяне утверждают, что эти песни, сохраняющиеся в течение столь долгого времени,— творение Исида. Как я уже сказал, если бы кто смог так или иначе схватить то, что в произведениях искусства является надлежащим, ему надо было бы смело установить это как закон. Ведь стремление к наслаждению или скорби, стремление постоянно пользоваться новшествами в мусическом искусстве не настолько, пожалуй, сильно, чтобы сгубить священную хорею под предлогом, будто она устарела. По крайней мере, там, в Египте, этого вовсе не могло случиться; совсем напротив.

К л и н и й. Из нынешних твоих слов ясно вытекает, что это действительно так.



## § 5

### АРИСТОТЕЛЬ И ЕГО ШКОЛА

1. «Проблемы» XIX 38 (удовольствие от строя, размеренности, упорядоченности, имеющих природное происхождение).



Почему все радуются ритму, пению и вообще созвучиям? Потому что мы по природе радуемся движениям, соответственным природе. Признаком этого является то, что дети, только появившись на свет, уже им рады. Ввиду такого этического свойства [музыки] мы и радуемся видам мелодий. Ритму же радуемся ввиду того, что он содержит известное упорядоченное число и движет нами [тоже] упорядочно (*tetagmepōs*), так как упорядоченное движение по природе более близко, чем беспорядочное, так что оно больше и соответствует природе. Признаком этого является то, что мы в работе, в питье и еде сохраняем и умножаем природу и силу, беспорядочностью же губим и ухудшаем. Ведь и болезни суть тоже некоторые движения, не соответствующие природе телесного порядка. Созвучию же мы радуемся потому, что оно есть смешение противоположностей, находящихся в определенном взаимном отношении. Отношение же есть строй, который стал приятен в силу природы. Всякая смесь приятнее несмешанного, в особенности если это смешанное в качестве чувственно-воспринимаемого содержит в себе отношение, имеющее равное значение для обеих сторон.

**2. Там же XIX 27** (энергичная подвижность музыки приближает музыку к психике больше всех прочих искусств).

Почему только слышимое из чувственных восприятий имеет этическое свойство [этос]? Ведь даже и без слова мелодия все равно имеет этическое свойство, но его не имеет ни краска, ни запах, ни вкус? А потому, что только она содержит движение, [и притом] не то, которым возбуждает нас шум (такое движение свойственно и прочему, ибо двигает и краска зрением), но мы воспринимаем движение, следующее за подобным шумом. Оно-то и имеет подобие в строе звуков, высоких и низких (но не в их смешении; наоборот, соединение звуков (*symphō-*

ния) не содержит этического свойства). В других же предметах восприятия этого не содержится. Движения эти — деятельны, а действия суть знаки этических свойств.

### 3. Там же XIX 29 (то же).

Почему ритм и мелодия, будучи звуками, походят на этические свойства, а вкус нет, и даже краски и запахи [не походят]? А потому, что они *суть* движения, равно как и действия. Энергия же есть уже этическое и создает этические свойства [этос], а вкус и краски не создают ничего вроде этого.

### 4. «О возникновении животных» V 7 В. Карп. (о различии звуков, издаваемых животными).

Относительно голоса следует рассмотреть, в силу каких причин одни животные имеют низкий голос, другие — высокий, третьи — благозвучный и равно отстоящий от обеих крайностей; далее, у одних голос — сильный, у других — слабый, а также их различия друг от друга в отношении гладкости и шероховатости, легкой или трудной подвижности.

И вот причиной высоты и низкости голоса следует считать ту же самую, которая производит переход из молодого возраста в старший, ибо у всех животных молодые кричат более высоким голосом: только у быков телята — более низким. То же различие существует между самцами и самками: во всех прочих родах самки издают более высокие звуки, чем самцы, и больше всего это различие заметно у людей (эту способность природа дала им в высшей степени потому, что они одни из всех животных обладают речью, а голос есть материя речи); только у быков — наоборот; коровы мычат ниже. Ради чего животные имеют голос и что такое голос и вообще звук — об этом сказано в книгах «Об ощущении» и «О душе».

Так как низкое звучание возникает из медленного движения, а высокое — из скорого, то может возник-

нуть некоторое сомнение, что именно служит причиной медленности и скорости: движущее или движимое. Некоторые говорят, что «многие» движения — медленнее, а «немногие» — быстрее, и это считают причиной, с одной стороны, низкого голоса, с другой — высокого; до известной степени это правильно, в целом же — неправильно. В отношении рода правильным кажется утверждение, что низкое звучание связано с известной величиной движимого. Но если это так, то нелегко издавать звук малый и низкий, а также большой и высокий, и низкий 787 а голос окажется более благородным по природе, и в мелодиях низкий тон окажется лучше совместных тонов, так как лучшее заключается в превосходстве, а низкость тона есть известного рода превосходство.

Но так как низкий и высокий голос — не то, что большой и малый (ведь есть животные с высоким и большим голосом, другие — с малым и низким; то же относится и к средним между ними), то чем же другим будут различаться они (я разумею большой и малый голос), как не большей или меньшей величиной движимого? Следовательно, если различие между высоким и низким будет такое, какое указано выше, то выйдет, что низкий голос и большой будет одно и то же, так же, как высокий и малый, — а это ложно. Причина заключается в том, что «большое» и «малое» и «большое» количество и «небольшое» говорится один раз просто, другой относительно. Большой голос значит просто, что движимое находится в большом количестве, малый — в небольшом, а низкий и высокий имеют то же различие, но по отношению друг к другу.

Итак, если движимое превышает силу двигателя, то оно необходимо должно двигаться медленно; если же наоборот, — скоро. Обладающие значительной силой иногда, двигая своей силой большое количество, сообщают ему медленное движение; другой раз,

вследствие превосходства,— скорое. Соответственно этому, одни слабые двигатели, приводя в движение количество, превышающее их силу, сообщают ему медленное движение; другие своей слабой силой сообщают небольшому количеству скорое движение. Таковы причины указанных противоположностей, а именно: не все молодые животные, не все животные старшего возраста, так же как не все самцы и самки имеют или высокий или низкий голос; далее, высокие голоса бывают и у больных, и у здоровых, и кроме того, под старость голос становится более высоким, хотя возраст этот противоположен молодости. Большинство более молодых животных и самки, вследствие отсутствия силы, приводят в движение небольшое количество воздуха, а потому — высокоголосы, так как немного воздуха быстро переносится, а для голоса скорое есть высокое. Телята же и коровы, 787b одни — вследствие возраста, другие — по женской природе, имеют ту часть, которой приводят в движение воздух, не особенно сильную, и, сообщая движение большому количеству, издают низкие звуки: ведь низкое есть медленно несущееся, а много воздуха переносится медленно. Одни приводят в движение много воздуха, тогда как другие — немного, вследствие того, что сосуд, из которого несется дыхание, у одних имеет большие размеры и принужден поэтому двигать большое количество воздуха, у других же умеренной величины. С возрастом часть, производящая движение, у каждого из них становится сильнее, так что происходит перемена в обратную сторону, и высокоголосые получают более низкий голос, а низкоголосые — более высокий; поэтому у быков более высокий голос, чем у телят и коров.

У всех сила заключается в нервах,— поэтому животные в расцвете сильнее, так как молодые менее расчленены и имеют меньше нервов; кроме того, у молодых упругость еще недостаточна, а у старых она уже ослабела: поэтому и те, и другие — слабы

и неспособны к сильному движению. Наибольшим количеством нервов обладают быки и, в частности, их сердце,— поэтому они имеют часть, приводящую в движение дыхание, упругую, как натянутая струна. Что у быков природа сердца такова, доказывает возникновение кости в некоторых сердцах, а кость близка по природе к нервам. Все оскопленные изменяют свою природу в женскую и, вследствие ослабления нервной силы в начальной части, издают звуки, подобные женским. Ослабление же происходит так же, как и в струне, которую делают натянутой путем привешивания тяжести, как поступают ткающие на станках: ведь и они натягивают основу, прикрепляя камушки, которые называют «левыми». Таким же образом яички подвешены к семенным протокам, а они от вены, берущей начало в сердце, идут к той самой части, которая производит голос. Поэтому, при изменении семенных протоков в том возрасте, когда они становятся способными выделять семя, меняется вместе и эта часть, а при ее изменении изменяется и голос; в большей степени это происходит у самцов, менее заметно — у самок, и появляется то, что некоторые называют козлогласием, когда ломается голос; затем уже, в последующем возрасте, устанавливается низкий или высокий голос. Когда же удаляются яички, ослабляется натяжение протоков, так же как струны и основы после удаления тяжести, а при таком ослаблении в той же пропорции ослабляется и начало движения голоса. По этой именно причине у оскопленных и голос, и весь вид переходят в женский, и именно потому, что начало, из которого исходит напряжение всего тела, ослабляется, а отнюдь не потому, что яички — как предполагают некоторые — представляют собой узел многих начал. Малые изменения становятся причинами больших не сами по себе, а когда вместе с ними происходит изменение начала: ведь начала, будучи малыми по величине, велики по силе, ибо быть началом значит

788а

быть самому причиной многого и другой высшей причины не иметь.

Природному устройству, по которому одни животные имеют низкие, другие — высокие голоса, содействует теплый или холодный климат местности, ибо теплое дыхание вследствие густоты производит низкий звук, а холодное вследствие тонкости — наоборот. Это заметно и при игре на флейте: те, которые пользуются более теплым дыханием и выпускают его как бы стеной, сообщают флейте более низкий звук. Причина хриплости голоса, как и гладкости и вообще всякой неровности, сводится к тому, что та часть и тот инструмент, через который идет голос, или шероховат, или гладок и вообще ровен или неровен. Это становится ясным, когда в дыхательном горле содержится какая-нибудь влажность или от какого-нибудь страдания появляется шероховатость: тогда голос становится неровным. А гибкость голоса зависит от инструмента, его мягкости и твердости: мягкий инструмент может издавать и малый, и большой звук, а следовательно, и высокий, и низкий; так как он легко делается большим и малым, то легко управляется дыханием; твердый же инструмент не поддается управлению.

Итак, то, что не было определено в прежних книгах: «Об ощущении» и «О душе», — теперь ска-  
788b зано.

**5. «О душе» II 8 Поп.** (физико-физиологическое объяснение звука и слуха).

Теперь прежде всего выясним [вопрос о] звуке и слухе. Звук понимается двояко. Ведь, с одной стороны, [можно иметь в виду] действительный звук, с другой стороны — звук в потенции. В самом деле, некоторым предметам мы не приписываем звука, таковы губка, шерсть, другим же [вещам] звук свойствен, например, меди, плотным и гладким телам, так как они могут издать звук, то есть вызвать действительный звук в среде между таким телом и органом



Сафо с лирой. Роспись гидрии, VI в. до н. э. Варшава



Аполлон с кифарой. Краснофигурная амфора. V в. до н. э. Рим



слуха. Производится же действительный звук всегда [действием] чего-нибудь обо что-нибудь и в какой-нибудь среде. Ведь удар есть то, что вызывает звук. Поэтому невозможно возникнуть звуку, когда налицо один предмет, так как ударяющий предмет и ударяемый — две различные вещи. Таким образом, звучащее звучит при посредстве чего-то другого. Далее, удар не происходит без движения. Как мы сказали, звук не есть удар любых предметов. Ведь шерсть от удара не звучит, но только медь и другие гладкие и полые предметы; медь [при ударе звучит], потому что она гладкая. Что касается полых предметов, то они отражением вызывают после первого удара много [повторных] ударов, поскольку [среда], приведенная в движение, не находит в себе выхода. Далее, звук слышен как в воздухе, так и в воде, но [в воде он слышен] хуже. Впрочем, ни воздух, ни вода не являются причиной звука. Но необходимо, чтобы был произведен удар твердых тел друг о друга и о воздух. А это происходит всякий раз, когда воздух, получив удар, остается [на месте] и не рассеивается. Поэтому, если воздух получит быстрый и сильный удар, он звучит. Ибо необходимо, чтобы движение ударяющего предупредило рассеяние воздуха, как если бы кто ударял по куче или столбу песка, быстро несущемуся.

Эхо происходит всякий раз, когда воздух снова, как шар, отталкивается от воздуха, уплотнившегося в одну массу благодаря сосуду, его ограничивающему и препятствующему ему рассеяться. По-видимому, эхо происходит всегда, но неотчетливо, так как со звуком случается то же, что со светом: ведь свет всегда отражается (иначе не было бы повсюду светло, но [царил бы] мрак за исключением [мест], освещенных солнцем), хотя свет и не [всегда] так отражается, как от воды, меди или еще какого гладкого [тела], чтобы вызвать тень, при помощи которой мы [можем] разделить свет.

Пустота правильно считается главным условием слышания. Ведь пустотой, по-видимому, является воздух, вызывающий слышание всякий раз, когда он, будучи приведен в движение, составляет непрерывное и единое {целое}. Но при рассеивающемся 420а воздухе [звука] не слышно, если только ударяемое не является чем-либо гладким. В таком случае воздух в то же время становится сплошным вследствие гладкой поверхности [ударяемого тела]. Ведь поверхность гладкого тела представляет нечто сплошное.

Итак, звучащее есть то, что, двигаясь, доводит сплошной воздух непрерывно до слуха, слух же тесно связан с воздухом. Так как [орган слуха] находится в воздухе, при движении окружающего {воздуха} начинает двигаться и внутренняя среда. Поэтому животное слышит не всякой [частью своего организма] и воздух проникает не повсюду. Ведь должествующая прийти в движение и одушевленная часть [организма] не повсеместно имеет воздух. Сам же воздух беззвучен вследствие своей рыхлости. Когда же он встречает сопротивление своему стремлению рассеяться, то движение такого {воздуха} и составляет звук. Находящийся же в ушах [воздух] заключен в них, чтобы оставаться неизменным в целях наилучшего восприятия всех оттенков движения. В связи с этим мы слышим также в воде, так как вода не доходит до замкнутого воздуха, даже до уха не доходит из-за извилин. А когда попадает вода, то [ухо] не слышит. [Нельзя слышать] также, когда повреждена оболочка уха, подобно оболочке у зрачка. А признаком того, слышим мы или нет, является непрестанное звучание в ухе, подобно как у рога. В самом деле, воздух, находящийся в ушах, все время движется свойственным ему движением. Звук же [как внешний фактор] есть нечто чуждое и инородное, поэтому говорят, что мы слышим посредством пустоты, посредством отзвука, мы слышим тем, что содержит отмежеванную [часть] воздуха.

Что же [в конце концов] издает звук — ударяемое [тело] или наносящее удар? Или и то, и другое, но различным образом? Ведь звук есть движение того, что может двигаться, подобно тому как отскакивают предметы от гладких тел всякий раз, как их кто-нибудь кинет. Как было сказано, не всякое ударяемое и ударяющее тело издает звук, как, например, при ударе острия об острие, но необходимо, чтобы тело, о которое производится удар, было гладким, так, чтобы весь воздух отражался и приходил в колебательное движение. Различия звучащих тел выявляются посредством действительного звука. В самом деле, как без света нельзя видеть цветов, так без звука [не отличишь] тонкого [тона] от густого; так говорится по аналогии с осязательными [качествами]; тонкое вызывает в краткий срок много ощущения, густое за длительный промежуток создает немного [ощущения]. Между тем, тонкое не значит быстрое, густое не есть медленное, но первое вызывает вследствие быстроты соответствующее движение, второе — вследствие медленности. Эти ощущения кажутся похожими на острое и тупое в осязании; 420b ведь острое словно колет, тупое как бы пихает, поскольку движение первого кратко, второго — продолжительно, таким образом происходит, что первое совершается быстро, второе протекает медленно.

Вот что надлежало разъяснить о звуке. Что же касается голоса, то это есть звук одушевленного существа; ведь среди неодушевленных [предметов] ничто не обладает голосом, а [если говорится] о голосе, то [только] по сходству, как, например, [когда говорят, что] флейте, лире и другим неодушевленным [инструментам свойственны] протяжность, мелодия и выразительность; ведь, по-видимому, и голос обладает всеми этими качествами. Между тем, многие животные не обладают голосом, таковы бескровные животные, а из имеющих кровь — рыбы. И это вполне понятно, поскольку звук есть известное движение

воздуха. Те же рыбы, о которых рассказывают, будто они обладают голосом, каковы, например, [живущие] в Ахелое, производят звуки жабрами или другим подобным [органом]. Голос есть звук, [исходящий] от животного, и производится не каким-нибудь случайным [органом]. Но так как все [звучащее] звучит лишь когда нечто ударяет обо что-то в известной среде, то есть в воздухе, то вполне понятно, что только те животные обладают голосом, которые вдыхают воздух.

В самом деле, вдыхаемым [воздухом] природа пользуется для двух деятельностей, подобно тому как языком — для [восприятия] вкуса и для речи, причем из них вкус — вещь необходимая и свойственная поэтому большому числу [животных], речь же [служит] для благосостояния, — так и дыханием [природа пользуется с двойной целью]: для внутреннего тепла, что необходимо (причина этого будет раскрыта в других произведениях), и для голоса, что обеспечивает благосостояние. Органом же дыхания является горло. а то, ради чего существует этот орган, — это легкое. Благодаря этому органу из всех [животных] сухопутные обладают наибольшим теплом. Околосердечная часть преимущественно нуждается в дыхании: поэтому воздуху необходимо входить при вдыхании внутрь; таким образом, воздухом, вдыхаемым душой, которая [управляет] этими частями, производится удар о так называемый дыхательный канал. [этот удар] и составляет голос. Ведь не всякий звук, произведенный животным, есть голос, как мы указали (случается, что и посредством языка производится звук, а также, например, при кашле), но необходимо, чтобы ударяющее [тело] было одушевленным существом и обладало бы тем или иным представлением. Именно голос есть известный звук, нечто обозначающий, и это не есть [шум] вдыхаемого воздуха, как кашель, но [одушевленное существо] ударяет воздухом, находящимся в дыхательном канале, о са-

мый этот канал при помощи дыхания. Доказывается это тем, что ни вдыхая, ни выдыхая воздух, нельзя говорить, но [только] приостанавливая [дыхание]. В самом деле, приостанавливающий дыхание [может] привести в движение [вдыхаемый воздух]. Ясно также, почему рыбы не обладают голосом: у них нет дыхательного горла; а нет у них этого органа потому, что они не вдыхают воздуха и не дышат. Почему это так, об этом нужно поговорить особо.

**6. Там же II 11 422 в 30 Поп.** (к характеристике качества звуков).

...в голосе имеется не только высокий и низкий [регистр], но и сила и слабость, мягкость и грубость и т. п.. в отношении цвета имеются другие подобные же различия.

**7. «Метафизика» VIII 2, 1043а 10 Кубицк.** (созвучие тонов определяется той или иной мерой и отношением).

...созвучие, это — такое-то смешение высокого и низкого тонов.

**8. «О душе» III 2, 426а 27. 29 Поп.** (то же).

Поскольку голос представляет собою созвучие, голос же и слух, с одной стороны, составляют как бы что-то одно, с другой стороны — нет, а созвучие является соотношением, то также необходимо [признать] известным отношением и слух. Поэтому-то каждое превышение [меры] разрушает слух, — как чрезмерность высоких, так и низких [тонов]; также [излишества] во вкусовых качествах разрушают вкус, и слишком яркое и темное в цветах пагубно действует на зрение, и в обонянии — сильный запах, будь он сладким или горьким, — [все это объясняется] тем, что [всякое] ощущение является известным отношением. Поэтому и приятно, когда чистые и несмешанные [вкусовые вещества], каковы острое, сладкое или соленое, вводятся в известной пропорции, в осязательных ощущениях — нагреваемое и охлаждаемое, именно тогда это приятно. Вообще скорее смешение

является созвучием, чем высокий или низкий [тон], ведь ощущение есть отношение, чрезмерности же причиняют неудовольствия или действуют разрушающе.

**9. «Метафизика» XIII 3, 1078a** Кубицк. (отношение чувственно-воспринимаемых тонов само по себе не чувственно).

И то же самое можно сказать и про теорию гармонии, и про оптику: ни та, ни другая не рассматривает [свои предметы], поскольку они суть зрение или голос, но поскольку это — линии и числа (и, однако, здесь мы имеем специальные состояния [pathē — модификации] того и другого).

**10. «Вторая аналитика» I 13, 79a 1** (то же).

...и гармония бывает как математической, так и основанной на слуховом восприятии. В этих случаях знание того, что есть, [дают науки], основанные на чувственном восприятии, знание же того, почему есть, — математические.

**11. «Поэтика» 1, 1447a** Новос. (искусства, основанные на ритме, слове и гармонии).

По тому, как [художники] воспроизводят многое, создавая образы красками и формами, одни благодаря теории, другие — навыку, а иные — природным дарованиям, так бывает и в указанных искусствах [эпос, трагедия, комедия, дифирамбическая поэзия, авлетика, кифаристика]. Во всех них воспроизведение совершается ритмом, словом и гармонией, и притом или отдельно или всеми вместе. Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и, пожалуй, некоторые другие искусства этого рода, как, например, игра на свирели. Одним ритмом без гармонии пользуется искусство танцоров, так как они посредством ритмических движений изображают и характеры, и душевные состояния, и действие. А словесное творчество пользуется только прозой или метрами, и соединяя их одни с другими или употребляя какой-нибудь один вид метров, до настоящей

го времени получает [названия только по отдельным видам].

...Но есть некоторые виды творчества, пользующиеся всеми указанными средствами, ритмом, мелодией и метром. Таковы дифирамбическая поэзия, номы, трагедия и комедия. А различаются они тем, что одни пользуются этими средствами всеми вместе, другие — отдельно.

**12. Там же 4, 1448b (то же).**

Так как нам свойственно по природе подражание, и гармония, и ритм,— а ясно, что метры части ритма,— то люди, одаренные с детства особенной склонностью к этому, создали поэзию, понемногу развивая ее из импровизаций.

**13. Там же 24, 1459b (эстетическая значимость метра и ее природное происхождение).**

...Героический метр приурочен к эпосу на основании опыта. Если бы кто-нибудь стал составлять повествовательные произведения иным метром или многими, то это оказалось бы неподходящим, так как героический размер самый спокойный и самый величественный из метров. ...А ямб и тетраметр подвижны; один удобен для танцев, другой — для действия. Еще более неуместно смешивать метры, как Херемон. Поэтому никто не составляет длинных стихотворений иным метром, кроме героического. Сама природа, как мы сказали, научает избирать подходящий для них размер.

**14. «Реторика» III I, 1403b 31 Плат. (музыкальная динамика, гармония и ритм в словесном искусстве).**

... [следует знать], как нужно пользоваться голосом для каждой страсти, например, когда следует [говорить] громким голосом, когда тихим, когда средним, и как нужно пользоваться интонациями, например, пронзительной, глухой и средней, и какие ритмы [употреблять] для каждого данного случая. Здесь есть три пункта, на которые обращается внимание:

сила, гармония и ритм. И на состязаниях одерживают победу преимущественно эти, [то есть ораторы, отличающиеся в этом].

**15. Там же III 8** (различие между ритмом и метром).

Что касается формы стиля, то он не должен быть ни метрическим, ни лишенным ритма. В первом случае [речь] не имеет убедительности, так как кажется выдуманной, и, вместе с тем, отвлекает внимание [слушателей], заставляя следить за возвращением сходных [повышений и понижений], совершенно так же, как дети, предупреждая вопрос глашатаев: кого избирает своим покровителем отпускаемый на волю. [кричат]: Клеона. Стиль, лишенный ритма, имеет незаконченный вид, и следует придать ему вид законченности, но не с помощью метра, потому что все незаконченное неприятно и невразумительно. Все измеряется числом, а по отношению к форме стиля числом служит ритм, метры же его подразделения; поэтому-то речь должна обладать ритмом, но не метром, так как [в последнем случае] получатся стихи. Ритм не должен быть строго определенным, что получится в том случае, если он будет простирается лишь до известного предела. Из ритмов героический ритм отличается торжественным характером и не обладает гармонией, которая присуща разговорной речи. Ямб есть именно форма речи большинства людей. Вот почему из всех размеров люди всего чаще произносят в разговоре ямбические стихи. А речь оратора должна обладать некоторой торжественностью и возвышаться [над обыкновенной речью]. Трехей более подходит к комическим танцам, что доказывают тетраметры, потому что тетраметры — ритм скачков. Затем остается пэон, которым пользовались, начиная с Фрасимаха, но не умели объяснить, что это такое. Пэон — третий [ритм], он примыкает к вышеупомянутому, потому что представляет отношение трех к двум, а из преждеупомянутых [ритмов]



один [представляет] отношение одного к одному, а другие — двух к одному; к этим ритмам примыкает ритм полуторный, а это и есть пэон; остальные [ритмы] следует оставить в стороне как по вышеизложенным причинам, так и потому, что они метричны. пэон же следует иметь в виду, так как из числа всех упомянутых нами ритмов он один не образует стиха, так что им можно пользоваться наиболее незаметным образом. Теперь употребляют только один вид пэона, как вначале, так и в конце, а между тем следует различать конец от начала. Есть два вида пэона, противоположные один другому. Один из них годен для начала (так его и употребляют); это именно тот, у которого в начале долгий слог, а затем три коротких. Другой [вид пэона], напротив, тот, в котором три первые слога короткие, а последний долгий. Этот вид пэона помещается в конце, так как короткий слог, по своей неполноте, делает [окончание как бы] увечным. Следует кончать долгим слогом, и конец должен быть ясен не благодаря писцу или какому-нибудь знаку, а из самого ритма.

Итак, мы сказали, что стиль должен обладать хорошим ритмом, а не быть лишенным ритма, [сказали также], какие ритмы и при каких условиях делают стиль ритмичным.

**16. «Политика» VIII 2 Жебел.** (музыка — интеллектуальный досуг свободнорожденных).

1. Совершенно очевидно, что из числа полезных [в житейском обиходе] предметов должны быть изучаемы те, которые действительно необходимы, но не все без исключения. Так как все занятия людей разделяются на такие, которые приличны для свободнорожденных людей, и на такие, которые свойственны несвободным, то, очевидно, из первого рода занятий должно участвовать лишь в тех, которые не обратят человека, занимающегося ими, в ремесленника. Ремесленными же нужно считать такие занятия, такие искусства и такие предметы обучения.

которые делают физические, психические и интеллектуальные силы свободнорожденных людей непригодными для применения их к добродетели и для связанной с нею деятельности. Оттого-то мы и называем ремесленными такие искусства и занятия, которыми ослабляются физические силы. Это те работы, которые исполняются за плату; они отнимают досуг для развития интеллектуальных сил человека и принижают их. 2. И из числа «свободных» наук до известных пределов; чрезмерно же налегать на них, с тем чтобы изучить их во всех деталях, причиняет указанный выше вред.

Большая разница существует в том, для какой цели всякий что-нибудь делает или изучает. Если это совершается в личных интересах или в интересах друзей, или, наконец, в интересах добродетели, то оно достойно свободнорожденного человека; но поступать точно таким же образом в интересах чужих — зачастую может оказаться поведением, свойственным наемнику и рабу. Распространенные ныне предметы обучения, как уже замечено выше, посят двойственный характер. 3. В настоящее время обычными предметами обучения являются следующие четыре: грамматика<sup>1</sup>, гимнастика, музыка и иногда рисование. Из них грамматика и рисование изучаются как предметы, полезные в житейском обиходе и часто имеющие практическое применение<sup>2</sup>; гимнастикой занимаются потому, что она способствует развитию мужества. Что касается музыки, то может, пожалуй, возникнуть сомнение [в пользе ее изучения], так как

<sup>1</sup> Чтение и письмо (здесь, как и к дальнейшим текстам «Политики», примечание С. А. Тебелева. — А. Л.).

<sup>2</sup> Ср. Диодор, XII, 13, 1 о Харонде: «Законодатель (Харонд) выдвинул на первый план, сравнительно со всеми остальными предметами обучения, грамматику. И это вполне основательно: благодаря ей возможно добиться знания очень многих вещей, весьма полезных в житейском обиходе: народных постановлений, законов, писем, завещаний и всего остального, что чаще всего регулирует жизнь».

теперь большею частью занимаются музыкою только ради удовольствия<sup>1</sup>. Но предки наши поместили музыку в число общеобразовательных предметов потому, что сама природа, как на это было указываемо неоднократно, стремится доставить нам возможность не только правильно направлять нашу деятельность, но и прекрасно пользоваться нашим досугом. А последний — мы снова подчеркиваем это — служит основным принципом всей нашей деятельности.

4. Если же необходимы и деятельность и досуг, и досуг должен быть в значительной степени предпочтен деятельности, то возникает вопрос, чем досуг этот нужно заполнить. Конечно, не игрой же, так как в таком случае она, неизбежно, оказалась бы конечной целью нашей жизни. Раз это невозможно, то играм должно скорее уделить место среди нашей деятельности: ведь трудящемуся человеку потребен отдых, а игра и существует ради отдохновения<sup>2</sup>, деятельность же всякого рода влечет за собою напряженный труд. Поэтому игры должны иметь свое место, но при этом, назначая время игр, нужно пользоваться удобным для того моментом, так как они служат своего рода лекарством: движение при играх ведет к успокоению души, и благодаря тому, что с игрою связано и развлечение, оно содействует ее отдохновению.

5. Но досуг, очевидно, заключает уже в самом себе и наслаждение, и блаженство, и счастливую жизнь, и все это выпадает не на занятых людей, а на людей, пользующихся досугом. Делающий что-либо делает это ради чего-либо, так как цель им еще не достигнута, между тем как счастье само по себе есть цель, и оно соединяется в пред-

<sup>1</sup> Ср. Платон, «Законы» 655 с: «Очень многие утверждают, что в музыке заключается своего рода правильность, ритмичность, которая может доставить человеческой душе наслаждение».

<sup>2</sup> Ср. Платон, «Филеб» 30 е: «Игра является иногда отдохновением от занятий».

ставлении всех людей не с горем, но с наслаждением. Однако это наслаждение не все еще признают тождественным для всех; каждый определяет наслаждение в соответствии со своей индивидуальностью и присущими ей свойствами; наилучший человек предпочитает, конечно, наилучшее наслаждение, то, которое проистекает из наилучших его свойств. Отсюда ясно, что для умения пользоваться досугом в жизни нужно кое-чему научиться, кое в чем воспитаться и что как это воспитание, так и это обучение заключает цель в самих себе, между тем как то обучение, которое признается необходимым для применения его к деловой жизни, имеет в виду другие цели.

6. Поэтому-то и наши предки поместили музыку в число общевоспитательных предметов не как предмет необходимый (никакой настоящей необходимости в обучении музыке нет) и не как предмет общепользовательный, вроде грамотности, которая нужна и для ведения денежных дел, и для домоводства, и для научных занятий, и для многих отраслей государственной деятельности. И рисование также, очевидно, изучается потому, что оно приносит пользу при лучшей критической оценке художественных произведений, как, в свою очередь, гимнастика служит и укреплению здоровья, и развитию физических сил. Ничего подобного занятия музыкой не дают. Поэтому остается принять одно, что она служит для заполнения нашего досуга, и с этой-то целью она, очевидно, и введена в обиход воспитания. В самом деле [те, кто вводит музыку в число предметов воспитания], полагают, что она служит интеллектуальным развлечением свободнорожденных людей. Поэтому-то и Гомер выразился так: «Только его одного приглашать надлежит к богатому пиру»<sup>1</sup>; он говорит также и о других, кого следует приглашать, и продолжает: «Кто

<sup>1</sup> В том виде, в каком приводится стих Аристотелем, его не имеется в дошедшем до нас экземпляре гомеровских поэм.

приглашает певца, который всех услаждает»<sup>1</sup>. В другом месте Одиссей говорит, что наилучшим времяпрепровождением бывает такое, когда среди веселящихся людей «гости в домах рядом по чину сидят, песнопевцу внимают»<sup>2</sup>.

**17. Там же VIII 4** (воспитательное значение имеет не просто восприятие музыки, но самостоятельное ею овладение).

Нелегко точно определить, в чем заключается природа музыки, ради чего следует ею заниматься — ради ли развлечения и [сопряженного с ним] отдыха, подобно тому как мы с тою же целью предаемся сну и участвуем в попойках. Дело в том, что последние сами в себе не преследуют никакой серьезной цели, они просто приятны и, вместе с тем, утишают заботы, как говорит Эврипид<sup>3</sup>. Поэтому некоторые и музыку ставят на одну линию со сном и попойками и прибегают к этим занятиям, то есть, спят, пьют вино и музицируют для одной и той же цели, присоединяя сюда также и танцы<sup>4</sup>. Или же скорее следует думать, что музыка стоит в известном отношении к моральной добродетели и что она оказывает в данном случае такое же действие, что и гимнастика: подобно тому как гимнастика способствует до известной степени развитию физических качеств, так точно и музыка способна оказать некоторое воздействие на этическую природу [человека], развивая в нем способность правильно радоваться? Или — и это было бы третьим вопросом, который должно поставить на разрешение — музыка заключает в себе

<sup>1</sup> Стих, очевидно, цитирован на память; Од. XVII 385.

<sup>2</sup> «Одиссея», XI 7.

<sup>3</sup> «Вакханки», 381.

<sup>4</sup> Ср. Луккиан, «О танце» 79: «Танцы до такой степени очаровывают, что... всякий, о чем-либо горюющий, выходит из театра с более светлым настроением, как будто он принял какого-то одурманивающего снадобья, утоляющего, по словам поэта, боль и успокаивающего раздражение».

нечто такое, что служит для [надлежащего] пользования досугом и для [развития] интеллекта?

Достаточно известно, что молодых людей следует воспитывать не для забавы; когда учатся, то не играют; напротив, корни учения горьки<sup>1</sup>. Конечно, неуместно мальчикам и юношам вообще проводить свой досуг так, как его проводят взрослые люди; что еще несовершенно, то не может достигнуть и высшей цели<sup>2</sup>. 5. Пожалуй, можно было бы допустить, что то, чем занимаются всерьез мальчики, послужит средством развлечения для них тогда, когда они созреют и станут мужчинами. Но если это так, то к чему следовало бы обучать мальчиков музыке, а не поступать так, как поступают персидские и мидийские цари, которые развлекаются музыкою и знакомятся с нею чрез посредство других лиц, [то есть музыкантов]? Тем более, что музыкальное исполнение тех, кто постоянно упражняется в одном и том же деле и искусстве, будет, конечно, более артистично, нежели исполнение тех, кто занимается им лишь столько времени, сколько это потребно исключительно лишь в целях усвоения. И если мальчики сами должны основательно заниматься музыкою, то почему их не следовало бы также обучать и поварскому искусству? Но это было бы, конечно, нелепостью. 6. Точно так же еще вопрос: служит ли музыка к улучшению этической природы человека? И почему опять-таки мальчики должны изучать музыку сами, а не слушать, как играют и поют другие, и при этом должным образом радоваться и быть в состоянии составить себе правильное суждение [об исполняемых пьесах]? Так поступают лакедемоняне, которые, хотя сами музыке и не обучаются, все-таки, как говорят,

<sup>1</sup> Иначе Платон, «Законы» 819 b, 820 d, советуя учить «с шуткой и развлечением», так как «ученье, сопровождаемое шуткой, принесет пользу».

<sup>2</sup> Ср. «Евдемова этика» II, 1, 1219 b 7: «Ничто незавершенное не счастливо, ибо оно не представляет собою целого».

могут правильно судить о том, какие песни хороши и какие нехороши. То же самое замечание можно сделать и в том случае, [если согласиться с утверждениями тех], что музыка должна служить тому, чтобы сделать нашу жизнь более радужной и доставить развлечение, приличное для свободнорожденного человека. К чему, опять-таки, нужно учить музыке самих мальчиков, а не допустить, чтобы они наслаждались ею при исполнении ее другими? 7. Мы можем иллюстрировать высказываемые нами соображения, обратившись к рассмотрению существующего у нас представления о богах: у поэтов Зевс сам не поет и не играет на кифаре; тех же, кто занимается этими искусствами, мы называем профессиональными ремесленниками, и заниматься ими мужу мы считаем неподобающим делом, исключая только те случаи, когда он выпил или играет и поет в шутку. Но, может быть, мы к этому еще вернемся впоследствии.

**18. Там же VIII 5** (близость музыкальных ладов и ритмов к психическим процессам и вытекающее отсюда этическое значение музыки).

1. Первая задача [настоящего исследования] заключается в следующем: должно или не должно помещать музыку в число предметов воспитания? Мы поставили выше на разрешение три вопроса относительно назначения музыки. Что же она представляет: есть ли это предмет воспитания, забава, интеллектуальное развлечение? С полным основанием можно музыку отнести ко всем этим категориям, и во всех их она, очевидно, принимает свою долю участия. Забава имеет своим назначением дать отдых, а отдых, конечно, приятен, так как он служит своего рода лекарством против грусти, навеваемой на нас тяжелой работой<sup>1</sup>. Далее интеллектуальное развлечение.

<sup>1</sup> Ср. Гиппократ, «Афоризм» III, р. 714 Kühn: «Те болезни, которые производит пресыщение, излечивает опоражни-

по общему признанию, должно заключать в себе не только прекрасное, но также и доставлять удовольствие, потому что счастье состоит именно в соединении прекрасного с доставляемым им удовольствием. Музыку же все считают за очень приятное удовольствие, будет ли она музыкой инструментальной или вокально-инструментальной. 2. И Мусей<sup>1</sup> говорит, что «смертным петь — всего приятней». Поэтому музыку, как средство, способное развеселить, с полным основанием допускают в такие собрания людей, куда они сходятся, чтобы провести время. Таким образом, рассматривая музыку уже с этой точки зрения, можно утверждать, что она должна служить предметом воспитания для молодежи. Как все безвредные развлечения, она не только вполне соответствует высшей цели [человеческой жизни], но доставляет еще к тому же и отдохновение<sup>2</sup>. А так как человеку редко удастся достигнуть высшей цели своего существования, так как он, напротив, нуждается в частом отдыхе и прибегает к забавам не ради какой-либо высшей цели, но и просто ради развлечения, то было бы вполне целесообразным, если бы он находил полное отдохновение в удовольствии, доставляемом музыкой.

3. Встречаются люди, для которых забава служит высшею целью их жизни, потому что и это, пожалуй, заключает в себе некоторый элемент наслаждения и может служить целью; но не случайное

вание, а то, что происходит от пустоты, излечивает насыщение; так и во всем остальном врачебное значение имеет противоположное». Пиндар, «Немейские оды» IV 1: «Лучший враг трудов понесенных — веселье».

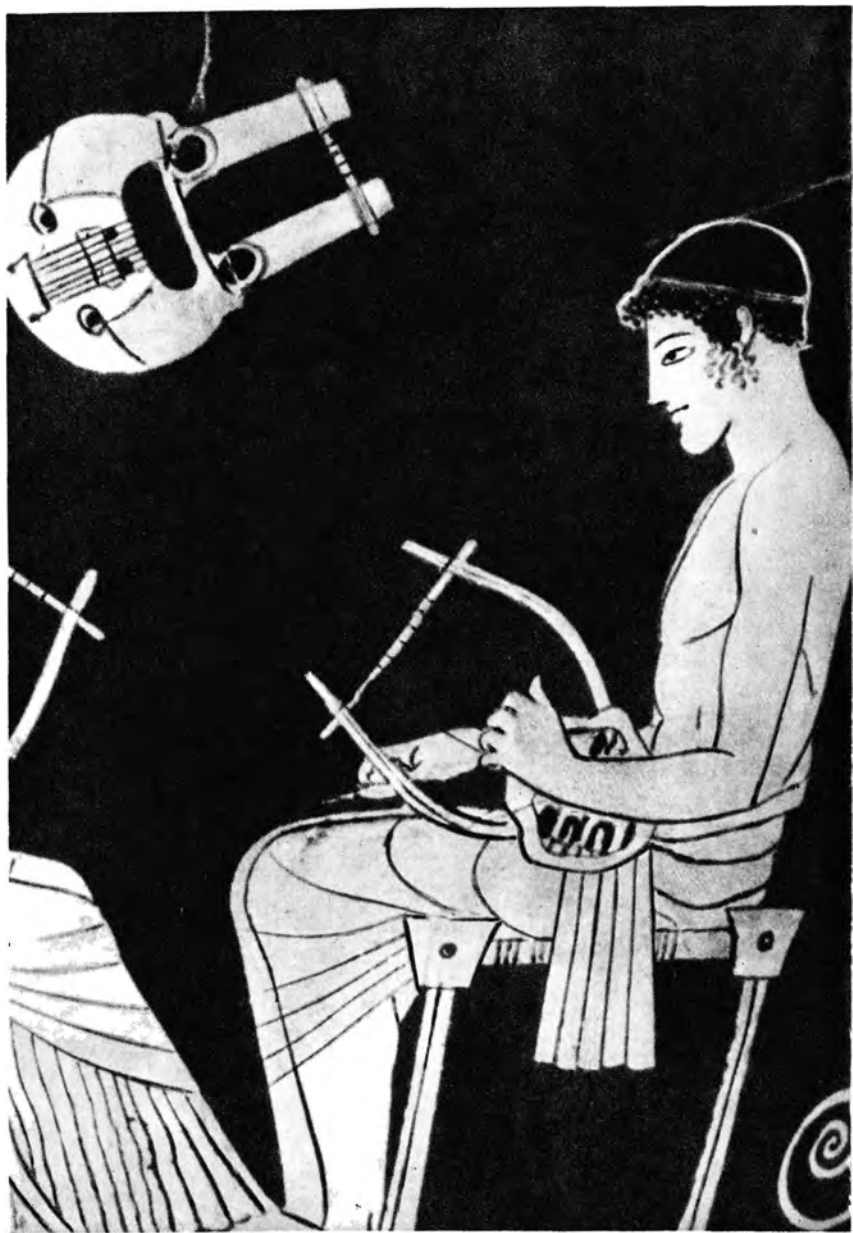
<sup>1</sup> Мифический поэт.

<sup>2</sup> Ср. Платон, «Законы» 667 е: «Забава принадлежит к числу безвредных развлечений в том случае, когда она не приносит никакого вреда и не противодействует тому, что требует для себя усердного внимания или рассуждения».





Женщина, играющая на кифаре. Вазовый рисунок. V в. до н. э.



Урок музыки. Вазописец Пистоксен. Краснофигурная амфора, V в. до н. э.

наслаждение может быть такою целью<sup>1</sup>. Стремясь к тому наслаждению, которое составляет конечную цель, люди принимают за него другое наслаждение. [то есть наслаждение случайное], потому что и оно имеет некоторое сходство с тем наслаждением, которое является высшей целью человеческой деятельности. Дело в том, что, подобно тому как высшая цель человеческой жизни не должна быть предпочитаема чему-либо такому, что сулит многое в будущем, так точно и упомянутые выше случайные наслаждения не должны быть ради чего-либо такого, что только мелькает в будущем, но они должны существовать ради того, что уже произошло, например, для отдохновения от трудов и для облегчения горестей<sup>2</sup>. Итак, здесь можно с полным правом усматривать ту причину, которая побуждает людей стремиться найти свое счастье при помощи этих [случайных] наслаждений. 4. Но не только одной этой причиной объясняет он то, почему прибегают к наслаждению доставляемому музыкою; к ней обращаются также и потому, что она, по-видимому, приносит пользу тем, кто хочет отдохнуть (после труда). Тем не менее, нужно еще рассмотреть, не является ли такая польза от музыки лишь пользою случайной, и уяснить, что на самом деле сущность музыки более высокого порядка в сравнении с указанной приносимой ею пользой. [И тогда возникает вопрос], не должна ли музыка, помимо того что она доставляет обычное наслаждение [это чувство испытывается всеми, так как

<sup>1</sup> Ср. Аристотель, «Поэтика» 14, 1453 b 10: «В трагедии должно искать не всякого рода наслаждения, но того, которое ей свойственно». Платон, «Законы» 658 d: «Музыка должна быть оцениваема и с точки зрения доставляемого ею наслаждения, но не всякого рода музыка имеется тут в виду, а та наипрекраснейшая музыка, которая усаждает наилучших и достаточно воспитанных людей».

<sup>2</sup> Ср. «Никомахова этика» X 6 1176 b 9 сл. (стр. 197 перевода Э. Л. Радлова).

действительно музыка дает физическое наслаждение, почему слушание ее и любо людям всякого возраста и всяких ступеней развития], служить еще более высокой цели, а именно: производить свое действие на человеческую этику и психику? Это стало бы очевидным, если бы было доказано, что музыка оказывает известного рода влияние на наши моральные качества<sup>1</sup>.

5. Что так бывает на самом деле, доказывают, помимо многого иного, в особенности песни Олимпа<sup>2</sup>, которые, по общему признанию, наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть аффект этического порядка в нашей психике. Даже простое восприятие имитаций, хотя бы без сопровождения их мелодией или ритмом, возбуждает во всех нас сочувственное к ним настроение. А так как музыка относится к области приятного, добродетель же состоит в [восприятии нами] надлежащей радости, любви и ненависти, то, очевидно, ничего не следует так ревностно изучать и ни к чему не должно в такой степени привыкать, как к тому, чтобы уметь правильно судить и достойно радоваться тем и другим. 6. Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим ухом ритм и мелодию, у нас изменяется и душевное настроение. Привычка же испытывать горест-

<sup>1</sup> Ср. Платон, «Государство» 401 d: «Главное значение музыки заключается в том, что ее ритмика и гармония преимущественно проникают в нутро нашей души и могучим образом касаются ее благообразия, и делают нашу душу, действительно, благообразной, если только пользоваться музыкою правильно; в противном случае и действие музыки будет обратным».

<sup>2</sup> Легендарный представитель древнейшей инструментальной музыки у греков (особенно игры на флейте).

ное или радостное настроение при восприятии того, что подражает действительности, ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с [житейской] правдой. Кто, например, смотря на чей-либо портрет, испытывает радостное чувство не почему-либо иному, а именно потому, что он видит пред собою изображение данного лица, тому, конечно, приятно будет и встретиться лицом к лицу с тем человеком, на портрет которого он смотрит<sup>1</sup>.

7. Во всем остальном, касающемся области чувственного восприятия, например в том, что доступно нашему осязанию и вкусу, не имеется никакого подобия этическим свойствам<sup>2</sup>. В том, что воспринимается нашим зрением, это подобие сказывается лишь в незначительной степени: посредством зрения мы воспринимаем только формы предмета, и как таковые они лишь в незначительной степени и далеко не у всех вызывают соответственные эмоции в нашем чувственном восприятии<sup>3</sup>. К тому же, мы имеем здесь не действительное подобие этических свойств, но воспроизводимые путем рисунка и красок фигуры суть скорее лишь внешние отображения этих свойств, поскольку они отражаются на внешнем виде человека, когда он приходит в состояние аффекта. Тем не ме-

<sup>1</sup> Ср. Аристотель, «Поэтика» 1448 б 15: «На изображения люди смотрят с удовольствием, потому что, взирая на них, приходится узнавать и рассуждать, что каждый [предмет обозначает], например, что это — тот-то; если же смотрящий не видал раньше [предмета изображения], то последний доставит ему наслаждение не как воспроизведение предмета, но благодаря отделке или колориту, или другой какой-нибудь причине» (перевод В. Г. Апелльрота).

<sup>2</sup> Ср. Аристотель, «Проблемы» 19, 27, 919 б 26 (см. выше текст № 2).

<sup>3</sup> Ксенофонт, «Воспоминания о Сократе», III, 10, 5: «[в живописи] в выражении лица, в фигурах стоящих и движущихся людей проглядывают величие, свобода, униженность, связанность, скромность, рассудительность, надменность, грубость».

нее, как бы ни было безразлично [в отношении своей внешней формы] то, на что мы смотрим, все же молодежь должна смотреть не на картины Павсона, а на картины Полигнота или на произведения какого-либо иного живописца или ваятеля, который умеет в них выразить этический характер изображаемого лица<sup>1</sup>.

8. Напротив, что касается мелодий, то уже в них самих содержится воспроизведение характеров. Это ясно из следующего: музыкальные лады существенно отличаются друг от друга, так что при слушании их у нас является различное настроение, и мы далеко не одинаково относимся к каждому из них; так, слушая одни лады, например, так называемый миксолидийский, мы испытываем более жалостное и подавленное настроение<sup>2</sup>; слушая другие, менее строгие лады<sup>3</sup>, мы в нашем настроении размягчаемся; иные лады вызывают в нас по преимуществу среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, именно дорийский<sup>4</sup>. Что касается фригийского лада, то он действу-

<sup>1</sup> Аристотель. «Поэтика» 2, 1448 а 1: «Так как все подражатели подражают действующим [лицам], последние же необходимо бывают или хорошими, или дурными... то, конечно, подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким [как мы], подобно тому как поступают живописцы: Полигнот, например [знаменитый живописец V в.], изображал лучших людей, Павсон [живописец второй половины V в.] — худших, а Дионисий [живописец V в.] — подобных действительно существующим»; 6, 1450 а 26: «Полигнот был отличным живописцем характеров» (перевод В. Г. Апшелярота).

<sup>2</sup> Платон («Государство» 398 d) называет миксолидийский (то есть смешанно-лидийский) лад «жалобным».

<sup>3</sup> Вероятно, Аристотель имеет в виду различные варианты ионийского и лизийского ладов, которые Платон («Государство», 398 e) характеризует как «нежные и пригодные во время пирушек».

<sup>4</sup> Гераклид Понтийский (у Афиняя, 624 d) так описывает дорийский лад: «Дорийский лад отличается

ет на нас возбуждающим образом. 9. Все эти вопросы отлично трактованы теми писателями, которые занимались ими в приложении к теории воспитания, и их теоретические соображения находят себе подтверждение в самих фактах. Те же самые принципы имеют приложение и по отношению к ритмике: одни ритмы имеют более спокойный характер, другие — подвижный; из этих последних в одних ритмах движения более грубые, в других — более благородные<sup>1</sup>.

Из всего вышесказанного следует, что музыка способна оказать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи.

10. Обучение музыке подходит к самой природе этого возраста: в молодом возрасте люди не склонны по доброй воле налегать на что-либо им неприятное, а музыка как раз по своей природе принадлежит к числу таких предметов, которые доставляют приятное. Да и у гармонии и ритмики существует, по-видимому, какое-то сродство их [с душою]<sup>2</sup>, почему одни из философов и утверждают<sup>3</sup>, что сама душа есть гармония, а другие<sup>4</sup> говорят, что душа носит гармонию в себе.

19. Там же VIII 6 (то же и о выборе инструментов).

характером мужественным, величественным, не веселым, не радостным, но мрачным и могучим, однообразным и однородным». О вопросах, относящихся к теории греческой музыки, см. книгу: В. И. Петр. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901.

<sup>1</sup> Ср. Аристотель, «Риторика» III 8, 1408 b (см. выше текст № 15); «Поэтика», 24, 1459 b 34 (см. выше текст № 13).

<sup>2</sup> Ср. Платон, «Тимей» 47 d (см. выше § 4, текст № 14).

<sup>3</sup> Имются в виду пифагорейцы.

<sup>4</sup> Главным образом Платон в «Федоне».

1. Теперь надлежит решить вопрос, оставленный нами ранее без ответа: должно ли обучать молодежь музыке таким образом, чтобы сами юноши умели петь и играть на музыкальных инструментах, или не должно. Во всяком случае, не может подлежать сомнению, что для развития человека в том или ином направлении далеко не безразлично, будет ли он сам изучать на практике то или иное дело. Само собою разумеется, невозможно или, во всяком случае, трудно стать основательным судьей в том деле, в совершении которого сам не участвовал. С другой стороны, и дети должны же иметь какое-либо занимательное занятие, и в этом отношении нужно считать прекрасным изобретением ту погремушку Архита<sup>1</sup>, которую дают в руки малым детям, чтобы они, занимаясь ею, не ломали ничего из домашних вещей: ведь то, что молодо, не может оставаться спокойным<sup>2</sup>. Итак, если погремушка Архита подходит для малых детей, то такой же «погремушкой» в воспитании взрослых мальчиков является музыка.

Из вышеприведенных соображений очевидно, что музыкальное воспитание должно быть организовано таким образом, чтобы воспитываемые изучали музыку на практике сами.

2. Нетрудно определить, что подходит и что не подходит к соответствующему возрасту, и, вместе с тем, легко опровергнуть то утверждение, будто практическое изучение музыки — занятие, свойственное ремесленникам. Прежде всего, [что касается первого пункта], то для того, чтобы уметь судить о деле, нужно самому уметь его делать, а потому и люди должны, пока они молоды, сами заниматься этим делом.

<sup>1</sup> Архит из Тарента — современник Платона, пифагорейский философ, математик, полководец и политический деятель.

<sup>2</sup> Ср. Платон, «Законы» 653 d: «Вся молодежь, говоря вообще, не в состоянии оставаться в спокойном и тихом состоянии».



Когда они станут старше, они должны эти занятия оставить, зато они будут в состоянии судить о прекрасном и испытывать надлежащую радость, благодаря урокам, полученным ими в молодости. 3. Тот же упрек, который делают некоторые, будто занятие музыкой обратит людей в ремесленников, опровергнуть нетрудно: нужно только исследовать, в каких размерах лица, воспитываемые в целях усвоения ими политической добродетели, должны заниматься практическим изучением музыки, с какими мелодиями и с какими ритмами они должны ознакомиться, наконец, на каких инструментах они должны научиться играть, так как и это последнее, конечно, далеко не безразлично. Установлением всего этого можно обойти упомянутый упрек, потому что нельзя отрицать и того, что некоторые виды музыки оказывают [на занимающихся ею] действие отрицательное.

4. [Прежде всего] ясно, что занятия музыкой не должны служить помехой для последующей деятельности человека и не должны обращать его в физическом отношении в ремесленника, делать его негодным для исполнения им его военных и гражданских обязанностей, будет ли это касаться практического применения их или теоретического изучения в последующее время. Занятия музыкой будут удовлетворять [своему истинному назначению] в том случае, когда молодые люди не будут напряженно заниматься ею с целью принимать затем участие в профессиональных состязаниях, далее, если [из программы обучения] будет удалено исполнение таких [музыкальных] фокусов и экстравагантностей, какие в настоящее время проникли в программу музыкальных состязаний, а оттуда перешли и в школы. Но эти цели [должно преследовать музыкальное образование молодежи; оно должно быть направлено к тому], чтобы дать возможность молодым людям наслаждаться красотой мелодии и ритма, а не довольствоваться лишь тем наслаждением, какое дается музыкою вообще и какое

способны испытывать даже некоторые из животных, а также вся масса рабов и малых детей<sup>1</sup>.

5. Из всего сказанного ясно и то, игре на каких инструментах должно обучать молодежь. В музыкальное воспитание не должна быть допускаема ни флейта, ни какой-либо иной инструмент, на котором играют профессиональные музыканты, вроде, например, кифары или чего-либо подобного; нужно взять такие инструменты, игра на которых развивает слух как вообще, так и специально музыкальный. К тому же, флейта — инструмент, способствующий не столько развитию этических свойств человека, сколько его оргиастических наклонностей, почему и обращаться к ней надлежит в таких случаях, когда зрелище, [сопровождаемое игрою на флейте], может оказывать на человека скорее очистительное действие, нежели способно его чему-либо научить. Добавим к этому еще и то, что игра на флейте создает своего рода помеху в деле воспитания, так как при ней исключена бывает возможность пользоваться [одновременно и] речью. Поэтому-то наши предки с полным правом исключили игру на флейте из числа предметов образования молодежи, как [и вообще изгнали ее из обращения] среди свободнорожденных людей, хотя сначала игра на флейте и была среди них в ходу. 6. После же того как наши предки, благодаря увеличившемуся благосостоянию, получили возможность наслаждаться большим досугом и дух их стал воспарять в большой степени к добродетели, когда отчасти еще ранее, а в особенности после Персидских войн одержанные нашими предками подвиги наполнили их гордостью, они ухватились за изучение всякого рода предметов, не делая между ними никакого различия, напротив, ревностно отыскивая их. Тогда-то и введено было в круг школьного воспитания обучение игре на флейте. И в Лаке-

<sup>1</sup> Платон в «Государстве» (620 а) упоминает о «лебе-  
дях и других музыкальных животных».

демоне какой-то хорег<sup>1</sup> сам играл на флейте среди поставленного им хора, а в Афинах флейта в таком ходу, что на ней умело играть почти большинство свободнорожденных людей. Это ясно видно из той таблицы, которую посвятил Фрасипп, поставивший хор для Экфантида<sup>2</sup>. 7. Впоследствии, однако, на основании полученного опыта флейта была выведена из употребления, после того как [наши предки] научились лучше судить о том, что относится к добродетели и что к ней не относится. Ту же самую участь испытали и многие другие старинные инструменты, как, например, пектиды<sup>3</sup>, барбиты<sup>4</sup> и вообще те инструменты — семиугольники, треугольники, самбики<sup>5</sup>, — игра на которых щекочет чувства слушателей и требует специальной виртуозности.

8. Очень остроумно и передаваемое древними предание об изобретении флейты. Рассказывают, что Афина, изобретя флейту, отбросила ее в сторону. Недурное объяснение придумано было этому, а именно: будто богиня поступила так в гневе на то, что при игре на флейте физиономия принимает безобразный вид. Настоящая же причина, конечно, заключается в том, что обучение игре на флейте не имеет никакого отношения к развитию интеллектуальных качеств<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Хорег — предводитель хора — должен был организовать и обучить на свой счет хор, участвовавший в драматических, а также, может быть, и в лирических состязаниях.

<sup>2</sup> Мраморные таблицы в память одержанных хорегам побед посвящались ими обыкновенно Дионису. Экфантид — один из древнейших представителей аттической комедии.

<sup>3</sup> Разновидность лидийской лиры, струны у которой были различной длины.

<sup>4</sup> Струнный инструмент вроде лиры, но больший по величине и с более крепкими струнами.

<sup>5</sup> Семиугольники, треугольники — инструменты вроде арфы со струнами одинаковой толщины, но различной длины. Самбика — одна из разновидностей их, инструмент, заимствованный греками из Египта.

<sup>6</sup> Аристотель имеет в виду, вероятно, старинное изречение, передаваемое Афинеем, 337 с: «В флейтиста боги ума не вселили; когда он в свою флейту дует, ум у него улетает».

Афина же, в нашем представлении, служит олицетворением науки и искусства.

**20. Там же VIII 7** (то же и о целях музыкального воспитания).

1. Итак, мы исключаем [из программы воспитания] профессиональное обучение игре на музыкальных инструментах, как и вообще все занятия, [носящие такой характер]. Под профессиональным же обучением мы понимаем такое обучение, которое имеет в виду подготовить музыкантов для состязаний: изучающий музыку с такой профессиональной точки зрения занимается ею не ради своего усовершенствования в добродетели, но ради того, чтобы доставить удовольствие своим слушателям. А такая цель занятия музыкой — цель грубая; поэтому-то мы и полагаем, что такие занятия — дело не свободнорожденных людей, но наемников, и что эти занятия обращают людей в ремесленников, потому что та цель, которую они имеют [при этом] в виду, — негодная цель. Грубость слушающей музыку публики ведет обыкновенно к тому, что самый характер музыки изменяется, так что и исполнители начинают подлаживаться ко вкусам публики как своим исполнением, так и сопутствующими ему телодвижениями<sup>1</sup>.

2. Остается исследовать вопрос о музыкальных ладах и ритмах как вообще, так и в приложении к воспитанию. Прежде всего, должно ли пользоваться всеми ладами, всеми ритмами или нужно делать между ними различие? Далее, установим ли мы то же разграничение и для лиц, кто занимается воспитанием юношества, или нужно установить специально для них какое-нибудь иное, уже третье по счету, разграничение? Ведь музыка, как мы видим, состоит из

<sup>1</sup> Ср. Аристотель, «Поэтика» 26, 1461 b 2 сл.: «[Исполнители трагедий], как будто публика не поймет их, если они от себя чего-нибудь не прибавят, пускают в ход всевозможные движения, кувыркание, как плохие флейтисты»,

[двух основных элементов], из мелопэии<sup>1</sup> и ритма, причем нужно не упускать из виду, какое действие оказывает каждый из этих элементов в деле воспитания. Наконец, какая в этом отношении музыка должна заслуживать предпочтение?

3. По нашему мнению, некоторые из современных специалистов по музыке и тех философов, которые заявили свою опытность в деле музыкального воспитания, дали в большинстве случаев прекрасные ответы на поставленные нами вопросы. Поэтому тех, кто желает обстоятельно и детально ознакомиться с этим предметом, мы можем отослать к работам упомянутых лиц, сами же мы будем рассуждать о нем теперь только с общей точки зрения и наметим лишь его основные черты. 4. Мы принимаем то подразделение мелодий, какое установлено некоторыми философами, различающими мелодии: этические, практические и энтузиастические<sup>2</sup>. Те же философы определяют далее и природу отдельных ладов, соответствующую каждому виду этих мелодий, так что одной мелодии<sup>3</sup> свойственна одна природа, другой — другая. Вместе с тем мы, [согласно вышесказанному], утверждаем, что музыка должна иметь полезное применение не ради одной цели<sup>4</sup>, а ради нескольких: 1) ради воспитания, 2) ради очищения (что мы разумеем под словом «очищение», об этом теперь мы только ограничиваемся общим намеком, к более же обстоятельному

<sup>1</sup> То есть из комбинации всех элементов, относящихся к мелосу — песне, аккомпанируемой игрою на инструменте, — за исключением ритма.

<sup>2</sup> То есть мелодии, действующие на наши моральные свойства, мелодии, возбуждающие нашу деятельность, и мелодии, приводящие нас в восторг.

<sup>3</sup> Вместо рукописного *megos* принимаю поправку Тируитта — *melos*. Этическим мелодиям соответствует дорийский лад, энтузиастическим — фригийский, практическим — может быть, гипофригийский.

<sup>4</sup> Как думал Платон в «Законах» (659 d—660 a), возводивший все значение музыки исключительно к этике.

выяснению этого вопроса вернемся в сочинении о поэтике)<sup>1</sup>, 3) ради интеллектуального развлечения, то есть ради успокоения и отдохновения от напряженной деятельности. 5. Отсюда ясно, что хотя можно пользоваться всеми ладами, но применять их должно не одинаковым образом. Для воспитания нужно обращаться к тем людям, которые всего более соответствуют этическим мелодиям, для аудитории же слушателей, когда музыкальное произведение исполняется другими лицами, можно пользоваться и практическими и энтузиастическими мелодиями. Ведь аффекту, сильно действующему на психику лиц, подвержены в сущности все, причем действие его отличается лишь степенью своей интенсивности; например, [все испытывают] состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление и очищение. 6. То же самое, конечно, испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода прочим аффектам, поскольку каждый такой аффект свойствен данному индивиду<sup>1</sup>. Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением. Точно так же песнопения очистительного характера доставляют людям безвредную радость. Поэтому такого рода ладами и соответственными им мелодиями должно предоставить пользоваться актерам, исполняющим музыкальные номера во время драма-

<sup>1</sup> В дошедшем до нас тексте «Поэтики» это обещание не исполнено.

<sup>2</sup> В «Проблемах» (19, 48, 922 b 21) Аристотель говорит, что при так называемом гипофригийском ладе, который характеризуется им как «энтузиастический и вакхический», мы всегда испытываем какой-либо аффект, причем прибавляет, что «слабые субъекты в большей степени, нежели сильные, подвержены аффектам».

тических состязаний в театре. 7. Так как театральная публика бывает двоякого сорта: с одной стороны, она состоит из людей свободнорожденных и культурных благодаря полученному ими воспитанию, с другой стороны, это — публика грубая, состоящая из ремесленников, наемников и т. п., то и для этого последнего сорта публики нужно, в целях предоставления ей отдыха, устраивать [особые музыкальные] состязания и зрелища. Подобно тому как психика этой публики отклоняется в сторону от естественной психики, так и в музыкальных ладах встречаются отклонения от нормальных, а в мелодиях наблюдается повышенное настроение и противоестественная окраска. Ведь каждый получает наслаждение от того, что свойственно его натуре; поэтому и лицам, участвующим в состязаниях перед такого рода публикой, нужно предоставить возможность пользоваться подходящим для нее родом музыки.

8. Для воспитания же, как выше сказано, нужно пользоваться мелодиями этического характера и соответствующими им ладами. Таким ладом, как мы сказали уже выше, является лад дорийский. Но можно воспользоваться при воспитании юношества также и тем или иным из других ладов, если лица, причастные к занятиям философией и опытные в музыкальном воспитании, одобряют его. Сократ в «Государстве» [Платона]<sup>1</sup> неправ, когда он утверждает, что наряду с дорийским ладом можно оставить только еще фригийский, тем более что он из музыкальных инструментов исключает флейту. Фригийский лад в ряду остальных имеет такое же значение, какое занимает флейта среди музыкальных инструментов: как фригийскому ладу, так и флейте свойствен оргиастический, страстный характер. 9. Доказательством этому служит поэзия: для выражения вакхического экстаза и тому подобных состояний возбуждения из

<sup>1</sup> 399 а сл.

всех инструментов преимущественно нужна бывает флейта, а среди ладов вакхическая поэзия для соответствующего выражения прибегает к фригийскому ладу. Дифирамб, например, по общему признанию, считается фригийским, в доказательство чего занимавшиеся этим вопросом приводят многочисленные примеры, между прочим и следующий: Филоксен, попытавшийся обработать мифы в дорийском ладе, оказался не в состоянии исполнить это, но, руководимый самою природою, он снова обратился к фригийскому ладу, как наиболее соответствующему [этому роду произведений]<sup>1</sup>. 10. Что касается дорийского лада, то все согласны в том, что ему свойственна наибольшая стойкость и что он, по преимуществу, отличается мужественным характером. Сверх того, мы всегда отдаем предпочтение середине пред крайностями и, по нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться; дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами. Отсюда ясно, что молодежь надлежит предпочтительно воспитывать на дорийских мелодиях.

Существуют две цели, к которым должно стремиться: возможное и пристойное, и каждый человек должен преимущественно браться за то, что для него возможно и что для него пристойно. Но и то и другое стоит в зависимости от соответствующего возраста человека. Так, например, людям, утомленным долгими годами жизни, не так-то легко петь в напряженных ладах; таким людям сама природа подсказывает обратиться к песням, сочиненным в вялых ладах<sup>2</sup>. 11. Вот почему основательный упрек делают Сократу некоторые знатоки музыки в том, что он го-

<sup>1</sup> Филоксен из Киферы жил в 435—380 гг. до н. э., автор дифирамбов.

<sup>2</sup> Платон («Законы», 670 d) рекомендует также выбирать те лады и те ритмы, которые подходят к соответствующим возрастам. Вялыми ладами считались лады ионийский и лидийский (ср. «Государство» 398 e).



тов исключить из программы воспитания вялые лады, так как он считал их ладами, «опьяняющими» не в том смысле, что они действительно способны привести человека в состояние опьянения [последнее скорее приводит человека в вакхический экстаз], но потому что они лишены строгости. Для следующей за юностью поры возраста, то есть для возраста зрелого, должно допустить и эти лады и соответствующие им мелодии. Но если в числе ладов имеется такой, который приличествует юношескому возрасту именно потому, что он способствует, помимо воспитания, развитию благопристойности, — а этим требованиям, кажется, всего более удовлетворяет лидийский лад, — то ясно, что в деле воспитания должно руководствоваться следующими тремя принципами: держаться середины, добиваться возможного, стремиться к пристойному<sup>1</sup>.

**21. Аристоксен. «Гармоника» 11—33** (учение Аристоксена о непосредственной слышимости музыкальных звуков).

Вообще же нужно иметь в виду, что наша наука (theōrian) касается всякого рода звучания (meloys), каким образом звук, восходящий или нисходящий, образует в естественном порядке интервалы. Именно мы утверждаем, что звук выполняет некое естественное движение и образует интервал не как попало. При этом мы пытаемся приводить доказательства, согласные с явлениями, не так, как [это делали] до сих пор: привнося чуждое и отклоняя внешние чувства в качестве неточных, подставляя «умные» причины, утверждая какие-то числовые отношения и взаимные скорости, в которых образуется высота и низкость, [тем самым] вводя совершенно посторонние рассуж-

<sup>1</sup> Уже старинный переводчик «Политики» В. фон Мербекс, чувствуя, что текст его обрывается как бы на полуслове, заметил: «Дальнейшего продолжения этого труда я еще не нашел в греческом подлиннике».

дения, вполне противоположные явлениям, без всякого основания и доказательства это вещая о каждой вещи наподобие оракула и даже хорошенько не исчисляя самих явлений. Мы же попытаемся [сначала] взять все принципы, как они являются опытным в музыке, и [потом уже] доказать то, что из них вытекает.

**22.** Там же р. 48, 2—5 (равновесие звуков между слышимостью и значимостью).

Настоящее исследование сводится к двум [предметам], к слуху и к рассуждению (*dianoian*). При помощи слуха мы судим о величинах интервалов, при помощи рассуждения созерцаем их значение.



## § 6

### ЭЛЛИНИЗМ

**1. Филодем.** «О музыке» 64, 2—66, 41 (критика разных авторов и, прежде всего, Диогена Вавилонского по вопросу об эстетической и жизненной полноценности музыки).

И поэтому музыкант, стремящийся к такому пониманию, которым можно было бы распознать, какие тут ощущения и как они расположены, разыскивает науку о несуществующем, потому что никакой мелос, будучи иррациональным (*alogon*), как мелос, не пробуждает душу из неподвижного и безмолвствующего состояния и не ведет к естественному состоянию в «этической» сфере, также и из движущегося и несущегося состояния в то, которое действительно успокаивает и ведет к тишине; не в состоянии он и обратиться от одного стремления к другому и привести наличное состояние к увеличению или уменьшению.



Вакханалия. Рельеф. Неаполь



Танец. Вазописец Бриг. Краснофигурная амфора, V в. до н. э.

Не есть музыка и [нечто] подражательное, как это некоторые воображают и как этот. Свойства нравов она имеет не как подражательное, но совершенно все свойства нравов она обнаруживает в том, где есть и величие, и приниженность, и мужественность, и немужественность, и приличие, и смелость не больше, чем поварское искусство. Вследствие этого душевные состояния и сами по себе не существуют в различном виде и не по взаимному смещению и не по взаимной противоположности, поскольку дело касается слуховых восприятий...

## 2. Секст Эмпирик. «Против музыкантов».

### {1. Введение}

1. О музыке говорится в трех смыслах. В первом смысле [она является] некоторой наукой о мелодии, звуке и творчестве ритма и подобных предметах, в связи с чем музыкантом мы называем Аристоксена, сына Спинтара. Во втором смысле [это] — эмпирическое умение, относящееся к инструментам, так что мы называем музыкантами тех, которые пользуются флейтами и гуслями, и музыкальными же — самые гусли. В этом собственном значении музыка и имеется в виду у большинства. 2. В переносном же смысле мы имеем обыкновение называть иногда тем же самым именем и правильное выполнение в области тех или других предметов. Так, например, мы говорим, что некоторое произведение отличается музыкальностью даже тогда, когда оно является видом живописи, и музыкальным того живописца, который в нем преуспел.

3. Однако, если музыку можно мыслить в стольких видах, то в настоящее время надлежит выставить возражения, ей-богу, не против какой-нибудь другой музыки, но той, которая мыслится в первом значении, поскольку в сравнении с прочими видами музыки она оказывается наиболее совершенной.

4. Что касается этих возражений, то, как и в отношении грамматики, они бывают двоякого рода. Именно, одни пытаются более догматическим способом учить, что музыка не является наукой, необходимой для блаженства, но скорее приносящая вред, и это доказывается как на основании той критики, которая ведется против музыкальных высказываний, так и на основании того, что главнейшие аргументы [в ее пользу] оказываются достойными опровержения. 5. Те же, кто пользуется больше апориями, отбросивши в сторону подобного рода возражения, полагают, что основные предположения музыкантов постоянно изменяются и что вся их музыка теряет право на существование. 6. На этом основании и мы, чтобы не показалось, будто мы преуменьшаем свой долг в отношении изложения, мы по порядку передадим в основных чертах общий характер того и другого учения или предмета, не впадая в длинные рассуждения ради излишних предметов и не задерживаясь при изложении затруднительных вопросов на предметах более необходимых, но преподнося учение, по возможности, среднее и умеренное.

## [2. Изложение общих теорий музыки]

7. По порядку мы начнем прежде всего с того, что обычно большинство болтает о музыке.

Именно, говорят, что если мы принимаем философию, которая делает разумной человеческую жизнь и приводит в порядок страсти души, то гораздо более того мы принимаем музыку за то, что она распоряжается нами не насильственно, но с какой-то чарующей убедительностью достигает тех же результатов, что и философия. 8. Так, например, Пифагор, увидевши однажды молодых людей, которые неистовствовали под влиянием опьянения, так что ничем не отличались от безумных, дал совет сопровождавшему их флейтисту исполнить для них мелодию в спондеиче-

ском размере. Когда же тот послушался его совета, то они внезапно в такой мере перешли в разумное состояние, как если бы они были трезвыми с самого начала. 9. Далее, вожди Греции и прославленные своею храбростью спартанцы всегда воевали так, что их войска вела музыка. Так же и те, кто пользовался советами Солона, выстраивались под флейту и лиру, совершая ритмические движения с оружием. 10. Но как музыка ведет неразумных к разуму, а более трусливых она обращает к храбрости, также она успокаивает тех, кто распален от гнева. Мы видим, например, что гневающийся у поэта Ахилл был встречен направленными к нему послами

Сердце свое услаждавшим игрою на форминге звонкой,  
Очень красивой на вид, с перемычкой серебряной сверху.  
Взял он в добыче ее, Гетиенов разрушивши город.  
Ею он дух услаждал

[Илиада IX 186—189 Верес.]

как будто бы он ясно сознавал, что музыкальное занятие больше всего способно преодолеть его настроение. 11. Далее, привычным является и для других героев, когда они уезжали из своей страны и предпринимали далекое плавание, оставлять музыкантов в качестве самых надежных стражей и разумных смотрителей для своих жен. При Клитемнестре как раз был такой певец, которому Агамемнон оставил много поручений относительно ее разумного поведения.

12. Однако хитрым Эгистом «певец тот отправлен на остров пустынный, где и оставлен. И труп его жадные птицы склевали» [Од. III 270 Верес]. После этого он захватил, таким образом, беззащитную Клитемнестру и осквернил ее, убедивши ее, [кроме того], произвести нападение на власть Агамемнона. 13. Далее, те, кто имеет большое значение в философии, как, например, Платон, утверждают, что мудрец подобен музыканту, обладающему гармо-

нически настроенной душой. Вследствие этого и Скрат, хотя он уже был в глубокой старости, не стыдился часто ходить к кифаристу Лампону и порицавшим его за это отвечать, что лучше заслужить упрек в позднем обучении, чем в отсутствии всякого обучения.

14. Поэтому, говорят, не следует корить древнюю музыку на основании нынешней, испорченной и изломанной, когда афиняне, проявляя большую предусмотрительность в деле разумного воспитания и учитывая важность как раз музыки, оставили ее потомкам в качестве необходимейшей науки. 15. И свидетелем этого является поэт древней комедии, когда он говорит: «Итак, я буду говорить о том, какую жизнь я доставил с самого начала смертным. Ведь прежде всего нужно было не слушать слов лепечущих младенцев, а затем нужно было ходить по этим путям правильным шагом в [дом] кифариста» [Телекclid, фрз. 1 Коск.]. Поэтому, если музыка размягчает ум какими-то изломанными мелодиями и женственными ритмами, то это, [говорят], не имеет никакого отношения к музыке древней и мужественной.

16. Далее, если является полезной для жизни поэзия, а ее, как оказывается, украшает музыка своими мелодиями и доставлением возможности ее пропеть, то полезной должна оказаться и музыка. Конечно, и поэты тоже называются творцами мелодий. Кроме того, песни Гомера в старину пелись под лиру. Точно так же и у трагиков песни — стасимы, причем последние имели вполне определенный природный смысл, каковы, например, следующие слова: «О величайшая Земля и Зевсов Эфир! Он — родитель людей и богов, и она, приившая орошающие капли влаги, рождает смертных, рождает и пищу, а также и роды зверей. Поэтому не без права зовется она матерью всего» [Эврипид, фрз. 839, стр. 1—7].

18. Вообще же музыка является не только предметом слушания для тех, кто переживает удовольствие,



но и в гимнах на пирах и в жертвоприношениях богам. Поэтому она также обращает ум к ревности в благих делах. Также является она и утешением в страданиях. Поэтому флейты и наигрывают мелодии для людей, находящихся в скорби, облегчая [тем самым] страдания последних.

### [3. Критика общих теорий]

19. Вот что [можно сказать] и в защиту музыки. Против же этого говорится, во-первых, то, что нельзя сразу же согласиться, будто одни мелодии являются по природе способными возбуждать душу, а другие ее успокаивать. Ведь подобные вещи происходят [только] в зависимости от нашего мнения. Именно подобно тому как удар грома не указывает, как говорят эпикуровы сынки, на появление какого-то бога, но представляется таковым только простакам и суеверам. 20. [Поскольку подобный же удар может происходить одинаковым образом и от взаимного столкновения других тел], как, например, во время вращения жерновов или во время аплодисментов, точно так же и из музыкальных мелодий одни являются такими, а другие такими вовсе не по природе, но в зависимости от нашего собственного представления. Одна и та же мелодия способна, например, возбуждать лошадей, но не способна возбуждать людей, когда они являются слушателями в театре. Да и лошадей, пожалуй, она способна не возбуждать, но ошарашивать. 21. Затем, если музыкальные мелодии даже являются таковыми, то из-за этого музыка еще не является полезной для жизни. Она успокаивает настроение не потому, что она обладает силой, относящейся к разумности, но потому что она обладает способностью отвлекать. Вследствие этого стоит только замолкнуть подобным мелодиям, как наш ум снова возвращается к первоначальному настроению, как будто бы он и не подвергался лечебному воздейст-

вию с их стороны. 22. Поэтому, как сон или вино не разрешает страдания, но его откладывает, вызывая оцепенение, расслабление и забвение, так и определенного рода мелодия не успокаивает души, находящейся в страдании, или настроения, возбужденного гневом. Но если только [вообще она что-нибудь производит], она [только] отвлекает.

23. Далее, что касается Пифагора, то во-первых, он проявил легкомыслие, если захотел не вовремя приводить в разумное состояние пьяных, а не воздержался от этого. Затем же, если он даже наставил их на путь истины этим способом, то он должен признать, что флейтисты гораздо больше имеют значение для наставления их в нравственности, чем философы. 24. Далее, то, что спартанцы воевали под флейту и лиру, является доказательством сказанного несколько раньше, но не того, что музыка полезна для жизни. Именно как носильщики тяжестей или гребцы или исполняющие какое-нибудь другое трудное дело пользуются командой для отвлечения внимания от связанного с этим делом страдания, точно так же и те, кто пользуется на войне флейтами или трубами, придумали это не потому, что мелодия способна производить какое-то возбуждающее действие на настроение и быть причиной мужественной воли, но потому что они ревностно старались отвлечь самих себя от беспокойства и смятения, почему и некоторые варвары трубят в круглые раковины и сражаются, ударяя в барабаны. Однако ничто из этого [несколько] не обращает к храбрости.

25. Но то же самое нужно сказать и относительно гневающегося Ахилла, хотя нет ничего странного в том, что он, будучи влюбчивым и невоздержанным, мог ревностно заниматься музыкой. 26. Однако, [говорят], герои, ей-богу, поручали собственных жең тем или другим певцам как мудрым стражам, как Агамемнон — свою Клитемнестру. Но это уже относится к сочинениям мифов. А затем они тут же

и уличают самих себя. В самом деле, если верить в то, что музыка исправляет нравы, то каким же образом Клитемнестра убила Агамемнона у собственно-го его очага, как быка в стойле, и каким же образом Пенелопа допускала в дом Одиссея распутную толпу молодых людей и, постоянно подавая надежды их похоти и ее возбуждая, затеяла для своего супруга войну на Итаке, более губительную и тяжелую, чем поход на Троию? 27. Далее, если сторонники Платона не допускают музыки, то необходимо сказать, что она не стремится к блаженству, поскольку и другие, не менее их достойные доверия, вроде сторонников Эпикура, тоже утверждают, что не стоит иметь с нею дела, высказывая, наоборот, что она лишена всякой пользы и «ленива, любит вино, небрежна к имуществу». 28. Глупы, однако, и те, которые для [доказательства] ее годности связывают с нею пользу, получаемую от поэзии, поскольку можно учить о бесполезности поэзии (как это мы говорили в рассуждении против грамматиков); но несколько не меньше того можно показать и то, что, хотя музыка, возникающая в связи с мелодиями, может только доставлять наслаждение, поэзия, напротив того, возникающая в связи с умонастроением, может быть и полезной и содействовать умственному развитию.

29. Однако против предложенной аргументации [может быть выставлено] следующее рассуждение: именно, в защиту музыки говорится преимущественно то, что в случае пользы она полезна — поскольку музыкально образованный человек получает от слушания музыки больше удовольствия в сравнении с обывателями или поскольку нельзя сделаться и хорошим человеком, не получивши предварительно воспитания при помощи этого [слушания], 30. или вследствие того, что элементы музыки и знания философских предметов являются теми же самыми (печто подобное мы говорили выше также относительно грамматики), или вследствие того, что мир управ-

ляется соответственно гармонии, как говорят пифагорейские сынки, и что мы нуждаемся в музыкальных творениях для понимания [мира как] целого или же, [наконец], вследствие того, что определенного рода мелодии действуют на нравственную сторону души.

31. Однако невозможно говорить о том, что музыка полезна вследствие получения музыкантами большего удовольствия от слушания музыки в сравнении с обывателями. Во-первых, это удовольствие не является для обывателей необходимым, вроде того удовольствия, которое получается от питья или теплоты в случае голода, жажды или холода. 32. Затем, если даже это является необходимым, то мы можем получить от этого наслаждение и без опытности в музыке. Так, например, младенцы засыпают, когда слышат мелодический писк, а неразумные животные очаровываются флейтой и свирелью. Как говорят, дельфины ради получения удовольствия от мелодии на флейте подплывают к гребцам на кораблях. Из них, конечно, ни один не имеет ни опыта в музыке, ни понятия о ней. 33. И вследствие этого, как мы получаем удовольствие от кушания или вина без всякого кулинарного искусства и дегустаторства, то неужели же таким же образом мы не могли бы получать удовольствие и без всякой теории, слушая усладительную мелодию; если мы лучше обывателей воспринимает техническую сторону музыки, то зато насколько не получаем больше усладительного переживания. 34. Следовательно, музыку нельзя одобрять на том основании, что знатоки-де получают в ней более значительное удовольствие.

Также [нельзя говорить о полезности музыки] и на основании того, что она ведет душу к музыке. Ведь, наоборот, стремлениям к добродетели она препятствует и оказывает сопротивление, делая молодых людей склонными к распутству и похоти 35., поскольку музыкально образованный человек

Всегда охотится за наслаждением муз.  
Ленив он булет дома и на публице.  
Друзьям никто он, а кроется невидимо,  
Коль верх возьмет над ним томленье сладкое.

[Эврипид, фр.г. 187, стр. 3—5.]

36. Точно так же невозможно говорить об ее полезности для блаженства и на основании того, что она отправляется от тех же самых элементов, что и философия, — как это ясно само собой.

Остается, следовательно, [говорить об ее пользе] на основании того, что мир управляется соответственно гармонии или говорить об ее пользе для блаженства и на основании пользования ее мелодиями ради влияния на нравственность. Однако последний аргумент уже раскритикован как неистинный. 37. Что же касается того, что мир устроен соответственно гармонии, то доказывается разнообразными средствами, что это ложь. Затем, даже если бы это было истинным, то ничто подобное не служит для блаженства, как не служит для этого и та гармония, которая создается при помощи инструмента.

Вот какого характера первый тип возражений против музыкантов. 38. Второй же [тип], связанный с музыкальными принципами, придерживается более делового исследования. А именно, поскольку музыка является некоторой наукой о мелодическом и немелодическом, ритмическом и неритмическом, то если мы докажем параллельность мелодии и несвязанность ритмов с существующими реально предметами, то мы тем самым обязательно установим и нереальность самой музыки. Скажем же сначала о мелодиях и об их реальности, начавши несколько издалека.

#### [4. Техническая теория музыки]

39. Итак, звук есть, как можно сказать без всякого спору, специфически чувственно воспринимаемый предмет ощущения слуха. Именно как восприя-

тие цветов есть дело только зрения и восприятие благовоения и зловоения есть дело только обоняния, и ощущение сладкого и горького есть дело вкуса, так точно звук является специфическим предметом ощущения слуха.

40. Из звуков одни бывают «острыми» [высокими], другие же «тяжелыми» [низкими], причем то и другое из этого получает свое наименование в метафорическом смысле от предметов осязания. Именно, подобно тому как житейский обиход называет острым то, что колет и режет наше осязание, и тяжелым то, что оказывает давление и утеснение, точно так же [он называет] одни звуки «острыми», как будто бы они резали наш слух, другие же — «тяжелыми», как будто бы они оказывали давление. 41. И нет ничего странного в том, если мы пользуемся теми или другими метафорами от предметов осязания, подобно тому как мы называем какой-нибудь звук серым, черным и белым, исходя из предметов зрения.

Когда звук произносится ровно и на одной ступени, так что не происходит никакого отвлечения чувственного внимания ни в сторону более «тяжелого», ни в сторону более «острого» звука, то подобный голос называется тоном. 42. В связи с этим музыканты, давая определение, говорят: «Тон есть локализация мелодического звука на определенной ступени».

Из тонов одни являются созвучными [одноступенными], другие — несозвучными [разноступенными]. Созвучными [тонами] являются те, которые не различаются между собою по «остроте» и «тяжести», несозвучными же называются те, которые не таковы. 43. Из созвучных тонов, равно как и из несозвучных, некоторые называются «острыми», а некоторые «тяжелыми». Кроме того, из несозвучных тонов одни имеют название диссонансов, другие же консонансов, причем диссонансами являются те, которые действуют на слух без правильности и рассеянно, консонансами же те, которые [действуют] более правильно и не-

делимо [без биений]. 44. Специфическое свойство того и другого рода [тонов] станет более ясным, если мы воспользуемся аналогией с вкусовыми качествами. Именно, как из вкусовых предметов одни имеют такой состав, что действуют на ощущение единственным образом и мягко (таков мед, смешанный с вином, и мед, смешанный с водой), другие же действуют неодинаково и несходным образом (как, например, мед, смешанный с уксусом), — ведь каждая из этих смесей вызывает специфическое качество для вкуса, — точно так же и в области тонов диссонансами являются те, которые действуют на слух без правильности и рассеянно, а консонансами являются тоны более правильные. Вот какое существует различие в тонах у музыкантов.

45. Описываются у них и известного рода интервалы, соответственно которым звук движется или когда он восходит к более «острому» тону, или когда он спускается к более «тяжелому». Вследствие этого, по аналогии с этими интервалами, одни интервалы носят название консонирующих, другие — диссонирующих, причем консонирующие интервалы — те, которые состоят из консонирующих тонов, и диссонирующие — те, которые состоят из тонов диссонирующих. Из консонирующих интервалов первым и наименьшим музыканты называют кварту, после нее, большим, — квинту и еще большим, чем квинта, — октаву.

47. Точно так же из диссонирующих интервалов наименьшим и первым является тот, что у них носит название диеза [четверть тона], вторым — полутон, двойной в отношении к диезу, третьим же — тон, двойной в отношении полутона.

48. Далее, как всякий музыкальный интервал осуществляется при помощи тонов, точно так же и всякий «прав» [музыкальный стиль или характер], который является разновидностью звукоряда. Именно подобно тому как из человеческих нравов одни являются суровыми и тяжелыми (такowymi изобража-

ют нравы древних), другие же — склонными к любви, пьянству, слезам и крикам, точно так же и один звукоряд вызывает в душе движения возвышенные и культурные, другой же — более низменные и неблагогородные. 49. Такого рода звукоряд называется у музыкантов общим именем «нрава» на том основании, что он способен действовать на нравственность, подобно тому как бледный страх оказывается способным вызывать бледность и южные ветры называются тяжелыми для слуха, мрачными, тяжелыми для головы, ленивыми и расслабляющими — вследствие того что они способны вызывать эти состояния. 50. Один вид такого общего звукоряда называется хроматическим, другой — гармоническим и третий — диатоническим. Из них гармонический звукоряд является способным создавать некоторого рода строгий нрав и важность, хроматический является каким-то жалобным и плачевным, диатонический же — несколько шероховатым и грубоватым. 51. В свою очередь гармонический звукоряд из [всех] звукорядов не содержит в себе никакого подразделения. Диатонический же и хроматический звукоряды содержат некоторые видовые различия: диатонический — два, так называемый мягкий диатонический и напряженный [твердый]; хроматический же — три, из которых один называется тоновым, другой полутоновым и третий — мягким.

## [5. К р и т и к а т е х н и ч е с к о й т е о р и и м у з ы к и]

52. Из этого ясно, что всякая теория мелодии получает свое существование у музыкантов не в чем ином, как только в тонах. И поэтому, если их опровергнуть, то и сама музыка превратится в ничто.

Однако как же можно было бы утверждать, что не существует никаких тонов? Мы скажем, [что это можно утверждать] на основании того, что эти тоны



являются по роду своему звуком, а в наших скептических записках уже показано на основании свидетельства [самих же] догматиков, что звук не имеет никакого реального существования. 53. Именно, философы-киренаики утверждают, что существуют только аффекции, а другого ничего нет. На этом основании и звук, поскольку он не является аффекцией, но тем, что ее вызывает, не может относиться к числу реально существующих предметов. С другой же стороны, сторонники Демокрита и Платона, опровергая все чувственное, одновременно с этим опровергают как раз и звук, поскольку он оказывается каким-то чувственным предметом. 54. И — иначе. Если существует звук, то или он есть тело, или он бестелесен. Однако он не есть тело, как во многих местах учат перипатетики, ни бестелесным, как об этом учат стоики. Следовательно, звука не существует.

55. Однако кто-нибудь другой может употребить еще и такой аргумент. Если не существует души, то не существует и чувственных восприятий, поскольку они являются ее моментами. А если не существует чувственных восприятий, то не существует и чувственных предметов, поскольку их бытие мыслится [только] в отношении чувственных восприятий. А если нет чувственных предметов, то не существует и звука, поскольку он является некоторым видом чувственно воспринимаемых предметов. Однако душа ни в каком случае не существует, как мы это показали в своих рассуждениях о ней. Следовательно, не существует и звука.

56. Далее, если звук не является ни кратким, ни долгим, то звук не существует. Но, как мы говорили в рассуждении против грамматиков, производя исследование против них о слоге и речении, действительно, не существует ни краткого, ни долгого звука. Следовательно, звука не существует.

57. Кроме того, звук не мыслится ни в виде законченного результата, ни в виде субстанции, но —

в становлении и во временном протяжении. Однако то, что существует как мыслимое, в становлении еще не существует, подобно тому как и о жилище, корабле и многих других предметах нельзя сказать, что они существуют, если они [только еще] возникают. Следовательно, звука не существует.

58. Для этого можно воспользоваться еще и другими многочисленными аргументами, о которых мы, как я сказал, рассуждали в Пирроновских мемуарах. В настоящее же время, если не существует звука, то нет и тона, который есть, как сказано, локализация звука на определенной ступени. Если же нет тона, то не существует и музыкального интервала, не существует консонанса, не существует звукоряда, не существуют и роды этого последнего. А поэтому не существует и музыки, поскольку она является, как сказано, знанием мелодического и немелодического.

59. На этом основании, отправляясь от другого принципа, можно показать, что, если даже это отбросить, то [все равно] музыка окажется лишенной реального существования ввиду той апории, которую мы построили в отношении творчества ритма. Ведь если никакого ритма не существует, то не может существовать и никакого знания, относящегося к ритму. Однако ритма не существует, как мы это докажем. Следовательно, не существует никакого знания о ритме.

60. Как мы говорили уже много раз, ритм есть система стоп, а стопа состоит из арзиса и тезиса. Арзис и тезис выявляются при помощи длительности времени, причем тезис соответствует одним, а арзис другим моментам времени. Подобно тому как из звуков складываются слоги, а из слогов предложения, точно так же из моментов времени возникают стопы, а из стоп ритмы. 61. Поэтому, если мы покажем, что не существует времени, то вместе с этим у нас получится доказательство и того, что не существуют и стопы, а потому и ритмы, поскольку эти по-

следние от них получают свою структуру. А из этого последует и то, что относительно ритма не может быть никакой науки.

Как же [это происходит]? Что времени не существует, это мы уже установили в Пирроновских рассуждениях. Однако коснемся этого несколько и теперь. 62. Действительно, если существует какое-нибудь время, то оно или имеет границу, или безгранично. Однако оно не имеет границы, поскольку мы говорим, что было некогда время, когда времени не было, и что будет когда-нибудь время, когда времени не будет. Не является оно и безграничным. Ведь является же чем-нибудь в нем прошедшее, настоящее и будущее. [Однако], если ни одно из них не существует, то время обладает границей. А если существует, то в настоящем должно существовать и прошедшее и будущее, что нелепо. Следовательно, времени не существует. 63. Ведь то, что состоит из нереального, само во всяком случае оказывается нереальным. Поэтому время, поскольку оно состоит из прошедшего, которого уже нет, и будущего, которого еще нет, должно оказаться нереальным.

64. И — иначе. Если время лишено частей, то как же мы говорим, что одно в нем существует настоящее, другое прошедшее и еще другое — будущее? Если же оно делимо, то, поскольку все делимое измеряется какой-нибудь своей частью (как, например, локоть — пядью, а пядь — пальцем), необходимо, чтобы и оно измерялось какой-нибудь своей частью. 65. Однако невозможно настоящим измерять прочие времена, потому что наступающее и настоящее времена являются, по их мнению, тем же самым, что и прошедшее и будущее: прошедшим — потому, что оно измеряет прошедшее время, а будущим — потому, что будущее. Но это нелепо. Следовательно, невозможно измерять настоящее время каким-нибудь из прочих двух времен. По этой причине нельзя и в данном отношении говорить, что какое-то время существует.

66. Кроме этого, время обладает тремя частями, из которых одна — прошедшее, другая — настоящее и третья — будущее. Из них прошедшего уже нет, а будущего еще нет. Что же касается настоящего, то оно или имеет части или оно неделимо. Однако оно не может быть неделимым, поскольку в неделимом, как говорит Тимон, ничего не может и возникнуть делимого (как, например, возникновения, уничтожения). 67. И — иначе. Если настоящее время не имеет частей, то оно не имеет ни начала, с которого оно начиналось бы, ни конца, к которому оно приходило бы, а поэтому не имеет оно также и середины. Таким образом, настоящего времени не может существовать. Если же оно делимо, то, если оно делится на несуществующие моменты времени, оно не будет временем, а если — на существующие, то оно не будет всем временем, но одни из его частей будут существовать, другие же не будут. Следовательно, времени не существует, а потому и стоп, и ритмов, и знания, относящегося к ритмам.

68. Высказавши эти деловые аргументы против принципов музыки, мы можем на этом закончить наше рассуждение против наук [вообще].

3. Цицерон. «О государстве» VI Иван. (неописанная гармония сфер).

Я смотрел на эти явления изумленный, и как только пришел в себя, — говорит Сципион Младший: — что это, — спрашиваю, — что это за столь сильный и столь сладкий звук наполняет слух мой? — Это тот звук, — отвечал он, Старший Сципион, — который, будучи составлен из неравных, не рассчитанных соответственно числовому отношению интервалов, производится напором и движением самих сфер и, растворяя высокое с низким, составляет идущие в равномерной последовательности согласные сочетания, ибо столь быстрые движения не могут происходить в молчании и природа требует, чтобы крайности звучали на одной стороне низ-



Мусей и музы. Краснофигурная ваза. V в. до н. э.



Хор сатиров. Вазописец Полион. Метрополитен музей

ко, на другой — высоко. Поэтому та самая высокая, звездоносная сфера, коей вращение более стремительно, движется со звуком более высоким и быстрым, а эта вот, лунная, самая низкая, — с самым низким. О девятой, Земле, не говорю; ибо она, оставаясь неподвижною, держится всегда на одном месте. Те же восемь сфер, между коими сила двух одинакова, издают семь звуков, разделенных интервалами, — число, которое есть узел всему, и ученые люди, воспроизводя эти явления струнами и мелодиями, открыли себе доступ в это пространство, подобно тому как и другие, которые благодаря превосходным талантам возделывали в человеческой жизни божественные знания. Переполненный этим звучанием, слух человеческий утратил восприимчивость к нему, и у вас нет более тупого чувства, [чем слух], подобно тому как племя, живущее у того места, называемого Катадупы, где Нил низвергается с высочайших гор, лишено чувства слуха вследствие величины звука. Это звучание, производимое в высшей степени быстрым вращением целого мира, столь велико, что человеческий слух вместить его не может, как вы не способны и прямо смотреть на солнце и острота вашего чувства не выносит его лучей.

#### 4. Птолемей. «Гармоника» III 7 (регулирование психики музыкой).

Наши души находятся в прямом симпатическом отношении к самим энергиям мелодии, как бы узнавая сродство отношений собственного состава и давая форму тем или другим движениям, специфичным для собственной подвижной структуры пения, так что это один раз ведет к удовольствию и развлечению, другой раз к жалобе и утеснению, один раз к погружению в глубокий сон и усыплению, другой раз к пробуждению и разбуживанию, и—далее—один раз к безмолвию и спокойствию, другой раз к страсти и энтузиазму. [Происходит это потому, что] мелодия и сама каждый раз по-разному меняется и ведет души

к устройению, возникающему благодаря уподоблению [музыкальным] отношениям.



## § 7

### ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОСНОВНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАТЕГОРИЙ

#### Музыкальные роды <sup>1</sup>

**1. Птолемей.** «Гармоника» I 12 (общая характеристика звукорядов).

Более стянутый [род] — более мягкий по характеру (êthoys), более раздвинутый — более строгий.

**2. Пахимер** р. 422 (общая характеристика музыкальных родов).

Из всех родов диатонический — более естественный; он певуч для всех и даже для необученных. Хрома более искусна. Она поется только у получивших обучение. Более щепетилен энгармонический род: большинству он недоступен (ср. Аристид I 9).

**3. Аристоксен.** «Гармоника» р. 19 (исконность диатонического рода).

Первым и старейшим из родов нужно считать диатон. На него первого натолкнулась человеческая природа.

**4. Боэций.** «О музыке» I 21 (к характеристике диатонического рода).

Диатон, конечно, несколько тверже и естественнее.

**5. Птолемей.** «Гармоника» I 16 (три музыкальных рода).

<sup>1</sup> Разъяснение многих терминов, относящихся к античной теории музыки, дается в примечаниях к трактату Плутарха «О музыке» (см. стр. 255—292). В отдельных случаях делаются ссылки на эти примечания.



Диатонику мы считали бы во всех отношениях обычной для слуха. Ни энгармоника, ни мягкое из хроматики уже не обладает подобным свойством, потому что [люди] не очень приятно переживают сильно распушенные нравы.

**6. Боззий.** «О музыке» I 21 (то же).

Хрома уже как бы отходит от того естественного направления (*intentione*) [диатона] и впадает в более мягкое.

**7. Аристоксен.** «Гармоника» р. 23 (то же).

Привыкшие только к удержавшемуся ныне песнетворчеству, естественно, изгоняют диатонический лиханос<sup>1</sup>, потому что большинство теперешних пользуется, можно сказать, более сжатыми мелодиями. Причиной этого является желание подслащивать; и доказательством этого является то, что они главным образом и большее время проводят в хроне, а когда приходят к энгармонике, то для увлечения слуха приближаются (опять-таки) к хроне.

**8. Пахимер** р. 426 (то же).

Диатон твердый (*syntonon*) называется так... благодаря своему важному, сильному и благозвучному характеру. Ровный диатон получает название от того, что он менее спокойно, чем оба упомянутые роды, разрешает состояние (*ēthos*) души и делает его благозвучным... Мягкий тоновой диатон называется так потому, что он не обнаруживает ни благозвучного и мужественного характера, как диатон, ни, в свою очередь, расслабленного и немужественного, как хроматический род, но — молчаливый и свободный... [Просто же] мягкий диатон называется так благодаря обнаружению молчаливого и мирного характера и некоторым образом более ослабленного, тихого состояния, чем в тоновом.

**9. Филодем.** «О музыке» р. 63, 15 (то же).

Что касается энгармоники и хроматики, то они

<sup>1</sup> См. ниже примечание к Плутарху, стр. 265.

различаются не по непосредственному ощущению (*cata tēn alogon epiaisthēsin*), но по мысленному представлению, когда одни называют первую важной, благородной, простой и чистой, вторую же — немужественной, непристойной и несвободной, а другие прибавляют наименование — одной как суровой и повелительной, а той — как облагороженной и убедительной, причем и те и другие присоединяют то, что не имеет отношения ни к первой, ни ко второй; более же физически [т. е. более грубо] настроенные заставляют относить ту и другую к слуху, полагая, что по самой природе последнего ни к той, ни к другой ничего не принадлежит связного.

**10. Витрувий.** «Об архитектуре» V 5, 3 Петровск. (общая характеристика музыкальных родов).

Мелодических же строев — три: первый, который греки называют *harmonia*, второй — *chrōma*, третий — *diatonon*. Гармонический строй — искусственный, и тем самым напев его отличается особенно строгой и благородной торжественностью. Хроматический, благодаря изысканному изяществу и частоте малых ходов, отличается более нежной прелестью. Диатонический же более легок, имея натуральное расположение интервалов. В этих трех мелодических строях расположения тетрахордов различны. Гармонический в каждом из тетрахордов имеет два тона и два диеза. Диез же есть четвертая часть тона; таким образом, в полутоне заключено два диеза. В хроматическом — два полутона следуют один за другим, третий интервал равен трем полутонам. В диатоническом — два тона, один за другим, третий полутон замыкает собою объем тетрахорда.

## Лады

**11. Аноним** в изд. Беллермана р. 28 (общий обзор ладов).

Фригийская гамма первенствует в духовых ин-

струментах: доказательство в том, что первые изобретатели, Марсий, Гиагнис и Олимп — фригийцы. Гидравлисты [играющие на инструменте типа органа] пользуются только следующими шестью [ладами]: гиперлидийским, гипернионийским, лидийским, фригийским, гиполидийским, гипофригийским. Кифареды употребляют четыре следующих строя: гипернионийский, лидийский, гиполидийский, ионийский; а авлеты — семь: гиперэолийский, гипернионийский, гиполидийский, лидийский, фригийский, ионийский, гипофригийский; музыканты же, склонные к оркестическим [композициям], пользуются семью следующими [строями]: гипердорийским, лидийским, фригийским, дорийским, гиполидийским, гипофригийским, гиподорийским.

**12. Лукиан.** «Гармонид» I Баран. (эстетическое значение некоторых ладов).

Флейтист Гармонид спросил однажды Тимофея, бывшего его учителем: «Скажи мне, Тимофей, как мне лучше стяжать славу моим искусством? Что делать, чтобы узнали меня все эллины? Остальному ты был так добр, уже научил меня: как настроить флейту с безукоризненной точностью, как вдохнуть в ее дульце тонкую, нежную мелодию, как подчинить мягкие касания пальцев частой смене высоких и низких тонов, как следовать ритму, как созвучно сочетать мелодию с хором и как соблюдать особенность каждого лада — вдохновенность фригийского, сбуйность лидийского, важность дорийского и тонкость ионийского?»

**13. Апулей.** «Флориды» I 4 Марк. (то же).

Жил когда-то флейтист по имени Антигенид. Сладостен был каждый звук в игре этого музыканта, все лады были знакомы ему, и он мог воссоздать для тебя, по твоему выбору, и простоту эолийского лада, и богатство ионийского, и грусть лидийского, и приподнятость фригийского, и воинственность дорийского.

**14. Гераклид Понтийский у Атенея.** «Софисты за обедом» XIV 624d (эстетика дорийского лада).

Дорийская гамма выражает мужественность, торжественность, и не разливающееся или веселое, но серьезное и сильное, не пестрое и не многообразное.

**15. Гораций.** «Эподы» IX 5 Гинцб. (Меценат пирует в честь Августа).

...В твоём высоком доме и споем под звук  
Дорийской лиры с флейтами.

**16. Платон.** «Лакхет» 188 D Сол. (дорийский лад — единственный подлинно греческий).

Действительно, когда слышу, как говорит о добродетели или о какой-нибудь мудрости человек, которого поистине можно назвать человеком и который сам вполне соответствует тому, что он говорит, я чрезвычайно радуюсь, смотря одновременно и на говорящего и на то, что он говорит, как одно к другому идет и согласуется; и такой человек кажется мне поистине музыкальным, потому что он извлек прекраснейшую гармонию не из лиры или еще какого-нибудь орудия игры, а из самой жизни, согласив в себе самое слова с делами, точь в точь на дорийский лад, а не на ионийский, полагаю, и не на фригийский, и не на лидийский, а на образец единой, истинно-эллинской гармонии.

**17. Гераклид Понтийский у Атенея** XIV 624 e (эолийский лад).

Характер эолийцев содержит гордость и напыщенность, еще и некоторую нежность. Это согласуется с их коневодством и гостеприимством. Лад этот не деятельный, но приподнятый и бодрый. Поэтому им и свойственна любовь к вину, любовные дела и всякая распушенность образа жизни. Потому же, правда, они и придерживаются характера т. н. гиподорийской гаммы.

**18. Лас Гермионский.** Там же, 624 e f (эолийский лад в гимне Деметре).

Воспеваю Деметру и Кору, супругу Климена,  
Вознося сладкозвучный гимн  
И вместе эолийскую тяжкошумящую гамму.

**19. Пратин.** Там же 624 f (об эолийской гамме).

Он не преследовал ни собранную, ни ионийскую распущенную музу, но он эолийствовал (aiolidzei) пением среднюю [музу], питание юных.

Эолийская песенная гамма действительно подходит всем порывистым [людям].

**20. Аристотель.** «Проблемы» XIX 48 (то же).

Почему трагические хоры не поют ни в гиподорийском, ни в гипофригийском ладу? А потому, что эти гаммы содержат в себе меньше всего мелодии, которые максимально нужны хору. Гиподорийская гамма имеет величественный и устойчивый характер... Поэтому из всех гамм она наилучше исполнима на кифаре... Мы действуем согласно гиподорийской и гипофригийской гамме, что для хора как раз не специфично.

**21. Эврипид.** «Вакханки» 155 сл., Анн.-Зел.  
(связь фригийского лада с оргиазмом).

Ко мне, мои вакханки,  
Краса горы Пактола!  
Злаченные тимпаны  
Пусть тяжко загудят!  
Воспойте Диониса,  
Ликующего бога,  
На свой фригийский лад.

**22. Гераклид Понтийский у Агеней XIV 625 b**  
(эволюция ионийского лада).

Тут же рассмотрим характер милетцев, обнаруживаемый ионийцами, которые важничают хорошим состоянием организма и полны раздражительности, непримиримые, сварливые, не проявляющие ни человеколюбия, ни обходительности, обнаруживающие в своих нравах нелюбовь и жестокость. Поэтому и ионийский лад не является ни цветущим, ни веселым, но суровым и жестким, содержащим немалую важ-

ность. Вот почему этот лад и подходит к трагедии. Нравы же теперешних ионийцев уже более изнеженные, и «этос» их лада во многом изменился.

**23. Эсхил.** «Просительницы» 69 сл. Котел. (плачевность ионийского лада).

Так я по-ионийски  
Стану сетовать, стонать,  
Загорелые на солнце,  
Щеки нежные терзать.

**24. Схолиаст к Пиндару.** «Олимпийские оды» V 42 (лидийский лад и флейта).

...Лидийские флейты из всех самые сладкие и самые разнообразные.

...Греки впервые стали подражать флейтистам, вышедшим из Лидии вместе с Пелопсом.

**25. Аристотель.** «Проблемы» XIX 48 (миксолидийский лад).

Эти свойства [жалобность, тихость и певучесть] имеют другие лады, .. в особенности же миксолидийский. Мы что-нибудь терпим — соответственно как раз ему. Бессильные же более подвержены страданию, чем могущественные. Потому-то он и подходит к хорам.

### Модуляция

**26. Псевдо-Эвклид.** «Гармоническое введение» р. 20 Иван. (общее представление о модуляции).

Слово «переход» применяется к четырем отношениям: к роду, системе, строю, построению мелодии. По отношению к роду переход бывает, когда от диатона переходят в хром или гармонию, или от хромы или гармонии в какой-либо из остальных родов. По системе — когда переходят от соединения к разделению или наоборот. По строю от дорийского строя переходят во фригийский или из фригийского в лидийский, гипермиксолидийский или гиподорийский, или вообще когда от которого-либо из тринадцати строев переходят в

какой-нибудь иной. Переходы делаются, начиная с полутонного до интервала в «через все». Между ними одни происходят в согласных интервалах, другие — в разногласных. Из этих последних одни менее музыкальны или немусикальны, другие более: те, в которых более общности, и музыкальны более; а в которых менее, те менее и музыкальны, так как при всяком переходе необходимо что-либо общее, например звук или интервал, или система. Общность получается от сродства звуков, ибо когда при переходах на тесное расположение приходится поочередно родственные звуки, то переход бывает музыкален; когда, наоборот, неродственные, то немусикален.

**27. Аристоксен.** «Гармоника» р. 38 (сущность модуляции).

Что же такое модуляция и как она возникает? Я утверждаю, что [она возникает] вместе с явлениями аффекта (*pathoys*) в строении мелодии.

**28. Аристид Квинтилан.** «О музыке» I 11 (то же).

Модуляция есть изменение материи, системы и характера звука. Действительно, если каждой системе соответствует и какой-нибудь определенный образ звука, то ясно, что вместе с гаммами изменится и вид мелодии.

**29. Псевдо-Эвклид.** «Гармоническое введение» р. 2 Иван. (то же).

Модуляция есть перестановка чего-нибудь подобного [т. е. музыкально соответственного] на несоответственное место.

**30. Бакхий.** «Введение в музыкальное искусство» р. 14, § 58 Јап. (то же).

Что такое модуляция? Изменение материи или также перестановка чего-нибудь соответственного на несоответственное место.

**31. Аноним в изд. Белермана** р. 65 (то же).

Модуляция есть сильное и совокупное изменение чего-нибудь соответственного на несоответственное место.

**32. Дионисий Галикарнасский.** «О составлении слов» 131 (модуляционные выкрутасы в эпоху эллинизма).

Сочинители же дифирамбов меняли и обороты, создавая в одной и той же песне и дорийские, и фригийские, и лидийские; изменяли они и мелодии, создавая то энгармонические, то хроматические, то диатоны.

**33. Он же.** Там же 69 (положительная оценка модуляции).

Модуляция во всяком деле вещь приятная.

**34. Он же.** Там же 57 (то же).

Слух обращается с модуляцией любовно.

**35. Птолемей.** «Гармоника» II 6 (о модуляциях у Птолемея).

Когда мелодия восходит к месе<sup>1</sup>, всякий раз как она движется к тетрахорду отделенных и согласию «через пять» при помощи средних (как обыкновенно), но, отклонившись, как бы оказывается на тетрахорде соединенных, так что в отношении звуков, предшествующих месе, вместо «через пять» создает «через четыре», то возникает от происшедшего изменения и блуждание в чувствах в сравнении с ожидавшимся, и при том — выгодное, если это соединение соразмерно и мелодично, и невыгодное, если наоборот<sup>2</sup>.

**36. Он же.** Там же (то же).

В отношении т. н. строя существует два первичных отличия модуляции. Одно — то, согласно которому мы проводим всю мелодию в более высоком регистре или же, наоборот, в более низком, сохраняя

<sup>1</sup> См. ниже примечание к Плутарху, стр. 265.

<sup>2</sup> Тоны нижние, средние, соединенные и отделенные — разделение тонов с точки зрения регистра, то есть снизу вверх. Меса отделяет средние от соединенных, а так как нижние и средние составляют квинту, то, употребив вместо этой квинты кварту, мы переходим в другую тональность, то есть модулируем.



«через все» соответственно виду. Второе отличие — то, по которому не вся мелодия изменяется по регистру, но некоторый момент ее остается соответственно старой последовательности. Поэтому и можно назвать одну — модуляцией больше мелодии, а другую — модуляцией строя. Согласно первой — сама мелодия не изменяется, но закономерно меняется тон. Согласно же последней — мелодия выпадает из собственного регистра, и регистр [действует] не как регистр, но — как бы в целях мелодии. Отсюда — одна модуляция не вызывает в чувственном восприятии представления об инаковости в смысле того значения, которым движется «этос», но лишь в смысле более высокого или более низкого [тона]. Другая же модуляция заставляет наше представление как бы выпадать из привычной и ожидаемой мелодии всякий раз, как она нарушает на более долгое время старую последовательность, переходя так или иначе в другой вид по роду ли или по регистру.

### Мелодия и регистр

**37. Псевдо-Эвклид.** «Гармоническое введение» р. 21 Иван. (эстетика мелодической модуляции).

В построении мелодии переход бывает, когда от мелодии возбуждающего свойства переходят к мелодии свойства угнетающего или успокаивающего или от мелодии успокаивающего свойства к мелодии какого-либо из остальных свойств. Возбуждающее свойство есть то, коим выражается величие и мужественное настроение души, геройские подвиги и соответственные им душевные движения. Им пользуется преимущественно трагедия и другие произведения того же свойства. Угнетающее свойство — коим душа принижается и приводится в состояние ослабления. Такое свойство мелодии будет соответствовать эротическим ощущениям, песням плача и жалобы и тому подобным. Успокаивающее

свойство мелодии то, коему сопутствует отсутствие возбуждения, свободное и мирное настроение. К этому свойству будут подходить гимны, пэаны <sup>1</sup>, похвальные песни, советы [слово с неизвестным для нас музыкальным содержанием].

**38. Аристид Квинтиллиан.** «О музыке» I 12 (о построении мелодии).

Приемов построения мелодии по роду три—номический (nomikos), дифирамбический и трагический. Номический род — высокорегистровый, дифирамбический — среднерегистровый и трагический — низнерегистровый. По виду же встречается еще больше приемов, которые можно подчинить в силу общности родовым приемам. Так, некоторые носят название эротических, частностями которых являются брачные, процессионные (на праздниках Вакха) и похвальные (там же). Называются же они приемами благодаря участию в выявлении «этоса» умонастроения при помощи мелодий. Построения мелодий различаются друг от друга... [тем или иным] приемом, как, например, номический, дифирамбический, [тем или иным] «этосом», как мы говорили об угнетающем, при помощи которого выдвигаем печальные аффекты, о возбуждающем, через который пробуждаем приподнятое состояние, о среднем, при помощи которого приводим душу к безмятежности. «Этосом» называются эти свойства потому, что состояния души впервые через них усматриваются и исправляются.

**39. Псевдо-Эвклид.** «Гармоническое введение» р. 22 Иван. (о построении мелодии).

Построение мелодии есть применение вышеперечисленных частей гармонии, имеющих силу для поставленной каждый раз цели. Мелодических оборотов, коими исполняется мелодия, четыре: агоге, плоке, петтэйя, тонэ. Аго-

<sup>1</sup> Пэан — песнь в честь Аполлона.

ге есть движение мелодии по звукам, следующим по порядку, непосредственно один за другим; *пл о к е* — расположение звуков в интервалах через известное число ступеней; *п е т т а й я* — многократное повторение одного и того же звука; *т о н э* — задержка звука на более продолжительное время без перерыва.

**40. Аристотель.** «Проблемы» XIX 26 (о значении регистра).

Высокий звук хуже низкого.

**41. Он же.** Там же XIX 8 (то же).

Почему низкий звук имеет больше значения, чем высокий? А потому, что низкий — больше: он похож на тупой угол, а тот — на острый.

**42. Он же.** Там же XIX 12—13 (то же).

Низкий звук велик, потому и силен.

**43. Аристид Квинтилиан.** «О музыке» II 14 (эстетика регистров).

Кроме этого, более низкие из систем соответствуют по природе и по воспитанию мужскому [«этосу»], создавая неровность большим и напряженным сведением дыхания вниз и вызывая — ударами большого воздуха благодаря ширине скважин — впечатление и страха и тяжести. Высокое же соответствует женскому, будучи плачущим и крикливым в силу удара по воздуху губами и в пространстве в результате суженности [скважин].

**44. Аристотель.** «Проблемы» XIX 33 (то же).

Почему более красиво [движение] сверху вниз, чем снизу вверх? Потому ли, что одно начинает действовать сначала (так как мяса и начальница и самая высокая в тетра хорде), а другое — не с начала, а с конца? Потому, что низкий звук, в сравнении с высоким, благороднее и благозвучнее.

**45. Аристид Квинтилиан.** «О музыке» III 16 (то же).

Совсем не бессмысленно можно сопоставлять системы в сфере разума, относящегося к человеческой

душе, и в сфере добродетелей. Действительно, систему нижних и средних нужно отнести к воздержанию, так как энергия последнего двоякая: бывает, что одно удовольствие оказывается противозаконным — полное воздержание от него и безмолвие не без основания уподобим с самой низкой из систем; и — законное удовольствие, похвальное в смысле симметрии,— его не без основания подчиним системе средних. Систему соединенных необходимо по праву отнести к справедливости; и ее сущность создается для воздержания, и при помощи [людского] общения она творится для силы этого общения в сфере государственных нужд и частного хорошего поведения, примиряя [все] человеческое. Систему отделенных необходимо уравнивать с мужеством, потому что последнее больше всего отдаляет от всякого зла, освобождая душу от пристрастия к телу. Система высших по самой природе своей равна разумности, так как одна есть предел высоты, а благо другой — в возвышенности.

В свою очередь эти три [добродетели] уподобим звукорядам «через пять». Первый [из них уподобим] первым двум, полагая вместе справедливость и воздержание как являющиеся украшением области вождений в душе; второй — мужеству, которое обнаруживает добродетель и основание аффективно-волевой стороны и частичную склонность к каждой из этих двух природ; третий — разумности, показывающей разумную сущность. Кроме того, и диаду звукоряда «через все» нужно сравнить с родовой диадой души, сопоставляя по сходству первый звукоряд с практической и неразумной частью и другой — с разумной<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Приводимый источник связывает движение голоса снизу вверх с различными видами добродетели — переход от воздержания к справедливости и далее к мужеству и разумности. Получается, таким образом, что чем голос ниже, тем он воздержаннее и чем он выше, тем мудрее и разумнее. Средние же регистры выражают справедливость.

#### 46. Он же. Там же III 17 (то же).

Смотри же теперь, как при двойном поведении в жизни (одно ведет к добродетели, другое — к порочности) соответствующие различия жизни выставляет и музыка. Более ранняя из совершенных систем, говорит она, подобна всякому молодому возрасту, в котором все мы живем, соответственно и наравне с этим подчиняемся страстям. Системы, начиная с мезы, совершенно ясно показывают два вида жизни, — после детского возраста. Именно, система с соединенными, с одной стороны, своей большей краткостью совершенно ясно обнаруживает легкомыслие, а, с другой, благодаря большему сближению полутоновой связи и приятности в смысле голоса, обнаруживает легкомысленную и приятную природу порочности, в которой никто нигде не изменился в юношеском возрасте, а только получил в придачу испорченность. Система же с отделенными, содержа, с одной стороны, больше тяжеловесности, с другой же, совершая тоновую модуляцию и ограничиваясь силой звука, обнаруживает огромную и согласную перемену к лучшей жизни и силу добродетели. Ведь основание ее заключается в высоте; весь же род порочности есть уличение несовершенной природы и совершенное бессилие <sup>1</sup>.

### Общее о ритме

#### 47. Он же. Там же I 13 (значение ритма).

Звуки вообще, ввиду невыразительного разнообразия движения, создают путаницу в мелодии и ведут ум к блужданию. Ритмические же моменты с ясностью

<sup>1</sup> Тот же источник в данном случае рассматривает регистр с точки зрения возрастов человеческой жизни: чем ниже голос, тем он более соответствует неводержанности и страстности молодого возраста; и чем он выше, тем он более соответствует страстности юного возраста с дальнейшим переходом к добродетели.

устанавливают силу мелодии, измеряя время и стройно приводя в движение ум.

**48. Аристотель.** «Проблемы» XIX 49 (то же).

Мелос по самой природе своей мягок и спокоен; с примесью же ритма быстр и подвижен.

**49. Аристид Квинтилиан.** «О музыке» I 19 (то же).

Некоторые из древних называли ритм мужским, мелос же — женским. И, действительно, мелос — не деятелен и бесформен, выражая собою смысл материи ввиду своей способности к противоположному. Ритм же и ваяет его самого [мелос] и двигает в строгом порядке, выражая собою отношение творящего к творимому.

**50. Дионисий Галикарнасский.** «О составлении слов» 57 (то же).

В музыке слух наслаждается мелодиями, ведется ритмами, с любовью занимается модуляциями, во всем вождедея специфического.

**51. Аристид Квинтилиан.** «О музыке» I 13 (общее учение о ритме).

Итак, ритм употребляется в тройном смысле. А именно, о нем говорится в отношении неподвижных тел (как мы говорим о ритмичной статуе), в отношении всего движущегося (как мы говорим о ком-нибудь, что он ритмично ходит) и в собственном смысле в отношении звука. О последнем теперь и предстоит говорить. Итак, ритм есть система из времен, сложенных в определенном порядке. При этом основные явления их мы называем арзисом и тезисом<sup>1</sup>, звуком и тишиной. Звуки вообще, ввиду невыразительного разнообразия движения, создают путаницу в мелодии и ведут ум к блужданию. Ритмические же моменты с ясностью устанавливают силу мелодии, измеряя вре-

<sup>1</sup> Арзис — повышение голоса, то есть сильная часть слога; тезис — пониженная, или слабая, часть слога.



Юноша с лирой. Краснофигурная ваза. V в. до н. э. Метрополитен музей



Алкей и Сафо. Краснофигурная ваза. V в. до н. э. Мюнхен



мя и стройно приводя в движение ум. Далее, арзис есть движение элемента тела вверх, и тезис — движение того же элемента вниз. Ритмика же есть наука об употреблении вышеназванных [моментов].

Тремя органами мыслится всякий ритм: зрением, как в пляске; слухом, как в пении; осязанием, как биение пульса. В отношении же музыки ритм [ощущается] двумя органами, зрением и слухом. Ритмизируется же в музыке движение тела, мелодия, словесное выражение. Каждый из этих моментов созерцается и сам по себе и при помощи остальных собственным [способом] и одновременно с помощью каждого другого и обоих. Действительно, мелос мыслится сам по себе в [нотных] фигурах и беспорядочных мелодиях при помощи одного ритма — как при ударах и [отбивании] колен, и при помощи словесного выражения в т. н. свободных песнях. Ритм [мыслится]: сам по себе — в чистом танце; при помощи мелоса — в коленях; при помощи одного словесного выражения — в стихотворениях с художественной декламацией, как, например, у Сотада и некоторых подобных. О том же, как созерцается словесное выражение при помощи каждого другого [средства], мы сказали раньше. Все это в своем смешении и создает песнь.

Разделяется же ритм в словесном выражении по слогам, в пении — по отношению к арзисам и тезисам и в движении — по фигурам и их границам, что называется нотами.

**52. Гермоген.** «Об идеях» р. 198, 19 (чистый ритм).

Действительно, [музыканты] говорят, что ритм имеет значение даже и сам по себе, совершенно вне членораздельного звука, как это не бывает ни с какой фигурой слова. Они на самом деле утверждают, что соответственные ритмы заставляют души испытывать большее удовольствие, чем всякое торжественное слово и, наоборот, также и печаль, как никакая

жалобная речь. Способны они возбудить и гнев больше всякого сильного и сокрушительного слова.

**53. Дионисий Галикарнасский.** «О составлении слов» 112, 129 (то же).

Через благородные, исполненные достоинства и обладающие значительностью ритмы и соединение [слов] становится достойным, устойчивым и торжественным, а через лишенные благородства и принижённые—незначительным и непочтенным.

Какая причина благородства одних поэм и сниженности другой болтовни? Больше всего различие в ритмах... В тех нет ни одного непочтенного и негодного стиха, а здесь — ни одного периода, который бы не доставлял страдания.

**54. Исократ.** «Речи» IX, 10 сл. (то же).

Поэты все говорят при помощи метров и ритмов... а это имеет такое очарование, что если дело плохо обстоит с словесным выражением и энтимемами<sup>1</sup>, то все-таки самой эвритмией и симметрией они водят над душами слушателей. Отсюда иной может узнать и значение этого: пусть он оставит в знаменитых поэтических произведениях слова и мысли и уничтожит метр, и — они окажутся гораздо ниже того мнения, коего придерживаемся мы теперь относительно них.

**55. Аристид Квинтилиан.** «О музыке» II 11 (эстетика долгот и краткостей).

Длинные [слоги] вызывают в словесных выражениях торжественность, короткие — наоборот. И из их соединения возникают стопы, из которых одни, создавая большие, ведущие, неспособные к разрушению, охватные и увеличенные [размеры оказываются] более тонкими и значительными, как и возникающие из них коммы, члены, периоды и метры, другие же, имея избыток в кратких [словах] каким-ни-

<sup>1</sup> Энтимема — мысль подразумеваемая, но не высказываемая открыто.

будь из упомянутых способов, оказываются более тощими и низкими.

Ритмы закругленные и беглые — сильны, сжаты, побудительны к действиям; те же, которые складываются в результате изящества звуков, являются плоскими и более размазанными; средние — смешаны из обоих и соразмерны по своему построению.

**56. Он же.** Там же II 15 (значение ударения).

Из ритмов более спокойные те, которые фиксируют внимание, начиная с тезисов; те же, которые создают ударение, начиная с арзисов, являются беспокойными.

**57. Квинтилиан.** «Ораторские наставления» IX 4, 92 (то же).

Острые [ритмы] те, которые поднимаются от кратких к долгим; более умеренные — те, которые спускаются от долгих к кратким. Лучше всего начало совершается с долгих, правильно иной раз — с кратких, ...более умеренно — с двух кратких.

**58. Аристид Квинтилиан.** «О музыке» II 15 (эстетика стиха).

Стихи, имеющие в периодах стопы повсюду цельными, более стройны; те, которые, будучи краткими, содержат пустые промежутки, — более просты и мелочны, длинные же — более торжественны.

**59. Он же.** Там же II 15 (этос отдельных ритмических родов).

Ритмы, построенные на равном отношении, более приятны по своей правильности; построенные на отношении больше единицы, но менее двух, — по противоположности — пребывают в движении; на двойном отношении — занимают среднее место, участвуя по своему неравенству в неправильности, по целости же чисел и законченности отношения — в правильности. Из построенных на равном отношении те, которые возникли при помощи только одних кратких [слов], — самые быстрые и более порывистые, те же, что [возникли] с помощью одних только долгих

[словов],— медленные и спокойные; {и, наконец}, те, которые попеременно, {оказываются} общими [то есть в них есть и быстрота и медленность]. Если случается стопе возникать с помощью длиннейших [метрических времен], то и больше сможет выразиться состояние духа. Поэтому мы видим, что короткие [слоги] годятся в пиррихиях<sup>1</sup>, смешанные же — в средних плясках, самые длинные — в священных гимнах, где они употреблялись протяжно, как свидетельствуя об единообразии [гимнов] и об их склонности к постоянному, так и направляя к умеренности разумное состояние при помощи равенства и длины времен, поскольку оно является здоровьем души. Поэтому даже в биении пульса те, которые обнаруживают равномерную пульсацию в соответствии с этими временами,— более здоровы. [Ритмы], основанные на полуторном отношении, как я сказал, более энтузиастические. Из них эпибат<sup>2</sup> более подвижен, волнуя душу двойным тезисом, ум же пробуждая к возвышенному размером арзиса. Из ритмов, происходящих в двойном расположении, простые трохей<sup>3</sup> и ямбы<sup>4</sup> указывают на пестроту; они пылки и соответствуют танцу. Будучи возвышенными и значительными, они ввиду преобладания самых длинных звуков ведут к достоинству. И простые из ритмов таковы же. Что же касается сложных, то они более аффективны благодаря тому, что они основаны по большей части на неравенстве ритмов, из которых складываются [сложные], к тому же выявляя значительную беспорядочность

<sup>1</sup> Пиррихий — соединение двух кратких слогов в военном или экстастическом танце.

<sup>2</sup> Эпибат, согласно Аристиду Квинтилиану (I 16), имеет форму — — — —. Два тезиса (они обозначены ударениями) волнуют душу тем, что несут на себе ударение; арзисы же, как неударные, вносят успокоение и тем дают возможность психике настроиться на более возвышенный лад.

<sup>3</sup> Трохей — соединение долгого и краткого слогов.

<sup>4</sup> Ямб — соединение краткого и долгого слогов.

благодаря тому, что число, из которого они состоят, не сохраняет каждый раз до конца те же самые структуры, но один раз начинается с долгого слога, а кончается кратким или наоборот, и в другой раз начинается с тезиса, иногда же еще иначе создает план периода. Этим отличаются больше те из ритмов, которые возникли из многих: в них больше неправоильности. Поэтому ритмы, передающие пестроту движения тела, вызывают и настроенность на немалое беспокойство. В свою очередь ритмы, остающиеся в пределах одного рода, движутся меньше, а переходя в другие роды, насильственно увлекают за собой душу, принуждая следовать за каждым различием и уподобляться пестроте. Поэтому и в дыхательных движениях одни сохраняют тот же самый вид; другие же, допуская незначительное изменение времен, хотя и беспорядочны, но не опасны; третьи же, или слишком меняя времена, или даже изменяя самый род [движения], страшны и губительны. В путешествии, действительно, тех, кто идет большое расстояние и, кроме того, равномерно-спондеически, можно считать умеренными по нраву и мужественными; проходящих же большое расстояние, но неравномерно трохеями или пэонами<sup>1</sup> [можно считать] более горячими, чем надо; идущих равномерно, но слишком мало, соответственно пиррихию, — низкими и неблагородными; [проходящих же] короткое расстояние неравномерно и близко к пренебрежению ритмами — окончательно расслабленными. Спутанно пользующихся всем этим и не устроенных по правилам разумности можно считать помешанными. Кроме того, из ритмов те, которые создают более быстрые темпы, горячи и стремительны; те же, которые [создают] медленные и задержанные [темпы], свободны и тихи.

<sup>1</sup> Пэон — пятидольный размер, допускающий стяжение двух краткостей в разных местах.

## Этос отдельных ритмических форм

### «Равные» размеры

**60. Аристид Квинтилиан.** «О музыке 1 24 (эстетика дактилического размера).

[Дактилический размер<sup>1</sup>] начинается с диметра<sup>2</sup> и продолжается до гекзаметра<sup>3</sup>, будучи один раз акаталектическим, другой раз — каталектическим<sup>4</sup>, когда он и называется в собственном смысле героическим, оказываясь способным допустить в конце трохей. Только гекзаметр соответствует этому наименованию, потому что он становится более важным благодаря величине, а также благодаря тому, что начальный слог его долог, а кончается он усечением на значительный интервал.

**61. Диомед.** «О грамматическом искусстве» р. 495, 27 (характеристика героического стиха).

Героический стих — первый по выражению достоинства; он силен совершенством полного смысла, возвышен честью всей важности и прекрасен многой прелестью красоты.

**62. Страбон.** «География» IX 3, 10 Мищ. (дактиль и гимны).

Ямб и дактиль являются победной песнью во время победы при помощи ритмов, из которых последний свойствен гимнам, а ямб — порицаниям.

**63. Павсаний.** «Описание Эллады» X 7,5 Кондр. (эстетика элегии).

[Амфиктионы] отменили и состязания в пении под флейту, осудив такую музыку как дающую неблагоприятное впечатление: по напеву эти песни под флейту являются очень суровыми и грустными, песнями печали [элегии] и слез [френы].

<sup>1</sup> Дактиль — долгий и два кратких слога.

<sup>2</sup> Диметр — два дактиля.

<sup>3</sup> Гекзаметр — шесть дактилей.

<sup>4</sup> Каталексис — усечение последнего слога на одну краткость, акаталексис — отсутствие такого усечения.

**64. Гораций.** «О поэтическом искусстве» 75—78  
Дмитр. (эволюция элегического размера<sup>1</sup>).

Прежде в неравных стихах заключалась лишь жалоба сердца,  
После же чувства восторг и событие сладких желаний!  
Кто изобрел род элегий, в том спорят ученые люди.  
Но и доныне их тяжба осталась еще не решенной.

**65. Эврипид.** «Ифигения в Тавриде». Анн.-  
Зел. 179—185 (значение анапеста)<sup>2</sup>.

Как эхо, тебе отзовусь я  
Напевом азийским, царевна...  
Мила надгробная песня  
Почившим, и сладко она  
В мрак ночи подземной для них,  
С пэаном несхожая, льется...

**66. Корнут.** «Греческое богословие» р. 61,19 (анапесты с насмешкой).

В процессиях многие пользуются анапестами в  
целях насмешки против недругов.

«Д в о й н о й»    р а з м е р

**67. Схолиаст к «Ахарниам» Аристофана** 204 (о  
значении трохеев).

Трохеический метр употреблен как соответствующий  
рвению преследующих стариков. Комические  
и трагические создатели драм обыкновенно делают  
это тогда, когда вводят хоры, находящиеся в бегстве,  
чтобы речь соответствовала драме.

**68. Гермоген.** «Об идеях» р. 302, 18 (то же).

Подходит, чтобы в страшном всячески были в  
изобилии трохеи и трохеические соединения. И на-  
глядные доказательства этого-то именно в большом  
количестве — из трагедии. Говорящий там, как из-  
вестно, торопится. Трохеические построения и у  
Менандра. Архилох же сделал это и более ясным

<sup>1</sup> Элегический размер — соединение гекзаметра и пента-  
метра (пятистопного дактиля).

<sup>2</sup> Анапест — соединение двух кратких слогов с долгим.

и более страшным. Действительно, я думаю, тетраметры<sup>1</sup> у него потому оказываются более страшными и более осмысленными, что они складываются трохеически. Ритм в них поистине «бежит».

**69. Схолиаст к Гепфестиону.** «Руководство по метрике» А 145,25 слл. (сложная эстетика ямба).

Не всякий ямб ругателен, но существует и благочестивый. Именно, в комедии он болтает и бранит, в трагедии же горюет. Бывает, что и гимны им пишутся; потому он и благочестив.

**70. Маллий Феодор.** «О метрах» р. 594,18 (то же).

Употребление ямба в стихотворении настолько разное и многообразно, что он и поднимается высоко и прекрасно подходит к обыденному способу речи; и он так вращается в строгом и печальном, что даже и в мягких и ослабленных [стихах] для него имеется достаточно большое место.

**71. Аристотель.** «Поэтика» 22,1459 а 12 Новос. (близость ямба к разговорной речи).

В ямбах, так как они ближе всего воспроизводят разговорную речь, пригодны те слова, которыми можно пользоваться в разговоре.

**72. Деметрий.** «О стиле» 43 (то же).

Ямб — дешев и подобен речи толпы. Толпа ведь, не зная сама того, болтает ямбическими метрами.

**73. Аристотель.** «Поэтика» 4, 1449 а 22 слл. Новос. (эволюция трохея и ямба).

Место тетраметра [ямбического] занял триметр<sup>2</sup>. Трагики пользовались сперва тетраметрами потому, что этот вид поэзии имел характер сатирический и более подходящий к танцам. А когда был введен диалог, то сама его природа нашла соответствующий метр, так как ямб более всех метров подходит к

<sup>1</sup> Тетраметр — соединение четырех метрических элементов, могущих быть единицами измерения в стихе.

<sup>2</sup> Триметр — соединение трех метрических элементов, могущих быть единицами измерения в стихе.



разговорной речи. Доказательством этого служит то, что в беседе друг с другом мы очень часто говорим ямбами, а гекзаметрами редко и притом нарушая тон разговорной речи.

**74. Он же.** «Реторика» III I, 1404 а 30 слл. Плат. (то же).

Создатели трагедии перешли от тетраметров к ямбическому роду, потому что из всех прочих метров он больше всего похож на разговор.

**75. Гораций.** «О поэтическом искусстве» 80 слл. Дмитр. (то же).

...и низкие сокки<sup>1</sup>.

Вместе с высоким котурном, усвоили новую стопу.

К разговору способна, громка, как будто родилась

К действию жизни она, к одоление народного шума.

**76. Теренциан Мавр** 2232—2239. «О буквах, слогах и метрах» (то же).

Те, кто отбивает сокком неглубокие драмы, чтобы ты относил все сказанное к взятой жизни, портят ямб спондеическими протяжениями<sup>2</sup> и на втором и одинаково на прочих местах по [сознательному] искусству, а не по неумению, чтобы звучащие слова не были привычны, но в то же время немного отличались от свободных.

**77. Августин.** «О музыке» V 11 (то же).

В этом роде [т. е. при смешении ямбов с хорями] поэты таким искажением и свободой явно следуют тому, чтобы им приписывали желание наибольшего уподобления в драмах стихотворений свободной речи.

**78. Деметрий.** «О стиле» 301 (с ямбе Гиппонакта).

Желая отразить врагов, он сломал метр и сделал

<sup>1</sup> Soccus — низкий башмак, надевавшийся актерами в комедии, а cothurnus — сапожки актеров в трагедии. Здесь сокк и котурны — иносказание для комедии и трагедии.

<sup>2</sup> Спондеическое протяжение — стяжение двух кратких слогов в один долгий.

его хромым вместо прямого и аритмичным, то есть соответствующим страшной и брани. Действительно, ритмичный и удобослышимый метр подходил бы больше к энкомиям<sup>1</sup>, чем к хуле.

**79. Аристид Квинтилиан.** «О музыке» I 15 (эстетика иоников)<sup>2</sup>.

Ионийским назван он по причине несносности ритма, посредством которого ионяне и изображены в комедиях.

**80. Аноним Амброзианский** р. 228, 13 St. (то же).

Ионийскими [размерами] названы они не понежным ионийцам, так как по подражанию им последние и ритм создают изнеженный, замедленный и вялый.

**81. Лонгин у Анонима к Гермогену** р. 984,5 W. (то же).

Иониками ... они называются потому, что мягкий и более нежный метр есть изобретение ионийцев; им пользовался и Сотад.

**82. Иоанн Сицилийский.** «Комментарии к «Идеям» Гермогена» р. 241, 13 (то же).

Ионики, как изобретшие их ионийцы, вялы и, как, пожалуй, скажет кто-нибудь, изнежены. А торжественность мужественна и величава, и неприличное нельзя ставить на одну доску с торжественным.

**83. Максим Плануд.** Схолии к «Реторике» Гермогена» р. 492, 30 слл. (то же).

Поэтому [из-за изнеженности ионийцев] естественно возникло и название их метра, более развязного и противоположного торжественности.

**84. Марий Викторин.** «Грамматическое искусство» р. 90, 18 (то же).

Некоторые полагали, что ионийский метр получил название от племени и людей, так как он достаточно распушен и достаточно мягок в ритме, как ведут себя и люди того же происхождения.

<sup>1</sup> Энкомий — хвалебная песнь.

<sup>2</sup> Ионик — соединение двух долгих и двух кратких слогов.

**85. Плавт.** «Стих» 769 Артюшк. (то же).

Найдется ль ионический такой плясун распутный?

**86. Он же.** «Псевдол» 1274 сл. (то же в контексте описания распутного танца).

Так вот начал я изящно,  
По-ученому: отлично  
Ионийский танец знаю.

**87. Гораций.** «Оды» III 6,21 слл. (то же).

Едва созревши, рада скорей плясать  
Ионян танец дева, и с нежных лет  
Искусно мажется, заранее  
Мысль устремляя к любви нечистой.

**88. Иоанн Сицилийский.** Комментарии к «Идеям» Гермогена р. 241,3 (объяснение эстетики иоников).

Ионийские члены [части стиха, состоящие из иоников] не соответствуют торжественности потому, что они имеют ритм, направляющий короткие и длинные слоги в противоположные стороны; и это именно потому, что долгие возвышают речь к торжественному, краткие же влекут его обратно, и долгие в свою очередь влекут обратно краткие. Такой беспорядок как же может быть торжественным?

**89. Аноним к Цезию Бассу** р. 274,17 слл. (характер ионика а maïore).

Ионик [а maïore]<sup>1</sup> приспособлен к Сотадовым стихосложениям<sup>2</sup> и к мягким стихам.

**90. Атеней.** «Софисты за обедом» XIV 629 ε (к характеристике иоников).

Ионийская пляска запыршественная.

**91. Варрон.** «Мениппова сатира» 181 (то же).

<sup>1</sup> Ионик а maïore — два долгих слога предшествуют двум кратким.

<sup>2</sup> Сотадов стих — четыре ионика с усечением в последнем двух краткостей.

Героический [ритм] принадлежит Ахиллу, ионик— кинеду<sup>1</sup>.

**92. Схолиаст к «Прометею» Эсхила 128 (то же).**

Анакреонтов ритм перешел во френетический [род]. Он появился в Аттике... и очень пригодился для мелоса трагического [рода]. Пользуются же им не во всяком месте, но в [песнях] френетических.

**93. Аристофан. «Фесмофории» 163 (к вопросу о восточном происхождении иоников).**

Они носили чалмы и ломанно говорили по-ионийски.

**94. Схолиаст к Гефестиону В 135,5 слл. (то же).**

Иоником называется потому, что им пользовались ионийцы; персидским же потому, что этим метром написаны персидские истории.

**Пятидольный размер**

**95. Гомеровские гимны II 338—341 слл. Верес. (о «критском» размере)<sup>2</sup>.**

...И, топая дружно ногами,  
Критяне следом [за Аполлоном] спешили в Пифон и пэан  
распевали,  
Как распевается песня у критян, которым вложила  
В груди бессмертная муза искусство прекрасное пенья.

**96. Аноним Амброзианский р. 226,2 St. (бакхий).**

Бакхий<sup>3</sup> получает то же название потому, что он имеет ритм мелопеи вакхической, более гибкий и распушенный. Ведь некоторые называют мелодии, воспеваемые Дионису, вакхическими песнями, которые от этого метра становятся более божественными.

**97. Атеней. «Софисты за обедом» XIX 630 е (гипорхема<sup>4</sup> и кордакс).**

<sup>1</sup> Кинед — распутник, развратник.

<sup>2</sup> Критский размер, или кретик — соединение долгого, краткого и долгого слогов.

<sup>3</sup> Бакхий — соединение краткого и двух долгих слогов.

<sup>4</sup> Гипорхема — танец в честь Аполлона.

Гипорхематическая пляска роднится с комической, которая называется кордакс.

**98. Максим Плануд.** Схолии к «Реторике» Гермодора р. 493,8 слл. (о торжественных пэонах).

Так как древние пользовались ими [пэонами] при пении пэанов, то они торжественны, как воспеваемые богам. Поэтому [пэоны] полезны в целях торжественности.

### Другие размеры

**99. Аристид Квинтилиан.** «О музыке» I 16 (эстетика дохмия)<sup>1</sup>.

Дохмиями называются они благодаря пестроте, неравенству и созерцанию ритмопеи не по прямому направлению.

**100. Схолиаст к «Семерым» Эсхила.** 103 (то же).

Этот восьмидольный ритм част в похоронном пении и пригоден к плачам и стонам.

**101. Схолиаст к Гепфестиону** A 163, 13 (логаэды)<sup>2</sup>.

Логаэдический метр называется аэдическим от дактиля (так как он эвритмичен) и логическим от трохея, потому что древние пользуются им, когда хотят, чтобы слово (logos) «бежало» (trechein). Такова риторика в прозе.

**102. Теренциан Мавр.** «О буквах, слогах и метрах» 1882 (хориямб).

Хориямб<sup>3</sup> не дает настоящего (honesta) заключения.

**103. Маллий Феодор.** «О метрах» р. 597, 13 (то же).

Если к трем хориямбам не присоединяется дактилическое окончание, то ничего в них нет приятного и певучего.

**104. Аполлинарий Сидоний.** «Письма» IX 13, 463 (одиннадцатисложник и хориямб).

<sup>1</sup> Дохмий — соединение ямба с кретикум, допускающее разнообразное стяжение краткостей и распушение долгот.

<sup>2</sup> Логаэд — соединение дактилей и трохеев (хореев).

<sup>3</sup> Хориямб — соединение хоря с ямбом.

Уже давно мы забавлялись гладкими одиннадцатисложниками, прижимая большой палец к дудке. Их ты скорее мог петь вместо хориямбов, быстрее ударяя ногой.

**105. Теренциан Мавр.** «О буквах, слогах и метрах» 2752 (приапов стих<sup>1</sup>).

Самое уже название указывает, что он приспособлен к играм, и этот способ многими обыкновенно посвящается Приапу.

**106. Марий Викторин.** «Грамматическое искусство» р. 89,13 (антиспаст<sup>2</sup>).

Этот метр избегает оканчиваться своими стопами, так как из стоп нет ничего шероховатее этого окончания, нет ничего более жесткого.

**107. Дионисий Галикарнасский.** «О составлении слов» 107 (амфибрахий<sup>3</sup>).

Он не очень относится к изящным ритмам, но он разломан и содержит много женского и неблагородного.

### Модуляция темпа и ритма

**108. Аристид Квинтилиан.** «О музыке» I 19 (о ритмических модуляциях).

Модуляция есть ритмическое изменение ритмов или темпа. Модуляция происходит двенадцатью способами: по темпу; по отношению в стопе, когда происходит перемена от одного отношения к другому, или от одного к многим, или от несложного к смешанному, или от смешанного к смешанному, или от рационального к иррациональному, или от иррационального к иррациональному, или от различающихся по противоположности — друг в друга.

<sup>1</sup> Приапов стих — разновидность логоэдов.

<sup>2</sup> Антиспаст — соединение краткого, двух долгих и кратких слогов.

<sup>3</sup> Амфибрахий — соединение краткого, долгого и краткого слогов.

**109. Аристотель.** «Проблемы» XIX 45,22 (к вопросу о модуляции темпа).

Почему, когда много людей, то ритм сохраняется больше, чем когда немного? Потому что здесь смотрят больше на одного руководителя и начинают не сразу, вследствие чего и легче попадают в одно. В условиях же быстроты и ошибки становятся больше.



## § 8

### ПЛУТАРХ ХЕРОНЕЙСКИЙ.

#### «О МУЗЫКЕ» ТОМ<sup>1</sup>.

[Участники разговора: Онесикрат, Сотерих, Лисий].

1. Жена Фокиона Честного говорила, что ее украшением служат военные подвиги Фокиона. Я с своей стороны считаю украшением не только для себя лично, но и вообще для всех моих близких любовь моего учителя к научным занятиям. В самом деле, наиболее блестящие успехи полководцев служат, как мы знаем, средством спасения от опасностей данного мгновения для горсти воинов или для одного города, или для одного народа, но никоим образом не содействуют улучшению ни воинов, ни граждан, ни обитателей страны, тогда как образование, заключая в себе сущность счастья и источник мудрости, оказывается полезным не для одного какого-либо дома, города или племени, но для всего человеческого рода. Поэтому насколько польза образования превышает пользу всех военных подвигов, настолько и усердное служение ему является достойным памяти.

<sup>1</sup> Примечания Е. Браудо (приводятся с сокращениями).

2. На второй день сатурналий почтенный Онесикрат<sup>1</sup> пригласил к себе на угощение несколько человек, знакомых с музыкой, в числе которых были александриец Сотерих и Лисий, один из пенсионеров хозяина. По окончании обычных обрядов Онесикрат сказал:

«Друзья мои, разбирать теперь вопрос, что есть причина человеческого голоса, не соответствовало бы обстановке пира: такое исследование требует большего и более трезвого досуга. Но так как наилучшие грамматики определяют голос как «сотрясение воздуха, воспринимаемое слухом», а мы вчера исследовали грамматику как искусство, способное изображать буквами звуки голоса и сохранять их для памяти, то посмотрим, какая отрасль знания следует за грамматикой и подобно ей имеет отношение к голосу. Я думаю, что это музыка. Ведь требование благочестия и главный долг людей прославлять хвалебными песнями богов, даровавших им одним членораздельный голос. Это имел в виду и Гомер в тех стихах, где он говорит:

Целый ахейне день ублажали пением бога;  
Громкий пэан Аполлону ахейские отроки пели,  
Славя его, стреловержца, и он веселился, внимая.

[И л и а д а 1, 472—474, пер. Гнедича].

Итак, собратья по музыке, напомниме товарищам, кто первый применил музыку, что с течением времени было найдено для ее развития, кто приобрел известность среди лиц, подвизавшихся на музыкальном поприще, и, наконец, сколько и какие полезные стороны представляет занятие музыкой».

3. Так сказал учитель. Слово взял Лисий и произнес следующее: «Любезный Онесикрат, ты поднимаешь вопрос, рассмотренный у многих писателей.

Так большинство философов платоновской школы и лучшие из перипатетиков занимались составлением трудов о древней музыке и об искажении, ко-

<sup>1</sup> Онесикрат — херонейский врач, оказавший влияние на философское развитие молодого Плутарха.



торому она подверглась. Также много усилий посвятили выяснению этого вопроса те из грамматиков и учителей гармонии, которые достигли вершины знания. Однако разногласие между авторами весьма велико.

5. Так, Александр<sup>1</sup> в своем «Фригийском сборнике» утверждает, что Олимп [а также идейские Дактили]<sup>2</sup> первый ввел среди греков игру на струнных инструментах, а Гиагнид был первым флейтистом, за которым следовали сын его Марсий, а затем Олимп.

3. Напротив, Гераклид в «Перечне [знаменитых] музыкантов»<sup>3</sup> говорит, что кифаредию и кифаредическую композицию изобрел Амфион, сын Зевса и Антиопы, которого, конечно, научил отец. В подтверждение этого он ссылается на помещенную в Сикионе запись, на основании которой приводит имена аргосских жриц, композиторов и музыкантов. По его словам, в ту же эпоху Лин с Эвбен<sup>4</sup> составил френы<sup>5</sup>, Анф из Анфедона беотийского — гимны<sup>6</sup>, Пиер из Пиерии — поэмы в честь муз, дельфиец Филаммон<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Александр Полигистор — современник Цицерона, второстепенный компилятор.

<sup>2</sup> Мифические «идейские Дактили» считались изобретателями музыкального ритма, Олимп — полумифический музыкант, существование которого может быть отнесено приблизительно к VIII в. до н. э. Его современником был Гиагнид, которого Плутарх называет первым флейтистом, вернее «авлодистом», то есть исполнителем на древнегреческом инструменте, по-видимому, похожем на распространенный в XVII и в XVIII столетиях инструмент (по типу своему близкий к свирели).

<sup>3</sup> Гераклид Понтийский, современник Аристотеля, был автором исторического исследования о греческой музыке. Упомянутый в тексте «Перечень знаменитых музыкантов» представляет, по всей вероятности, только часть этого труда.

<sup>4—5</sup> Лин — мифический музыкант, по преданию сын Орфея. С его именем греки связывали особые жалобные песнопения «френы». В этих песнях оплакивалась ранняя кончина прекрасного юноши, несомненно олицетворявшего весну.

<sup>6</sup> По греческой терминологии хвалебная песнь, не требующая точно определенной музыкальной или поэтической формы.

<sup>7</sup> Филаммон — мифический основатель школы дельфийских кифаредов.

изобразил в песнях [скитания] Латоны и рождение Артемиды и Аполлона и первый установил хоровые песни вокруг дельфийского святилища, а фракиец Фамирид выделялся тогда среди всех певцов благозвучием и красотой своего пения, так что, по свидетельству поэтов, вступил в состязание с музами. По рассказам, он составил поэму о войне титанов с богами. Другими древними музыкантами были, по преданию, керкирец Демодок<sup>1</sup>, создавший поэму о разрушении Илиона и браке Афродиты с Гефестом, и итакиец Фемий<sup>2</sup>, воспевший возвращение героев, отправившихся в обратный путь из-под Трои под предводительством Агамемнона.

Тексты вышеупомянутых произведений не представляли собой ритмической прозы без подчинений метру, но напоминали произведения Стесихора<sup>3</sup> и древних лириков, которые, слагая гекзаметры, приспособляли к ним мелодии. Так, по словам Гераклида, и Терпандр, составитель кифаредических номов<sup>4</sup>,

<sup>1—2</sup> Фемий и Демодок, упоминаемые в «Одиссее», принадлежат, к догомеровскому поколению эпических певцов.

<sup>3</sup> Стесихор — «уставщик хоров» — жил приблизительно во второй половине VII и в первой половине VI в. до н. э. Его произведения, среди которых гимны составляли самую обширную и важную часть, еще древними признавались классическими и ценились наравне с гомеровскими.

<sup>4</sup> Терпандр, живший в VII в. до н. э., считается историками создателем настоящих музыкально-художественных форм у греков. Он является родоначальником греческих исполнителей на струнных инструментах. Терпандр усовершенствовал древнейший, крайне важный в истории греческой лирики «ном». Ном был богослужебной песнью, исполнявшейся одним певцом, который аккомпанировал себе на кифаре. Вероятно, ном начинался воззванием к божеству, затем следовал мифический рассказ, и вся композиция заканчивалась молитвой. Древние приписывали Терпандру выработку семичастного кифаредического, то есть сопровождаемого игрой на кифаре, нома. Кроме того, ему приписывалось также усовершенствование лиры и увеличение числа ее струн до семи. Предание, относящееся к Терпандру, крайне неопределенно. По представлению древних, он имел заслуги одновременно и в литературе и в музыке.

пел их на состязаниях, перелагая на музыку в каждом номе свои и гомеровские гекзаметры.

4. Что древние номы состояли из гекзаметров, доказал Тимофей<sup>1</sup> тем, что в своих первых номах перемешивал дифирамбические ритмы с гекзаметрами, чтобы не выступить сразу нарушителем законов древней музыки. Подобно Терпандру, Клонас<sup>2</sup>, первый составитель авледиических номов и просодиев, слагал элегические дистихи и гекзаметры; теми же самыми размерами пользовался и живший после него колофонец Полимнест<sup>3</sup>.

4. Современные им номы, любезный Онесикрат, были авледиические, а именно: *apothetos* [отложенный], *elegos* [элегический], *komarchios*, *schoinion* [канатный], *epikedeios* [погребальный] и *trimeles* [трехпесенный]; в более позднее время изобретены были так называемые полимнестовские песни<sup>4</sup>. Что же касается номов кифаредических, то они установлены были незадолго до авледиических, во времена Терпандра. По крайней мере, он первый дал кифаредическим номам названия: беотийский, эолийский, троханческий, высокий, кепионов, терпандров и четырехпесенный. Терпандром составлены также кифаредические вступления в гекзаметрах. В кифаредиче-

<sup>1</sup> Тимофей из Милета — виртуоз на кифаре IV в. до н. э. Он одинаково отличался в составлении номов и дифирамбов. Дифирамбические ритмы в конце V в. изменили прежнюю строгую структуру нома, который стал тогда принимать все более и более драматический характер.

<sup>2</sup> Кроме «кифаредического» нома, греки обладали еще и «авледиическим» (то есть таким, исполнение которого сопровождалось игрой на авлосе — свирели). Изобретателем такого нома считался Клонас, современник Терпандра.

<sup>3</sup> Полимнест — так же, как Клонас, принадлежал к послетерпандровскому поколению музыкантов.

<sup>4</sup> Существование «полимнестовских песен», относящихся к категории «*trimeles*» и состоявших из трех частей, каждая в разной тональности, опровергает мнение Плутарха о простоте музыкальной композиции номов.

ском искусстве Терпандр, по-видимому, выделялся, так как, судя по записям, одержал четыре раза подряд победу на пифийских играх. По времени он относится к глубокой древности: по крайней мере, италиец Главк<sup>1</sup> в одном сочинении о древних композиторах и музыкантах указывает, что Терпандр был вторым представителем авлетики после первых ее создателей и подражал в стихосложении Гомеру, а в мелодиях — Орфею.

5. Последний, очевидно, никому не подражал, так как не имел предшественников, если не считать таковыми авторов авлетических песен, но с их произведениями орфеевы не имеют никакого сходства. Клонас, создатель авледических номов, живший несколько позже Терпандра, был, как говорят аркадяне, тегейцем, а по словам беотийцев — фиванцем. После Терпандра и Клонаса предание помещает Архилоха<sup>2</sup>.

Некоторые другие историки утверждают, что авледическая музыка создана была ранее Клонаса трезенцем Ардалом<sup>3</sup>. Они упоминают о существовании композитора Полимнеста, который был сыном колофонца Мелета и составил номы, называвшиеся Полимнест и Полимнеста.

О Клонасе составители записей упоминают, как об авторе номов *apothetos* и *shoinion*.

Что касается Полимнеста, то о нем упоминают лирические поэты Пиндар и Алкман. Наконец, некоторые из номов, сочиненных Терпандром, приписываются древнему дельфийскому певцу Филаммону.

<sup>1</sup> Италиец Главк, родом из Регии, был автором сочинения о древних композиторах и музыкантах, цитируемого в данном месте у Плутарха. Главк жил в IV в. до н. э. и был современником Аристотеля.

<sup>2</sup> Архилох — поэт первой половины VII в. Ему приписывалась заслуга изобретения ямба.

<sup>3</sup> О трезенце Ардале мы знаем лишь, что он по старинным преданиям считался сыном Гефеста и изобретателем флейты.

8. Существовал еще аргосец Сакад<sup>1</sup>, автор песен и элегических дистихов, положенных на музыку [в древности авледы пели элегические дистихи, положенные на музыку, о чем свидетельствует панафинейский устав, относящийся к музыкальному состязанию]. Этот Сакад, по записям, был знаменитым авлетом и одержал три победы на пифийских играх, упоминается он и Пиндаром. Во времена Сакада и Полимнеста существовали три лада: дорийский, фригийский и лидийский, и вот Сакад составил по одной строфе в каждом из упомянутых ладов и научил хор исполнять первую в дорийском ладе, вторую во фригийском и третью в лидийском; вследствие перемены ладов этот его ном получил название трехпесенного (*trimeles*). Однако в сикионской записи композиторов изобретателем трехпесенного нома выставляется Клонас.

6. Вообще кифаредия во времена Терпандра и до эпохи Фринида<sup>2</sup> сохраняла характер полнейшей простоты: в древности нельзя было составлять кифаредические песни так, как теперь, то есть менять лады и ритмы; напротив, в номах строго выдерживался свойственный каждому из них звукоряд, вследствие

<sup>1</sup> Сакад (VI в. до н. э.) принадлежал к более позднему поколению. Он составил себе крупное имя в качестве авлета и одержал подряд три победы на пифийских играх. Сакад был первым музыкантом, который добился допущения игры на флейте на пифийских состязаниях. Пифийские игры были состязаниями по преимуществу мусическими в честь Аполлона, которому приносилась главная жертва. Пифийский ном Сакада изображал в звуках борьбу Аполлона с пифоном. Он представлял собой чисто инструментальную композицию программного характера, первую в этом роде, нам вообще известную.

<sup>2</sup> Фринид из Мителены — музыкант V в. до н. э., новатор в области музыки для кифар, деятельность которого обозначает собою начало нового периода. Мелодии Фринида отличались сложностью, и в дальнейшем Плутарх приводит цитату из комедии Ферекрата, который говорит, что мелодии эти «вертелись волчком» и были совершенно испорчены.

чего они и получили свое название «номов», то есть законов, так как нельзя было нарушить узаконенный в каждом вид звукоряда... [поэтические тексты также подчинены были строгим правилам]. Исполнив в желательной форме обращение к богам, переходили тотчас к поэзии Гомера или прочих поэтов, что является из прелюдий Терпандра.

Во времена Кепиона, ученика Терпандра, установилась впервые и форма кифары. Последняя была названа азиатской вследствие того, что ею пользовались кифареды с Лесбоса, прилегающего к Азии. Последним кифаредом лесбосского происхождения, одержавшим победу на Карнеях в Лакедемонии, был Периклит<sup>1</sup>. Со смертью его окончился у лесбосцев не прерывавшийся дотоле ряд их побед в кифаредии. Современником Терпандра иные ошибочно считают Гиппонакта, тогда как очевидно, что даже Периклит древнее Гиппонакта.

7. Дав одновременно образ древних авлетических и кифаредических номов, перейдем к авлетическим в отдельности. Вышеупомянутый Олимп, авлет фригийского происхождения, составил, как говорят, авлетический ном в честь Аполлона, называвшийся многоголовым<sup>2</sup>. Олимп этот, любимец Марсия, научившись у него игре на флейте, занес в Грецию энгармонические номы, которыми и поныне греки пользуются на праздниках в честь богов. Другие многоголовый ном приписывают ученику Олимпа Кратету, а Пратин утверждает, что этот ном принадлежит Олимпу младшему, который, говорят, был девятым преемником первого Олимпа, любимца Марсия и составителя номов в честь богов.

<sup>1</sup> Кепион, ученик Терпандра, жил, вероятно, в VI в. до н. э. Периклит заканчивает собою ряд лесбийских кифаредов, одержавших победы на всех состязаниях.

<sup>2</sup> «Многоголовым» этот ном назывался по множеству отдельных частей, его составлявших. Так объясняет этот эпитет Т. Рейнак в своих примечаниях к трактату Плутарха,

Так называемый колесничный ном сочинил, говорят, первый Олимп, ученик Марсия. Марсию иные приписывают имя Массес [что отрицается другими, настаивающими на форме имени Марсий] и представляют его сыном Гиагнида, первого изобретателя игры на флейте. О принадлежности Олимпу «колесничного нома»<sup>1</sup> можно узнать из главковой записи древних композиторов. С помощью ее можно также убедиться в том, что гимерец Стесихор подражал не Орфею, Терпандру, Архилоху или Фалету, но Олимпу, и воспользовался его колесничным номом и видом дактилического ритма, ведущего, по словам иных, свое начало из высокого [orthios] нома. Колесничный ном иные считают созданием мисийцев ввиду того, что некоторые древние авлеты были мисийцами.

8. Существует еще древний ном, называемый смоковничным; его, по свидетельству Гиппонакта, играл на флейте Мемнерм<sup>2</sup>.

Полимнест тоже составил авлетические номы, но пользовался ли он в своей мелопее высоким номом, как это утверждают учителя гармонии, не могу сказать с точностью, так как древние ничего об этом не сообщают.

9. Первое установление музыкального обихода в Спарте было делом Терпандра. Главными деятелями второго считаются Фалет Гортинский, Ксенодам Кнферский, Ксенокрит Локрийский, Полимнест Колофонский и Сакад Аргосский<sup>3</sup>. По их инициативе

<sup>1</sup> Олимп старший был полумифическим существом, научившим греков игре на музыкальных инструментах. Кроме «многоголового» и «колесничного» нома, ему приписывался еще «проседический» ном, ном в честь Афины и «высокозвучный» ном.

<sup>2</sup> Мемнерм — авлет VII в. до н. э.

<sup>3</sup> Пять музыкантов, перечисленных Плутархом, не могут быть названы современниками в точном смысле этого слова. Старшим из них был Фалет Гортинский, живший приблизительно в первой трети VII в. Моложе его Ксенокрит Локрийский и Полимнест, написавший в честь Фалета поэму. Из биографических данных о Сакаде известны годы его побед на

установлены были, говорят, музыкальные состязания на гимнопедиях в Лакедемонe, на «представлениях» [apodexeis] в Аркадии и на... в Аргосе так называемые «эндиматии». Фалет, Ксенодам и Ксенокрит были составителями пэанов, Полимнест — песен, называемых орфиями, Сакад — элегий.

Иные, вопреки утверждению Пратина, говорят, что Сакад был сочинителем не пэанов, а гипорхем<sup>1</sup>. Упоминается также песнь самого Ксенодама, которая, очевидно, представляет собой гипорхему. Этой поэтической формой пользовался и Пиндар. А что пэан отличается от гипорхемы, это покажут произведения Пиндара, ибо он писал и пэаны и гипорхемы.

10. Был ли и Фалет Критский автором пэанов — вопрос спорный. Главк, помещающий Фалета позже Архилоха, говорит, что он подражал архилоховым песням, увеличивая их размеры и вводя в структуру своих песен пэон и кретический ритм, которыми не пользовались Архилох, а также Орфей и Терпандр. В действительности Фалет, как говорят, заимствовал это из композиций Олимпа для флейты, благодаря чему и приобрел известность выдающегося композитора.

Также и по отношению к Ксенокриту, происшедшему из италийских локров, представляется спорным, был ли он автором пэанов. Утверждают, что он разрабатывал в поэтической форме осложняющиеся героические сюжеты, почему его произведения иные называют дифирамбами. По словам Главка, Фалет на одно поколение старше Ксенокрита.

11. Как говорит Аристоксен, музыканты считают Олимпа изобретателем энгармонического строя; до него все песни были диатоническими и хроматиче-

пифийских играх — 586—578 или 582—574. О Ксенодаме не имеется никаких исторических сведений.

<sup>1</sup> Гипорхема — предшественница, предтеча пантомимы; хоровое песнопение, сопровождаемое мимическим танцем в честь Аполлона.



скими<sup>1</sup>. Открытие это представляют происшедшим приблизительно так: вращаясь в области диатонического строя и часто переводя мелодию на диатоническую парипату [fa] то с парамесы [si], то с месы [la] и пропуская диатонический лиханос [sol]<sup>2</sup>, Олимп

<sup>1</sup> Как было указано выше, греки расчленяли гаммы на тетрахорды. Нормальным тетрахордом был тетрахорд, состоящий из двух целых тонов и одного полутона. Например:  $e^{1/2}-f^1-g^1-a$ —дорийский. Это — диатоническое наклонение, изобретение коего приписывалось мифическому фригийскому музыканту Гиагниду. Наряду с ним и даже ранее его, еще в глубочайшей древности, известно было энгармоническое наклонение (изобретателем коего, согласно Плутарху, мы должны считать Олимпа), основанное на пропуске второго тона тетрахорда:  $e-1^{1/2}-g^1-a$ .

Третьим по времени явилось хроматическое наклонение, в котором третий тон тетрахорда понижался на полутон, вследствие чего получалась последовательность двух полутонов и одного интервала в полтора тона. Наконец позднейший энгармонизм делил полутон диатонического тетрахорда на две части:  $e^{1/4}-e^{1/4}-f^1-g^1-a$ .

<sup>2</sup> Энгармонический строй, описываемый Плутархом, не имеет ничего общего с позднейшим энгармонизмом (основанным на применении интервалов меньших, чем полутон), а обуславливался исключительно, как было сказано выше, пропуском одной ступени в диатоническом тетрахорде. Для понимания дальнейшего необходимо знать древнегреческие названия тонов. Номенклатура эта довольно запутанна. В основу ее положена была так называемая «совершенная система», соответствовавшая нормальному объему человеческого голоса от  $a-a^1$ , то есть простиравшаяся на две октавы. Исходной точкой этой системы было соединение двух дорийских тетрахордов, дорийской октавы  $e-e^1$ . В этой октаве восемь тонов, ее составляющих, имели каждый отдельное название. Названия нот обозначали порядок струн кифары, а в одном случае и палец, который необходимо было ставить при игре.

- е — изта — последняя струна
- d — паранэта — предпоследняя
- с — трита — третья
- Н — парамеса — ближнесредняя
- А — меса — средняя
- С — лиханос — струна указательного пальца
- F — парипата — рядом с первой
- Е — гипата — первая.

заметил красоту этого перехода, с восхищением принял построенную по этой аналогии гамму и сделал ее основой своих произведений в дорийском ладе, не придерживаясь особенностей ни диатонического, ни хроматического, ни энгармонического строя<sup>1</sup>. Таков был характер его первых энгармонических произведений. Из них наиболее древним считают песнь при возлиянии, в которой ни одно из обычных подразделений тетра хорда не обнаруживает своих особенностей, если только, имея в виду интервал, называемый «повышенным спондаизмом», не признать именно в нем указания на диатонический строй. Но при таком предложении, очевидно, получится ошибка и дисгармония; ошибка — потому, что этот интервал на четверть тона менее, чем интервал тона, соседнего с тоники [la — si], а дисгармония — потому, что если даже придать характерной особенности повышенного спондаизма значение одного тона, то окажутся рядом два диатона — один несоставной, другой составной<sup>2</sup>. Начатки энгармонизма были таковы: древнему композитору была, по-видимому, чужда применяемая теперь скупенность [рукноп]) в тетра хорде средних нот, в чем легко убедиться, если послушать играющего

Названия эти, как видит читатель, обозначали вполне реальные струны инструмента.

<sup>1</sup> Таким образом, речь идет, по-видимому, о применении пятитонной гаммы, то есть такой, в которой отсутствует интервал в полутон, исчезающий с пропуском лиханоса.

<sup>2</sup> Под «спондаизмом», или «спондаической мелодией», согласно Аристоксену, надо понимать упрощенную гамму, «не совпадающую ни с каким известным построением наклонений». Спондаическая мелодия была основана на тетра хордах, в которых пропускались диатонический лиханос и парамеса:  $e \frac{1}{2} f_2 a$ .

Такая спондаическая мелодия не была диатонична, так как за интервалом в полутон не следовало двух целых тонов, она не была и хроматична, так как за первым полутонном не следовал второй полутон, но она же и неэнгармонична, так как совершенно отсутствует деление на четверти тонов. Мы представляем себе спондаическую гамму в следующем виде:  $e-f-a-h-cis^1-e^1$ .

в старинном стиле авлета, который сохраняет несоставным даже полутон средних<sup>1</sup>. Между тем, впоследствии стали разлагать и полутон [отдельных нот] в лидийских и фригийских мелодиях. Очевидно, Олимп расширил область музыки, введя в нее нечто новое и неизвестное его предшественникам, и, таким образом, явился творцом греческой и действительно прекрасной музыки.

12. Ритмы тоже имеют свою историю. Постепенно были находимы новые роды и виды ритмов, а также мелопей и ритмопей. Прежде всего нововведение Терпандра внесло в музыку прекрасный стиль. После Терпандрова стиля Полимнест применил новый, придерживаясь, все-таки, прекрасного образца. Так же поступали Фалет и Сакад, которые делали нововведения в ритмопее, не уклоняясь, однако, от прекрасного образца. Существуют также нововведения Алкмана и Стесихора, тоже не отступающие от требований красоты<sup>2</sup>.

Но Крекс, Тимофей, Филоксен<sup>3</sup> и прочие композиторы этой эпохи являются вульгарными в своей погоне за новизной и стремлении к так называемому теперь популярному и театральному стилю. Вследствие этого

<sup>1</sup> «Скученность» (ρυκνον) — последование полутонов и четвертей тонов хроматических и энгармонических наклонений.

<sup>2</sup> Мы не имеем никаких исторических сведений о нововведениях Полимнеста. О Фалете известно, что он использовал впервые в хорической поэзии пэон. О новых ритмах Сакада также не сохранилось известий. Алкман пользовался соединением дактилей с трохеями, что было значительной реформой в области поэтической метрики и ритмики. Стесихор стал создавать длинные строфы, в которых дактилические члены, различно соединяемые с эпитритами (длительно произносимыми парами хореев), образовали пышное и величественное сочетание.

<sup>3</sup> Крекс, Тимофей и Филоксен — музыканты, жили в первой половине V в. — второй половине и в конце IV в. до н. э. Филоксен Киферский от 440—380, Тимофей Милетский — 477—357, Крекс был современником Тимофея. Все трое имеют значение в преобразовании греческой лирики V и IV века.

немногочисленность струн, простота и возвышенность музыки оказались совершенно устарелыми.

13. Сказав по мере сил о возникновении музыки, о первых ее изобретателях и о тех, которые с течением времени обогатили ее своими открытиями, я окончу свое изложение и передам слово товарищу моему Сотериху, занятия которого не ограничиваются областью музыки, но обнимают весь цикл знаний, между тем как я практиковался более в области исполнения музыки».

Этимися словами Лисий закончил свою речь. После него Сотерих сказал приблизительно так:

14. «Ты, любезный Опесикрат, предложил нам высказаться об искусстве почтенном и особенно любезном богам. Воздавая должную честь проницательности нашего учителя Лисия и памяти, которую он обнаружил в перечислении изобретателей первоначальной музыки и авторов, писавших об этом предмете, я замечу только, что он в своем изложении основывался исключительно на записях. Между тем, насколько мне известно, открытие благ музыки было делом не какого-либо человека, но бога Аполлона, олицетворяющего идеальное совершенство.

Ошибочно думают иные, будто Марсию, Олимпу или Гиагниду принадлежит изобретение флейты, а Аполлону — одной только кифары; нет: этот бог был изобретателем и авлетики и кифаристики. Это явствует из хоров и жертвоприношений, которые совершались в честь этого бога под звуки флейт, о чем свидетельствует, между прочим, Алкей<sup>1</sup> в одном из своих гимнов. Далее, воздвигнутая на Делосе статуя бога имеет в правой руке лук, а в левой — Харит, из которых каждая держит какой-либо музыкальный инструмент: одна — лиру, другая — пару флейт, а средняя — сирингу, приложенную к губам. Наблюдение это не мое: эти подробности упомянуты

<sup>1</sup> Алкей — лирический поэт VII в. до н. э.

были Антиклидом [в «Описании Делоса»] и Истром в «Явлениях»<sup>1</sup>. Изображение это столь древнее, что его считают произведением меропов, современников Геракла. Далее, мальчику, приносящему в Дельфы темпейский лавр, сопутствует флейтист. Также священные приношения гиперборейцев, говорят, доставлялись в древности на Делос под звуки флейт, сиринг и кифары. Иные утверждают, что и сам бог играл на флейте, о чем повествует превосходный лирический поэт Алкман. А Коринна говорит, что Аполлон был даже научен Афиной игре на флейте<sup>2</sup>.

15. Итак, музыка — изобретение богов — есть искусство во всех отношениях почтенное. Применяли его древние, как и прочие искусства, соответственно его достоинству, но современники наши, отрешившись от его возвышенных красот, вводят в театры, вместо прежней мужественной, небесной и любезной богам музыки, расхлябанную и пустенькую. Вот почему Платон в третьей книге «Государства» с негодованием говорит о подобной музыке. Он отвергает лидийский лад как пронзительный и подходящий для погребального плача, с которым, как говорят, и было связано его возникновение. Так, Аристоксен в первой книге «О музыке» говорит, что впервые Олимп сыграл на флейте в лидийском ладе похоронную песнь на смерть Пифона. Пиндар же в пэанах говорит, что первое ознакомление с лидийским ладом произошло на свадьбе Ниобы, а иные приписывают первое применение этого лада Торребу, как рассказывает Дионисий Иамб<sup>3</sup>.

16. Миксолидийский лад — тоже патетический и подходящий для трагедии. Аристоксен утверждает,

\* <sup>1</sup> Истр — греческий историк III в. до н. э. Цитируемое здесь сочинение — «Явления Аполлона» — состоит из нескольких томов.

<sup>2</sup> Коринна — поэтесса V в. до н. э. Считалась учительницей Пиндара.

<sup>3</sup> Дионисий Иамб жил в середине III в. до н. э.

что первая изобрела миксолидийский лад Сафо, а эт  
нее узнали его трагические поэты. Заимствовав его,  
они соединили его с дорийским, так как последний  
обладает пышностью и серьезностью, а первый —  
патетическим характером, трагедия же представляет  
смешение обоих<sup>1</sup>. Затем афинянин Лампрокл, заме-  
тив, что строй этот имеет раздел не там, где почти  
все его находили, а вверху, дал ему такую форму, в  
которой он идет от парамесы [si] до гипаты гипат  
[нижнее si]<sup>2</sup>.

«Спущенный» лидийский, «гиполидийский» лад,  
противоположный миксолидийскому, но весьма сход-  
ный с ионийским, был, говорят, найден афинянином  
Дамоном<sup>3</sup>. Но в «Истории гармонии» изобретение  
его приписывается флейтисту Пифоклиду, а иные  
утверждают, что впервые применил этот строй Ме-  
ланиппид<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Миксолидийский лад представлялся грекам смешанным  
потому, что не распадался на два одинаково построенных  
тетрахорда.

H c d e f g a h — диатонич.  
H c cis e f fis a h — хромат.  
H H\* c e e\* f a h — энгармон.  
H c d e || f g a h

<sup>2</sup> Лампрокл, афинский теоретик, пытался своим объясне-  
нием разложить миксолидийский лад на два дорийских тет-  
рахорда, соединенных между собою общим тоном.

H c d e e f g a || h

Общий тон — e, а верхнее h является как бы дополнительным  
до полной октавы.

<sup>3</sup> «Спущенный» лидийский — гиполидийский лад, изобре-  
тение которого приписывается афинянину Дамону, имел сле-  
дующее построение:

f g a h c' d' e' f — диатон.  
f fis a h c' cis' e' f' — хромат.  
e\* f a h h\* c e e\* — энгармон.

<sup>4</sup> Пифоклид — родом с острова Хиоса — был одним из  
учителей Перикла и жил в конце V в. до н. э. Меланиппид —  
здесь дело идет о старшем Меланиппиде — современнике Пифо-  
клида. Его не следует смешивать с более поздним поэтом то-  
го же имени V в. до н. э.

17. Так как из этих ладов один — похоронного характера, а другой — расслабляющего, то Платон вполне основательно отверг оба и отдал предпочтение дорийскому, как подходящему для людей воинственных и уравновешенных. Конечно, он, по словам Аристоксена во второй книге «О музыке», хорошо знал, что и в этих ладах было нечто полезное для консервативного государства — Платон ведь уделил серьезное внимание музыкальным занятиям под руководством афинянина Драконта и акрагантинца Мегилла; был он также знаком с эолийским и ионийским ладами и знал, что трагедия пользуется и этим видом мелопеи. Если же он, тем не менее, отдал предпочтение дорийскому ладу, то исключительно потому, что последний, как выше было сказано, проникнут глубоко серьезным характером. Ему было хорошо известно, что много дорийских парфениев, а равно маршевых песен и пэанов сочинено Алкманом, Пиндаром, Симонидом и Вакхилидом<sup>1</sup>, знал он также и то, что некогда перелагались на музыку в дорийском ладе трагические жалобные песни и некоторые любовные, но он ограничился гимнами в честь Ареса и Афины и песнями при возлияниях; такие произведения казались ему способными укрепить дух человека уравновешенного.

18. Все древние хорошо знали все лады, но пользовались только некоторыми. Отнюдь не незнание было у них причиной такого самоограничения и применения лишь немногих струн, равно как не по незнанию Олимп, Терпандр и приверженцы их направления сокращали многочисленность струн и разнообразие модуляций, о чем свидетельствуют произведения Олимпа, Терпандра и всех последователей их стиля. Несмотря на малочисленность струн и простоту, они стоят выше разукрашенных и многострунных настолько, что никто не может подражать стилю

<sup>1</sup> Великие греческие лирики VI и V в. до н. э.

Олимпа, и последний остается недостижимым для композиторов, применявших большее богатство звуков и разнообразие переходов.

19. Что древние не по незнанию избегали триты [do] в спондаическом стиле, доказывается применением ее в аккомпанементе, ибо они никогда не применили бы ее в созвучии с парипатой [fa].. если бы ее не знали. Но очевидно, что своеобразная красота, которая получается в спондаическом стиле вследствие изъятия триты, была истинной причиной, побудившей их музыкальное чувство переводить мелодию на паранэту (re).

То же соображение относится и к нэте [mi 2]. Ею они тоже пользовались в аккомпанементе, то в диссонансе с паранэтой [re], то в созвучии с месой [la] и парамесой [si], но в пении она казалась им не соответствующей спондаическому стилю<sup>1</sup>.

Не только этими нотами, но и тритой соединенных [b] все пользуются точно так же. В аккомпанементе ее применяли в диссонансе с паранэтой [re] и лиханой [sol], а в пении было бы даже стыдно ею воспользоваться ввиду вносимого ею характера. Из фригийских песен явствует, что она была известна Олимпу и его последователям. Действительно, они применяли ее не только в аккомпанементе, но и в пении в гимнах в честь Матери богов и некоторых [других] фригийских песнях.

Что касается гипат, то очевидно, что не по незнанию воздерживались от их тетрахорда в дорийских песнях; применение его в других ладах доказывает, что он был известен, но его ноты устранялись, чтобы сохранить моральный характер дорийского лада, красота которого ценилась.

20. Так же обстоит дело и по отношению к трагическим поэтам. Трагедия и до сего дня не поль-

<sup>1</sup> Нэта образует диссонанс (секунду) с паранэтой и консонанс с квинтой — месой.



зуется хроматическим строем, тогда как кифара, будучи древнее трагедии на несколько поколений, применяла его с самого начала. Что хроматизм древнее энгармонизма, это ясно. Здесь следует, конечно, говоря о большей древности, иметь в виду время его открытия человеческой изобретательностью и сделанное людьми применение, так как по существу ни один из этих строев не превосходит другого древностью. Поэтому если бы кто-либо стал утверждать, что Эсхил или Фриних по незнанию воздерживались от хроматизма, то сказал бы нелепость. Ему заодно пришлось бы сказать, что хроматического строя не знал и Панкрат<sup>1</sup>, который, действительно, его в большинстве случаев избегал, применяя, однако, в некоторых произведениях, но, очевидно, избегал не по незнанию, а намеренно, так как, по его собственным словам, он подражал манере Пиндара и Симонида и вообще тому, что наши современники называют старинным стилем.

21. То же самое соображение приложимо к мантинейцу Тиртею, коринфянину Андрею, флиунтцу Фрасиллу и многим другим<sup>2</sup>, которые все, как мы знаем, систематически избегали хроматизма, модуляции, многострунности и многих других общеупотребительных приемов, ритмов, гармоний, слов, мелодии и интерпретации. Также и Телефан, живавший в Мегаре, так ратовал против сиринга, что никогда не позволял инструментальным мастерам приделывать их к его флейтам, из-за чего, главным образом, и должен был отказаться от выступления на пифийских состязаниях. Вообще, если на основании отказа от применения кто-нибудь станет упрекать неприменяющих в незнании, то прежде всего должен будет сделать этот упрек многим нашим современникам.

<sup>1</sup> Панкрат — поздний греческий лирик, который, по собственному признанию, стремился подражать старинному стилю.

<sup>2</sup> Андрей Коринфский, флиунтец Фрасилл жили в начале V в. до н. э.

например флейтистам школы Дориона, за пренебрежение к манере Антигенида, которой они не пользуются, и по тому же соображению флейтистам школы Антигенида за такое же отношение к манере Дориона<sup>1</sup>, а также кифаредам за пренебрежительное отношение к стилю Тимофея, так как, действительно, почти все они ударились в мелочи... и фиоритуры Полиида<sup>2</sup>.

Напротив, если рассматривать вопрос о разнообразии правильно, со знанием дела и сравнивать прошлое с настоящим, то мы найдем и в прошлом применение разнообразия. Действительно, древние, ценя ритмическое разнообразие, применяли его в более широких размерах, также более разнообразен был тогда и мелодический рисунок аккомпанемента, ибо, насколько современные музыканты увлекаются мелодией, настолько прежние были поклонниками ритма.

Итак, очевидно, что древние не по незнанию, но намеренно избегали чрезмерного дробления мелодии. Что же в этом удивительного? Многое в жизни людьми не применяется, но тем не менее им хорошо известно, и если остается для них чуждым, то потому только, что соображения о непригодности его в известных отношениях исключают возможность его применения.

22. Вместе с выявлением того, что Платон устранил прочие лады не по незнанию или неопытности, но как не соответствующие намеченному им государственному строю, покажем, что он был сведущ в гармонии. По крайней мере, в «Творении души» в «Тимее» он так обнаруживает свое изучение математики и музыки: «И после этого он [демиург] заполнил двойные и тройные промежутки, беря частицы из массы и вставляя их в эти промежутки так, чтобы

<sup>1</sup> Дорион и Антигенид — знаменитые фиванские авлеты IV в. до н. э.

<sup>2</sup> Полиид — музыкант V в. до н. э.; стремился придать технике игры на кифаре утонченно-виртуозный характер.

в каждом было по две средних величины». Это вступление свидетельствует, как я сейчас покажу, о знакомстве с гармонией<sup>1</sup>.

Существуют три первоначальные средние величины, от которых получаются все остальные: арифметическая, геометрическая и гармоническая. Из них первая более другой величины и менее третьей на одно и то же число, вторая является большей и меньшей в одинаковом отношении, третья не выражается ни отношением, ни числом. Итак, Платон, желая согласно принципам гармонии представить психическую гармонию четырех элементов и причину их взаимного соответствия, несмотря на все их несходство, поместил в каждом промежутке две психических средних соответственно музыкальной пропорции. Действительно, в музыке созвучие октавы заключает в себе два средних интервала, пропорциональное отношение которых я укажу. Октава — расстояние от гипаты средних [mi 1] до нэты отдельных [mi 2] — представляет отношение величины вдвое большей; в области чисел такой пример дадут 6 и 12. Итак, если 6 и 12 суть крайние члены, то гипата средних соответствует числу 6, а нэта отдельных — числу 12. Остается взять, кроме этих чисел, промежуточные, с которыми крайние были бы — один в отношении 4 : 3, другой 3 : 2. Эти числа суть 8 и 9, ибо 8 заключает в себе  $\frac{4}{3}$  шести, а 9 —  $\frac{3}{2}$  его. Таков один крайний член, а другой — 12 — равен  $\frac{4}{3}$  от девяти и  $\frac{3}{2}$  от восьми. Так как эти числа находятся между 6 и 12, а интервал октавы слагается из кварты и квинты, то очевидно, что меса [la] выразится числом 8, а парамеса [si] — числом 9. А если так, то гипата будет относиться к месе, как парамеса к нэте отдельных, так как от гипаты средних [mi 1] до меса [la] — кварта, и точно так же от парамеса [si] до нэты от-

<sup>1</sup> Это одно из самых темных мест в «Тимее» и только с трудом поддается объяснению.

дельных [mi 2]. То же отношение оказывается и между числами, ибо  $6 : 8 = 9 : 12$  и  $6 : 9 = 8 : 12$ , так как 8 и 12 составляют  $\frac{4}{3}$  — первое от 6, второе от 9, а 9 и 12 представляют  $\frac{3}{2}$  от 6 и 8. Сказанного достаточно для выяснения того, как Платон интересовался математикой и насколько был в ней сведущ.

23. О том, что гармония есть нечто достойное почтения, божественное и великое, ученик Платона Аристотель<sup>1</sup> говорит так: «Гармония — дар неба: ее природа божественна, прекрасна и чудесна. Состоя из четырех членов, она содержит две средних пропорциональных: арифметическую и гармоническую. Очевидно, ее члены, их величины и их избытки [согласованы] арифметически и геометрически, ибо она выражается в двух тетрахордах».

Таковы его слова. Аристотель прибавлял, что остов гармонии состоит из членов несходных, но образующих друг с другом созвучия; далее — что средние члены согласованы с крайними в отношении [гармоническом и] арифметическом. Действительно, [звук] нэты, представляющий удвоение гипаты, образует с ней созвучие октавы, ибо нэта, как мы выше сказали, содержит 12 единиц, а гипата — 6; парамеса, как мы говорили далее, — созвучная с гипатой в отношении  $3 : 2$ , содержит 9 единиц, а меса, [созвучная с гипатой в отношении  $4 : 3$ ], заключает в себе 8 единиц. Этими числами определяются главные интервалы музыки, выражаемые: кварта — отношением  $4 : 3$ , квинта — отношением  $3 : 2$  и октава — отношением  $2 : 1$ ; сохраняется интервал и того тона, который соответствует отношению  $9 : 8$ .

Избытки крайних членов гармонии по сравнению со средними и средних по сравнению с крайними соответствуют избыткам чисел и их геометрическим отношениям. Аристотель указывает, что эти избытки

<sup>1</sup> Ранние комментаторы Плутарха (Burette) полагают, что это место взято из трактата Аристотеля, который до нас не дошел.

выражаются такими величинами: нэта [12] превышает месу [8] на  $\frac{1}{3}$  своей величины, гипата [6] превышает месой в том же отношении [также нэта превышает парамесу [9] на  $\frac{1}{3}$  последней, а парамеса превышает гипату на  $\frac{1}{3}$  своей величины]. Эти избытки суть кратные части... и крайние члены превышают месу и парамесу и превышаются ими в одном и том же отношении  $\frac{4}{3}$  и  $\frac{3}{2}$ . Таково гармоническое отношение. А превышение нэты [12] над парамесой [9] арифметически равняется трем, на ту же величину и парамеса [превышает] гипату [6]...

Таковы, по Аристотелю, члены, величины [и избытки], определяющие свойства гармонии.

24. [К этому он прибавляет]: «Как сама она, так и все части ее составляются вполне согласно с природой из чета, нечета и удвоенного нечета». Взятая в целом, она четна, так как состоит из четырех членов или терминов, а члены ее и их отношения представляют то чет, то нечет, то удвоенный нечет. Так, ее нэта, состоящая из 12 единиц,— четная; парамеса, составляемая 9 единицами,— нечетная; меса, равная 8 единицам,— четная, а гипата, слагающаяся из 6 единиц, есть удвоенный нечет. Такова гармония сама по себе и таковы ее члены в своих избытках и взаимных отношениях, а потому она в целом и в соединении с своими частями представляет стройное созвучие.

25. Наконец, что касается возникающих в теле ощущений, то одни из них, будучи небесного [и] божественного происхождения, как зрение и слух, проявляют гармонию посредством звука и света, прочие же, сопутствующие им, регулируются гармонией, поскольку они суть ощущения. Уступая первым, но не будучи противоположны им по существу, они все выполняют с соблюдением гармонии, но, разумеется, лишь первые, возникающие в теле одновременно с присутствием в нем божества, обладают особенной силой и красотой.

26. После этого очевидно, что древние греки имели полное основание придавать серьезное значение музыкальному образованию. Они считали необходимым посредством музыки сформировать душу юноши и направить ее к благонравию, так как музыка представлялась полезной для всякого случая, для всякого благородного дела и особенно для опасностей войны. В последних одни применяли флейты, как, например, лакедемоняне, у которых игралась так называемая песнь Кастора<sup>1</sup>, всякий раз, как они в порядке шли, чтобы вступить в бой с неприятелями. Другие делали наступление на противников под звуки лиры — так, есть известие, что этот обычай долгое время сохраняли критяне при выступлениях на военные опасности; а иные и в наше время продолжают еще пользоваться трубами<sup>2</sup>.

Аргосцы применяли флейту при состязаниях в борьбе на так называемых у них сфенийских играх. Это состязание было, говорят, первоначально установлено в честь Даная, а впоследствии посвящено Зевсу Сфению<sup>3</sup>. Далее, и теперь еще существует обычай подыгрывать на флейте участникам в пятиборстве. Правда, не играют чего-либо отборного, древнего, бывшего в обычае у прежних поколений, вроде сочиненной Гиераком для этого состязания арии, называвшейся «набегание» [*epidromē*], но, во всяком случае, флейтовая пьеса, хотя бы слабая и заурадная, исполняется<sup>4</sup>.

27. В еще более древние времена греки, как говорят, были совершенно незнакомы с театральной музыкой: музыка у них была всецело приурочена к бо-

<sup>1</sup> «Касторейон» — старинная мелодия, исполнявшаяся на авлосе, когда лакедемоняне шли в боевом порядке против врага.

<sup>2</sup> Военная труба (сальпингс) считалась изобретением этрусков и была заимствована у них греками.

<sup>3</sup> По-видимому, это был еще доэллинский культ.

<sup>4</sup> Гиерак считался учеником Олимпа и жил, вероятно, в VII в. до н. э.

гопочитанию и воспитанию юношества, тем более что театральные сооружения люди той эпохи вовсе не знали и музыка у них еще не выходила за пределы святилищ, в которых с помощью ее они воздавали почитание божеству и хвалу доблестным мужам. Вероятно, что более позднее слово «театр» [theatron] и гораздо более древнее — theoein [присутствовать на торжестве] происходят оба от слова theos [бог]. Но в наши времена стиль упадка достиг такого преобладания, что память о воспитательном стиле и понимание его совершенно утратились и все музыкальные деятели перешли в ряды поклонников театральной музыки<sup>1</sup>.

28. «Но, любезный,—скажут мне,—неужели древними не сделано никаких добавлений и нововведений?» Добавления сделаны, это я и сам признаю, но сделаны с сохранением серьезного характера и пристойности.

Так, исследователи подобных вопросов приписывают Терпандру дорийскую нэту, не применявшуюся в пении его предшественниками, и особый вид мелодии, называемый orthios [высокий], применяющий стопы orthios [увеличенный ямб] и trochaïos semantōs [увеличенный трохей]. Говорят также, что миксолидийский лад во всей полноте был его изобретением. Сверх того, Терпандр, по словам Пиндара, был изобретателем сколиев [застольных песен]<sup>2</sup>.

Далее, Архилох изобрел ритмопею триметров, их соединение с ритмами неоднородными, паракаталогу [мелодраматический речитатив] и инструментальный аккомпанемент, подходящий к этим различным видам пения. Ему приписывается первое применение эподов, тетраметров [трохаических], кретики [дитрохея], про-

<sup>1</sup> Это словопроизводство неправильно: название театр на самом деле не происходит от греческого «theos» (бог).

<sup>2</sup> Сколион — застольное хоровое песнопение в честь кого-либо из присутствующих.

содиака, удлинение героического гекзаметра, некоторыми — еще элегический дистих, сверх того — соединения ямбического стиха с пеоном эпибатом и удлиненного героического — с просодиаком и кретиком<sup>1</sup>. Далее, Архилохом, говорят, было введено различное исполнение ямбических стихов: одни читались под аккомпанемент, другие пелись; в таком виде этим приемом воспользовались впоследствии трагические поэты, а Крекс применил это заимствование к исполнению дифирамбов. Полагают, что Архилох первый изобрел аккомпанемент нотами более высокого регистра, тогда как древние применяли аккомпанемент только в унисон<sup>2</sup>.

29. Полиместу приписывают изобретение лада, называемого теперь гиполидийским<sup>3</sup>, а также говорят, что он создал *eklysis* (нисходящий интервал в  $\frac{3}{4}$  тона) и *ekbolē* (восходящий интервал в  $\frac{5}{4}$  тона):

Сам Олимп, тот, к кому возводится начало греческой и номической музыки, изобрел, говорят, энгармонический строй<sup>4</sup>, а из ритмов — просодиак, которым написан ном в честь Арея, и хорей, широко примененный им в произведениях в честь Матери богов; некоторые полагают, что Олимп изобрел также бакхий (хориямб)<sup>5</sup>. Каждая из древних песен подтверждает правильность этих утверждений.

Но Лас Гермионский<sup>6</sup>, придав ритмам дифирамбический склад и использовав звуковое богатство флейт, стал применять большее количество нот,

<sup>1</sup> Кретик —  $\cup$ —; пэон эпибат —  $\cup\cup\cup$ .

<sup>2</sup> Это крайне важное место, свидетельствующее непреложно о том, что основой древнегреческой музыки было пение в унисон.

<sup>3</sup> Гиполидийский лад— $f\ ga\ h\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1$ .

<sup>4</sup> То есть, как мы видели выше, древнюю пятиступенную гамму с пропуском шага в полутон.

<sup>5</sup> Бакхий  $\cup$ — —.

<sup>6</sup> Лас Гермионский (живший в конце VI века) добился, чтобы дифирамб был допущен на музыкальные состязания афинян.



взятых притом в разных местах удлинённого звуко-ряда, и таким образом совершил переворот в современной ему музыке.

В авлетике тоже произошел переход от более простой к более разнообразной музыке. В древности было принято, чтобы авлеты получали жалованье от поэтов, так как поэзии, очевидно, принадлежала первенствующая роль, а авлеты по отношению к поэтам-учителям играли роль служебную. Но впоследствии и это исказилось...

30. Живший позже лирический поэт Меланиппид<sup>1</sup>, а также Филоксен и Тимофей тоже не ограничивались современной им музыкой [Тимофей расширил диапазон лиры, которая до Терпандра из Антиссы оставалась семиструнной<sup>1</sup>]. Поэтому комический поэт Ферекрат<sup>2</sup> выводит музыку в образе женщины, совершенно изувеченной, а Справедливость представляет задающей ей вопрос о причине изувечения, на что первая отвечает:

«Скажу очень охотно, ведь тебе доставит удовольствие слушать мой рассказ, а мне он принесет облегчение. Начало моим мучениям положил Меланиппид, который, схватив меня, засветил мне девять... струн и довел до расслабления и изнеможения. Но все-таки это был для меня еще сносный человек, если подумать о моих настоящих бедствиях. А вот извел меня Кинесий, аттик проклятый, делая в строфах такие диссонирующие переходы, что в композиции (?) его дифирамбов правая сторона представ-

<sup>1</sup> Меланиппид младший (454—412) был племянником Меланиппида старшего, о котором упоминалось выше. Младший Меланиппид, по выражению Плутарха, был «творцом мелодий», то есть больше музыкантом, чем поэтом. Он принадлежал к тем музыкантам, которые увеличили число струн кифары.

<sup>2</sup> Ферекрат — предшественник Аристофана, один из семи великих комических поэтов. Ему приписывалось 18 пьес, которые имели большой успех у публики в промежутке между 445 и 424 годом.

ляется левой, точно отражение в блестящем щите. Но и он все-таки был для меня выносим. А Фринид, вставив какую-то собственную вертушку, всю меня вконец изогнул и извертел, укладывая на свои одиннадцать струн четыре октавы<sup>1</sup>. Но все-таки это был для меня сносный человек: если он в чем погрешил, то исправил это. Но Тимофей, милая моя, без малейшего стыда истерзал меня и просто в гроб вогнал.— Это какой Тимофей? — Милетянин какой-то, Рыжий.— Так и он причинил тебе зло? — Он всех перечисленных превзошел, вводя чудовищные диссонансы, от которых ползут мурашки, непозволительные ноты чрезмерной высоты и какие-то свистульки. Модуляции его всю меня изъели, точно гусеницы редьку... А встретив меня где-нибудь, когда я иду одна, он меня раздевает и запарывает двенадцатью струнами»<sup>2</sup>.

О Филоксене упоминает комик Аристофан<sup>3</sup>, говоря, что он в киклические хоры внес «овечьи и козьи» песни. И другие комики тоже отметили нелепую затею более поздних композиторов, разменявших музыку на мелочи.

31. А что сохранение верного пути или отклонение от него получается под влиянием воспитания и изучения, на это ясно указал Аристоксен<sup>4</sup>. А именно, он рассказывает, что одному из его современников, фиванцу Телесию, пришлось в молодости воспитываться под воздействием прекраснейшей музыки и усвоить произведения наиболее знаменитых композиторов, между прочим — Пиндара, Дионисия фиванца,

<sup>1</sup> Здесь имеются разночтения в греческом тексте: вместо «на свои одиннадцать струн четыре октавы» некоторые переводчики читают «на свои пять струн двенадцать тональностей».

<sup>2</sup> Настоящий отрывок взят из комедии «Хирон» Ферекрата, принадлежащей к среднему периоду его творчества.

<sup>3</sup> Ссылка на Аристофана имеет в виду пародию последнего на знаменитый дифирамб Филоксена «Киклоп».

<sup>4</sup> В своих «Застольных беседах».

Лампра, Пратина и всех остальных лириков, известных своими [вокальными и] инструментальными композициями. Он умел хорошо играть на флейте и успешно занимался прочими отраслями общего образования. Уже миновали его цветущие годы, когда им с такой силой овладело обманчивое увлечение затейливой театральной музыкой, что он, презрев прекрасные образцы, на которых вырос, стал разучивать произведения Филоксена и Тимофея, и притом те из них, в которых пестрота стиля и погоня за новизной были доведены до крайности. Но когда он взялся за композицию и стал пробовать свои силы в обоих стилях: пиндаровом и филоксеновом, то в филоксеновом не мог достигнуть успеха; причиной этого было прекрасное воспитание, полученное в детстве.

32. Итак, если кто желает в музыкальном творчестве соблюсти требование красоты и изящного вкуса, тот должен подражать старинному стилю, а также дополнять свои музыкальные занятия прочими научными предметами, сделав своей руководительницей философию, ибо она одна в состоянии определить для музыки надлежащую меру и степень полезности.

Действительно, так как музыка при самом общем разделении оказывается состоящей из трех частей: [гармонической, ритмической и метрической, то с ними и] с композицией, их применяющей, должен быть знаком тот, кто приступает к карьере профессионального музыканта и владеет искусством интерпретации, передающей произведение слушателям.

Итак, прежде всего надо иметь в виду, что все обучение музыке есть выработка навыка, совершенно не затрагивающая вопроса о том, для чего ученик должен заучивать каждую часть преподаваемого материала.

Затем следует обратить внимание на то, что к подобному преподаванию и изучению совсем не привлекается перечисление стилей, а большинство произвольно разучивает то, что понравится учителю или

учащемуся. Между тем рассудительные люди произвол отвергают, как, например, поступали в древности лакедемоняне, мантинейцы и пелленцы. Они, выбрав какой-нибудь один стиль или очень небольшое число таких, которые считали подходящими для исправления нравов, ограничивались такой музыкой.

33. Хотя существуют три рода, на которые подразделяется мелодическое содержание (диатонический, хроматический и энгармонический), одинаковые по объему гамм и обозначениям звуков, а равно и тетрахордов, однако древние занимались только одним из них. Действительно, наши предшественники не рассматривали ни хроматического, ни диатонического строя, но ограничивались одним только энгармоническим<sup>1</sup>, притом только в пределах гаммы в одну октаву. Расходясь во взглядах на оттенки строя, почти все они были согласны в том, что существует только одна эта гармония [октава].

Итак, науку гармонии никогда не понять тому, кто не идет далее знакомства с ней одной: очевидно, лишь тому она доступна, кто освоился с отдельными отраслями музыкального знания, со всем содержанием музыки и со смещениями и сочетаниями ее частей, ибо специалист только по гармонии имеет слишком ограниченный кругозор.

34. Действительно, должны всегда быть по меньшей мере три элемента, одновременно воспринимаемые слухом: звук, время и слог или гласный. По ходу звуков удастся распознать мелодию, по подразделениям времени — ритм, по последовательности гласных или слогов — текст. Так как эти три последования идут совместно, то восприятие их должно совершаться в одно и то же время.

35. Говоря вообще, при оценке составных частей музыки восприятие должно идти вровень с запоми-

<sup>1</sup> Тут под энгармонизмом разумеется примитивная пятиступенная гамма.

нением, не забегая вперед, что наблюдается при чрезмерно стремительной восприимчивости, и не запаздывая, что бывает при восприимчивости медленной и вялой. Иногда вследствие какой-то природной неправильности встречается соединение обоих недостатков в восприятиях, так что последние то запаздывают, то забегают вперед. Поэтому для достижения равномерного хода восприятия оно должно быть освобождено от подобных недостатков.

36. Ясно далее и то, что если восприятие не может выделять каждый из упомянутых трех элементов, то ему не под силу следить за ходом каждого и открывать в каждом ошибки и красоты. Поэтому прежде всего необходимо усвоить умение [выделять, а затем] умение устанавливать связь: последнее, действительно, необходимый признак критической способности, ибо красота и ее противоположность заключаются не в отдельных, но в последовательных звуках, делениях времени или гласных, то есть в некотором смещении частей, в обычном употреблении раздельных.

37. Вот все, что касается музыкального восприятия. Затем следует обратить внимание на то, что одного только знания музыки еще недостаточно для музыкального критика. Действительно, нельзя сделаться законченным музыкантом и ценителем музыки с помощью тех лишь знаний, которые входят в музыку как части ее целого; таковы, например, знакомство с инструментами, пением или навык в одновременном восприятии — я разумею приложение его к одновременному пониманию мелодии [текста] и ритма; таковы далее знание ритмики и гармонии, теория аккомпанеента и поэтического стиля и прочие, если таковые имеются. Постараемся выяснить, почему с помощью одних этих знаний нельзя сделаться музыкальным критиком.

Во-первых, потому, что из предметов, подлежащих нашему суждению, одни заключают в себе свою

цель, а другие нет. Заключает в себе свою цель каждое музыкальное произведение, например песня, пьеса для флейты, для кифары, или исполнение его, то есть игра на флейте, пение и прочее тому подобное. Не заключают в себе цели те средства, которые ведут к этим целям и применяются для их достижения, таковы частности [композиции и] исполнения.

Во-вторых, потому, что мы должны судить и о пригодности для данного произведения такого или иного исполнения, ибо это тоже входит в нашу задачу.

Итак, слушая флейтиста, нельзя ограничиться суждением о том, согласно ли играют его флейты или нет и ясна или нет его фразировка: все это — лишь части авлетического исполнения, существующие ради известной цели, но не сама цель. Наряду с этим, и подобными подробностями придется обсудить характер исполнения, именно соответствует ли оно духу данного произведения, которое исполнитель желает передать и истолковать.

То же относится к [характеру и] чувствам, изображаемым в музыкальных произведениях творческой фантазией. Это можно выяснить, рассмотрев, что составляет предмет каждой отрасли музыкальных знаний.

38. Очевидно, что наука гармонии рассматривает роды мелодии, интервалы, лады, звуки, тоны и переходы из одного лада в другой; далее идти она уже не может. Поэтому невозможно искать в ней решения того, правильно ли выбрал композитор, например, в «Мизийцах» для начала гиподорийский лад<sup>1</sup>, миксолийский и дорийский для финала и гипофригийский<sup>2</sup> и фригийский — для середины. Дело в том, что наука гармонии не распространяется на подобные вопросы и для решения их нуждается в помо-

<sup>1</sup> Гиподорийский лад — a h c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>.

<sup>2</sup> Гипофригийский лад — g a h c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>.

щи многих других наук, ибо значение эстетического соответствия не входит в круг ее ведения. Ведь ни хроматический, ни энгармонический строй никогда не окажутся обладающими полной силой соответствия, благодаря которой отчетливо выступает «этос» [характер] композиции, но это зависит от таланта художника. Конечно, само по себе ясно, что мелодия лада отличается от составленной в этом ладе мелопеи, изучение которой не входит в область науки о гармонии.

К ритмам относится то же самое, так как ни один ритм не окажется заключающим в себе способность к полному соответствию. Ведь, говоря о соответствии, мы всегда имеем в виду соответствие определенному характеру, а причиной последнего называем некоторое сложение или смешение или то и другое вместе, например, у Олимпа энгармонический строй в сочетании с фригийским ладом и с присоединением пэона эпибата, чем именно и определяется характер вступления в поме Афины, слагающийся вдобавок из соединения подходящих мелодии и ритма. Далее, если сохранить неприкосновенными энгармонический строй, фригийский тон и весь вообще лад, но искусно изменить один только ритм, превратив его из пэонов в трохеи, то в характере произведения происходит значительное изменение. Действительно, в номе Афины так называемая «Гармония» по характеру значительно отличается от вступления.

Итак, если у кого с музыкальной опытностью соединяется критическая способность, то он, очевидно, может быть признан полным знатоком музыки. Но кто знает дорийский лад, но не умеет судить о целесообразности его применения, тот не будет знать, что он создает, и даже не сумеет выдержать характера произведения, так как по отношению к самим мелопеям является спорным вопрос о том, должна ли заниматься их разбором наука гармонии, как иные думают, или нет. То же относится и ко

всей науке о ритмах; ведь кто знает пэон, тот благодаря лишь знакомству с его составом еще не в состоянии будет судить об уместности применения пэона, так как и по отношению к ритмопеям остается под вопросом, должна ли их разбирать наука о ритмах, как иные утверждают, или она на эту область не распространяется. Итак, для определения соответствия или несоответствия необходимо обладать познаниями по меньшей мере двоякого рода: во-первых, относительно эстетического характера, ради которого применено известное сложение, и, во-вторых — знанием самых элементов сложения.

Сказанного достаточно для доказательства того, что ни гармония, ни ритмика, ни какая-либо другая из так называемых специальных наук не достаточна сама по себе для определения характера и оценки композиций.

39. Так как древние особенно заботились о нравственности, то они отдавали предпочтение строгому и безыскусственному характеру древней музыки.

Так, аргосцы, говорят, некогда наложили взыскание и покарали того, кто первый дерзнул у них применить более семи струн и уклониться от миксолидийского лада.

Почтенный Пифагор отвергал оценку музыки, основанную на свидетельстве чувства, он утверждал, что достоинства ее должны быть воспринимаемы умом, и потому судил о музыке не по слуху, а на основании математической гармонии и находил достаточным ограничить изучение музыки пределами одной октавы.

40. Но прекраснейший строй, который ввиду его строгости особенно разрабатывали древние, совершенно заброшен современными музыкантами, — до такой степени, что большинство не обладает даже малейшим пониманием энгармонических интервалов. Их тупость и небрежность доходят до того, что за энгармоническим диезом не признается вообще



никакого воздействия на ощущение, почему он исключается из мелодии, а лица, рассуждавшие о нем и применявшие подобный строй, выставляются просто болтунами.

Наиболее сильным доказательством своей правоты подобные ценители считают собственную невосприимчивость, как будто все, ускользающее от них, должно в силу этого считаться совершенно не существующим и неприменимым. Далее указывается невозможность достигнуть этого интервала посредством ряда консонансов, как получаются полутон, тон и прочие подобные интервалы. Но при этом упускается из вида, что в таком случае пришлось бы исключить третий, пятый и седьмой интервалы, составляющиеся соответственно из трех, пяти и семи диезов<sup>1</sup>, и вообще устранить, как неприменимые, все интервалы, оказывающиеся нечетными в силу того, что ни одного из них нельзя достигнуть посредством ряда консонансов. Такими оказались бы все, измеряемые нечетным числом наименьших диезов. Неизбежным следствием этого является неприменимость всех подразделений тетра хорда, кроме одного—того, в котором удастся воспользоваться всеми интервалами четными; таково диатоническое синтонное и хроматическое тоновое.

41. Но высказывающие подобные взгляды и соображения противоречат не только фактам, но и себе самим. Действительно, они сами применяют преимущественно такие подразделения тетра хордов, в которых большинство интервалов или нечетные или несоизмеримые, так как они постоянно понижают третью и седьмую ступень [лиханы и паранэты]; мало того, они опускают на несоизмеримый интервал

<sup>1</sup> Под диезом следует разуметь разницу, на которую кварта больше двух целых тонов, установленную Пифагором, то есть пифагорейский полутон 256: 243, названный позднее «лейммой».

некоторые из неподвижных звуков, понижая соответственно с ними шестую и вторую ступень [триты и парипаты]. Также они усматривают особенное достоинство в употреблении таких гамм, в которых большая часть интервалов иррациональна вследствие понижения не только подвижных, но и некоторых неподвижных звуков, как это очевидно для всех, способных замечать подобные оттенки.

42. Приличествующему для мужа применению музыки учит дивный Гомер.

Желая показать, что музыка полезна во многих случаях, он изобразил, как Ахиллес успокаивает свой гнев на Агамемнона посредством музыки, которой научился у мудреца Хирона, и говорит:

.....находят героя.

Видяг, что сердце свое услаждает он лирою звонкой,  
Пышной, изящно украшенной, с серебряной накольной сверху,  
Выбранной им из корыстей, как град Гетиенов разрушил;  
Лирой он дух услаждал, воспевая славу героев.

[Илиада IX, 186—189; пер. Гнедича].

Научись, говорит Гомер, как следует пользоваться музыкой: подобало Ахиллесу, сыну справедливейшего Пелея, воспевать славу героев и подвиги полубогов. Далее поэт указывает и время, подходящее для занятий музыкой, находя ее полезным и приятным упражнением в часы досуга. Действительно, воинственный и деятельный Ахиллес не принимал участия в военных опасностях под влиянием овладевшего им гнева на Агамемнона. Поэтому Гомер нашел подходящим, чтобы герой воспламенял свое мужество прекраснейшими песнями, готовясь к предстоящему ему в недалеком будущем выступлению: это, очевидно, он и делал, вспоминая древние подвиги.

Таковы были древняя музыка и ее применение. Так, мы знаем, что музыкой занимались Геракл, Ахиллес и многие другие, наставником которых был мудрый Хирон, учивший одновременно музыке, справедливости и врачеванию.

43. Вообще, рассудительный человек не поставит в укор наукам случаи ненадлежащего их применения, но припишет это испорченности применяющих. Итак, если кто поработал над усвоением воспитательного стиля музыки и был с надлежащей заботливостью обучаем в детском возрасте, тот будет хвалить и одобрять прекрасное, порицая противоположное ему во всем вообще и в частности в музыке; такой человек не запятнает себя никаким неблагородным поступком, но, стяжав благодаря музыке величайшую пользу, он будет полезен и себе и родине, не допуская никакого нарушения гармонии ни делом, ни словом, но всегда и всюду соблюдая пристойность, благоразумие и порядок.

44. Можно привести немало фактов, свидетельствующих о том, что наиболее благоустроенные государства заботливо поддерживали обаяние возвышенной музыки. Вспомним Терпандра, который успокоил возникший некогда у лакедемонян мятеж, или критянина Фалета, который приглашен был по повелению дельфийского оракула и своей музыкой исцелил лакедемонян, избавив Спарту от постигшей ее моровой язвы, как свидетельствует Пратин. Кроме того, и Гомер говорит, что греки посредством музыки положили конец постигшей их чуме. А именно поэт выразил так:

Целый ахейне день ублажали пением бога;  
Громкий пэан Аполлону ахейские отроки пели,  
Славя его, стреловержца, и он веселился, внимая.

[Илиада 1, 472—474; пер. Гнедича].

Речь о музыке, уважаемый учитель, я завершаю этими стихами, которыми ты первый охарактеризовал нам силу музыкального искусства. Действительно, его первое и прекраснейшее назначение — служить выражением признательности к богам, а второе по порядку и значению — сообщать душе чистую, мелодичную и гармоничную цельность».

Сказав это, Сотерих прибавил: «Вот, уважаемый учитель, моя застольная речь о музыке».

45. Слова Сотериха были встречены восторженно, между прочим и потому, что в его лице и голосе отражалось его увлечение музыкой. Тогда мой учитель сказал: «Среди прочих достоинств я должен с особенным одобрением отметить у вас и то, что каждый из вас остался верен своему призванию: Лисий угостил нас только тем, что подобало знать профессиональному кифареду, а Сотерих щедро преподнес нам в назидание и все то, что относится к пользе, теории, значению и применению музыки. Одно соображение оставили они и на мою долю, думается — умышленно, ибо не могу я заподозрить их в том, будто бы они трусливо постеснялись низвести музыку в обстановку пирушки. Если где-либо, то именно за чашей вина полезна музыка, как указал дивный Гомер, говоря в одном месте:

...Пенья и пляски,  
Пиру они украшенья...

[Одиссея 1. 148—149; пер. Жуковского].

Да не подумает кто-либо, будто Гомер этими словами выразил мысль, что музыка полезна только для услаждения: нет, в словах поэта скрыт более глубокий смысл. Для таких случаев, как обеды и пиры древних, Гомер привлек музыку в виде могущественного подспорья. Приходилось, ведь, вводить музыку как средство, способное уравновесить и успокоить горячительное действие вина, как где-то говорит и ваш Аристоксен<sup>1</sup>. По его словам, музыка вводилась ввиду того, что вино обладает свойством пошатывать тело и ум тех, кто им чрезмерно пользуется, а музыка своей стройностью и симметрией приводит их в про-

<sup>1</sup> Аристоксен касается этого вопроса в своих «Застольных беседах».

тивоположное состояние и успокаивает. В подобном случае древние и прибегали, как говорит Гомер, к помощи музыки.

46. Сверх того, друзья, вы упустили из вида еще одно соображение, весьма важное и выставляющее на вид особенно высокое значение музыки. А именно. Пифагор, Архит, Платон и прочие древние философы утверждали, что движение вселенной и светил слагается и совершается не без участия музыки<sup>1</sup>, так как все, по их словам, устроено богом согласно требованиям гармонии. Но распространяться об этом было бы теперь несвоевременно: высшее и наиболее музыкальное достоинство — всему давать надлежащую меру».

Сказав это, он запел пэан, затем совершил возлияние Сатурну, всем его божественным детям и музам и распростился со своими гостями.



## § 9

### КВИНТИЛИАН.

#### «ОРАТОРСКИЕ НАСТАВЛЕНИЯ» I 8 НИК.

##### (О пользе музыки)

Я мог бы здесь довольствоваться суждением древних. Ибо кто не знает, что музыка (начну с нее) с самой глубокой древности была не только в употреблении, но и в особенном почтении, так что упражнявшиеся в ней почитались вдохновенными и мудрецами? О многих умалчиваю: скажу только об Орфее и Лине; обоим приписывают божественное происхождение.

<sup>1</sup> Это, несомненно, ссылка на учение о гармонии сфер пифагорейцев.

ние; а об одном из них рассказывают, что он самые грубые и невежественные умы поражал удивлением, не только зверей, но даже деревья и камни плясать заставлял. И Тимаген свидетельствует, что из всех наук и искусств всех древнее музыка. Доказывают это знатнейшие стихотворцы, которые упоминают, что на царских пиршествах похвалы героям и богам при звуках лиры воспевались. Вергилиев Иопас не воспекает ли блуждающую луну и неутомимое течение солнца? [«Энеида» I 742].

Это явно доказывает знаменитый стихотворец, что музыка имеет связь с познанием вещей божественных. Если же так, то она нужна и оратору: и хотя часть сия, то есть познание вещей божественных, оставленная (как мы сказали) ораторами, захвачена философами, но не менее и нам, сколько и им, принадлежит, и красноречие не может быть совершенно без таковых знаний.

Кто усомнится в том, что прославившиеся мудростию мужи не уважали музыки, когда Пифагор и его последователи, конечно, по принятому издревле мнению, утверждали, что и сам мир не иначе сотворен, как посредством приятного созвучия, коему впоследствии лира подражать стала; и, не довольствуясь еще согласием разнородных существ, которое называют они гармониею, придавали особенные звуки движениям тел. Платон в некоторых творениях, особенно в «Тимее», вразумителен быть не может, как только для тех, которым сие искусство довольно ведомо. Да и что говорить о философах, когда глава их Сократ не стыдился учиться музыке даже в старости? Самые величайшие полководцы, как известно из преданий, играли на разных орудиях, и войска лакедемонские некоторыми мусическими звуками к бою возбуждались.

На какое другое употребление сделаны роги и трубы в наших легионах? Чем сильнее звуки их, тем громче воинская слава римлян. Итак, Платон не без осно-

вания думал, что государственному человеку, какого называем политиком, также нужна музыка. И начальники такой секты, которая иным весьма строго, другим жестокою кажется, были того мнения, что некоторым из их мудрецов не худо было бы обратить внимание и на сию часть учения. Ликург, издатель жестоких законов лакедемонских, одобрял также упражнение в музыке. Да и сама природа, кажется, дала ее нам, как в дар, для удобнейшего трудов перенесения. Посмотрим на гребцов, как возбуждает их пение; видим это не только в таких трудах, в которых усилие многих, при слышании первого приятного голоса, стремится к одной цели; но и в уединении каждый скуку и труд свой облегчает каким ни есть, хотя нескладным, напевом.

По-видимому, доселе я хвалю прекраснейшее искусство, а не говорю, какую связь имеет оно с красноречием. Итак, умолчим, что некогда грамматика и музыка были нераздельны. Архит и Аристоксен думали даже, что грамматика составляла часть музыки и что одни и те же учителя преподавали обе эти науки, как свидетельствует Софрон, писатель, правда, шуточных творений, но коего Платон так уважал, что по смерти его нашли, сказывают, у него под изголовьем сочинения Софрона. Эвполид тоже утверждает: у него Продам и музыке, и словесным наукам учит; он же упоминает о некоем Гиперболе, прозванном Марикою, который признается, что он в музыке, кроме грамматики, ничего не знает. Аристофан во многих местах говорит, что был точно такой обычай у древних воспитывать детей. И у Менандра в Гипоболеме, когда один отец пришел требовать обратно сына своего от учителя, сей в число расходов, на воспитание его употребленных, включил и плату учителям музыки и геометрии.

Отсюда также обычай, что после стола на пиршествах подносилась каждому из гостей лира; и когда Фемистокл признался, что играть не умеет, то поч-

ген был, как говорит Цицерон, за человека невоспитанного. Да и у древних римлян празднества не обходились без мусических орудий. Еще и ныне поются стихи жрецов Салийских. Как все сие установлено от Нумы-царя, то и видно, что и они, при всей своей грубости и воинственном духе, упражнялись в музыке, сколько позволяло тогдашнее невежественное время. Наконец, у греков даже в пословицу вошло: неученые не знакомы ни с музами, ни с грациями.

Теперь рассмотрим, какую пользу от сего искусства получает собственно оратор будущий. Размер в музыке двойствен: в голосе и в телодвижении. В том и другом потребна мера. Аристоксен, превосходный учитель музыки, разделяет голос на рифму и мерные звуки; одни состоят в подборе речей, а другие в пении и звуках. Неужели все это не нужно оратору? Одно относится к телодвижению, другое к расположению слов, третье к изменению голоса; что все также необходимо для оратора. Если бы только в стихах и песнях требовалось некоторое известное расположение слов и приятное соединение звуков, то для оратора было бы все то излишне. Но и в речи, так же как в музыке, порядок и звуки располагаются, смотря по предметам. Предметы величественные поются возвышеннее, приятные — нежнее, средние — плавнее; для сего потребно приличие и голоса и речей: музыка во всем сообразуется со страстями, какие выразить хотим. Равно и у оратора напряжение, понижение и другие различные изменения голоса должны быть направляемы к возбуждению страстей в слушателях: иными словами и голосом внушаем судье негодование, иными сострадание; если мусикийские орудия, не могущие явственно произносить речи человеческой, производят в нас разные впечатления, то оратор, позаимствовав некоторые пособия от музыки, может на умы еще более действовать. Телодвижение также должно быть благопристойное, непринужденное; и этому учимся не иначе как от му-



зыки; а поскольку от того много зависит достоинство оратора, то не преминем говорить о сем особенно, на своем месте. Если же оратор прежде всего должен стараться о своем голосе, то может ли что более сего принадлежать музыке? Да не подумает кто, что я хочу доказать сие одним примером К. Гракха, знаменитого в свое время витии, которому, когда говорил он к народу, стоявший позади него музыкант с флейтою, называемою *tonagion*, давал знать, где надлежало повышать или понижать голос. Таковую предосторожность брал он, когда произносил самые мятежные речи и когда устрашал вельмож или сам их страшился.

Некоторых грубых и упорных невежд еще попытаюсь убедить о пользе сего искусства. Они, конечно, согласятся, что будущему оратору нужно читать стихотворцев. Стихотворство разве чуждо музыке? Если есть кто так малосведущ, что о всех родах стихотворений сказать этого не допустит, то, по крайней мере, признается, что лирические читать невозможно без музыки. Я более распространился бы о сем предмете, ежели бы вводил нечто новое. Когда же издревле, от Хирона и Ахиллеса даже до наших времен, у всех любителей правильного учения всё это водилось, то не стану входить в дальнейшие доказательства, чтобы усиленным защищением не сделать истины сомнительною.

Хотя приведенные мною примеры довольно уже показывают, какую музыку и притом до какой степени я одобряю, однако почитаю за нужное объяснить еще открытее. Я отнюдь не хочу того театрального, женоподобного и сладострастного пения, которое ныне и остаток прежней нравственности в нас истребляет; я хочу того мужественного пения, которым доблести других устами доблестных же мужей прославлялись. Не хочу мусических орудий, на порочные помыслы возбуждающих и которые у всякого благовоспитанного человека должны быть в омерзении; я одоб-

ряю только знание того искусства, которое к благонамеренному возбуждению и укрощению страстей наиболее способствует. Пифагор, как сказывают, увидев буйную толпу юношей, стремившихся вломиться в честный дом с непотребным намерением, привел в рассудок только тем, что приказал флейтистке, бывшей с ними, переменить в игре нежные тоны на голос медленный и важный. Хрисипп назначал даже кормилицам петь особливые при качании детей песенки. Для сочинения декламаций вместо обыкновенной темы довольно замысловато выведен случай, в котором предполагается, будто бы один музыкант, который заиграл фригийскую песню, в то время как некто приносил жертву, обвиняется в смертоубийстве, потому что приносивший жертву тогда же лишился ума и бросился в пропасть. Итак, если оратор не может быть совершенен без знания музыки, то почему и самый предубежденный против этого искусства не почтет это знание принадлежащим к нашему намерению?



## БИБЛИОГРАФИЯ

### 1. Важнейшие источники вышеприведенных текстов<sup>1</sup>

1. *Antiquae musicae auctores septem graece et latine* Marc. Meibomius restituit ac notis explicavit. Amstel. I—II, 1652. Сюда вошли: в I том — Аристоксен, Псевдо-Эвклид, Никомах, Алипий, Гауденций и Бакхий; во II том — Аристид Квинтиллиан, Марциан Капелла (IX книга о музыке из его «*De nuptiis Philologiae et Mercurii*»).
2. J. Wallis. *Opera mathematica* Oxon. T. III, 1699 (здесь — комментарии Порфирия на «Гармонику» Птолемея и другие анонимные комментарии).
3. *Rhetores graeci* ed Walz. Vol. III, 1834 (Гермоген. «Об идеях»).

<sup>1</sup> Тексты после указания автора и его сочинения снабжены цифрами. Если стоят две цифры, римская и арабская, то первая указывает книгу, песнь или ораторскую речь, вторая же — главу или стихотворную строку, или (в речи) параграф. При трех цифрах (римская и две арабских) — последняя указывает параграф данной главы данной книги. Две или несколько арабских цифр указывают главы (т. е. указание книг в данном источнике отсутствует). Одна арабская цифра в поэтическом источнике указывает номер стиха, а в прозаическом — параграф. Досократики содержат обозначение главы, затем раздел А или В в данной главе и третье обозначение — номер фрагмента в данном разделе (имеется в виду издание Дильса). Арабские цифры, снабженные латинской буквой

- V 1833 (Максим Плануд), VI 1834. (Иоанн Сицилийский), VII р. II 1837 (Аноним к Гермогену).
4. F. Bellermann. Anonymi Scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicae. Berol., 1841.
  5. A. H. Vincent. Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du roi. Tome XVI. Par., 1847. (Здесь — Георгий Пахимер).
  6. Scriptores metrici graeci, ed R. Westphal. Vol. I. Hephæstionis de metris enchiridion et de poemate libellus cum scholiis et Trichæ epitomis etc., 1866.
  7. Grammatici Latini. Vol. I, 1857 (здесь — «Грамматическое искусство» Диомеда), Vol. VI, 1, 1874 (Марий Викторин). Vol. VI, 2, 1923 (Теренциан Мавр, Маллий Феодор).
  8. Scriptores musici. ed. C. Jan. 1895. (Отрывки из «Проблем» Псевдо-Аристотеля, «Разделение канона» Эвклида, Никомах, Бакхий, Гауденций. Алипий с нотными приложениями).
  9. Stoicorum Veterum fragmenta. col. I. Arnim, I—IV. Lips. 1921—1924.
  10. Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch, Diels H. I—III, 9 Aufl. herausgeg. v. W. Kranz. Berl., 1960.
  11. Claudii Ptolemaei Harmonica ed. J. Wallis. Oxon. 1682.
  12. Sextus Empiricus ex rec. J. Bekkeri. Berol., 1842.
  13. Martianus Capella. De nuptiis Philologiae et Mercurii, Eyssenhardt, Lips., 1866 (Имеется позднейшее изд. A. Dick, Lips., 1925).
  14. Boethius ed. G. Friedlein, Lips., 1867.
  15. Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus, griechisch und deutsch, herausgeg v. P. Marquard, B., 1868 (тексты приводятся по этому изданию).
  16. Platonis Timaeus interpr. Chalcidius cum eiusdem commentario ed. Joh. Wrobel. Lips., 1876.
  17. Theonis Smyrnaei platonici eorum quae in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio. ed. E. Hiller. Lips.,

p (pagina — страница), обозначают: первая — страницу, вторая, после запятой, — номер строки на данной странице. Снабженные буквами гл. (глава) соответственно обозначают главы. В текстах из Платона римская цифра обозначает книгу диалога, а арабская с буквой — страницу и ее часть по изданию Стефана XVI века, принятому во всех изданиях Платона. Тексты из Аристотеля цитируются по изданию Прусской королевской Академии наук, либо в виде римской и арабской цифры (тогда это — книга и глава трактата), либо более полно, когда за этими двумя цифрами следуют страницы прусского издания, далее буквы а или б (обозначающие столбцы на странице), и, наконец, еще арабская цифра, обозначающая номер строки на данной странице.

- 1878 (также греческий текст с франц. переводом. L. Dupuis, P., 1892).
18. Aristidis Quintiliani. De musica libri III. ed. A. Jahn, Berol. 1882 (цитаты отсюда).
  19. Aristoxenis von Tarent. Melik und Rhythmik des klassischen Hellenthums. Übers. u. erläut. v. R. Westphal. Leipz., 1883. II Bd. Berichtigter Originaltext nebst prolegomena v. R. Westphal herausg. v. F. Saran. Leipz., 1893.
  20. Philodemi. De musica librorum quae extant ed. T. Kemke. Lips., 1884.
  21. Macrobius ed. Fr. Eyssenhardt. Lips., 1893 (здесь — комментарии на «Сновидение Сципиона» у Цицерона).
  22. Eycleidoy Eisagōgē harmonicē. E recensione et cum versione latina M. Meibomii. Accedunt aliorum rei musicae scriptorum loci selecti, Mosquae, 1894.
  23. Plutarque. De la musique, par H. Weil et Th. Reinack, P., 1900.
  24. Dionysii Halicarnasei opuscula ed. H. Usener et L. Radermacher, v. II, fasc. 1, Lip. 1904 («О составлении имен»).
  25. M. F. Quintiliani. Institutionis oratoriae libri XII ed. L. Radermacher I—II. Lips., 1959.
  26. H. Abert. Die Lehre vom Ethos in der Griechischen Musik. Lpz., 1899<sup>1</sup>.
  27. Иванов Г. Гармоническое введение анонима. Греческий текст с русским переводом и объяснительными примечаниями. Филологическое обозрение, т. VII, кн. 1—2, 1894.
  28. Плутарх. О музыке, перев. Н. Томасова. С пояснит. примеч. и вступ. стат. Е. М. Браудо, с прилож. биограф. Плутарха А. И. Маленина. Птб., 1922.
  29. Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг ораторских наставлений. Пер. А. Никольского, ч. I. СПб., 1834.

<sup>1</sup> В работе Аберта собраны важнейшие тексты по отдельным категориям античной музыкальной эстетики. Она, однако, страдает большой неполнотой, неточностью цитирования и использованием слишком старых изданий. Тем не менее, поскольку наше собрание текстов в § 7 вовсе не преследует целей академической полноты, а стремится дать только общее представление об античной музыкальной эстетике, мы воспользовались текстами Аберта, а также некоторыми его пояснениями, с присоединением наших собственных материалов и с использованием более новых изданий античных текстов. Некоторые комментарии Аберта настолько необходимы и неустраняемы, что в § 7 нашего очерка об отдельных музыкально-эстетических категориях мы иной раз излагаем их буквально. Тем не менее, общая наша методология не имеет ничего общего с Абертом.

## II. Литература по античной музыкальной эстетике

### К Аристотелю

1. Stumpf K. Die pseudoaristotelischen Probleme über die Musik, B., 1897.
2. Tischer G. Die aristotelischen Musikprobleme, B., 1903.
3. Остроумов. Мысли Аристотеля о воспитании и о значении музыки в деле воспитания. Тула, 1903.

### К Псевдо-Эвклиду

1. Jan C. V. Die Harmonie des Aristotenianers Kleonides, Progr. d. Gymnas., 1870 (рус. пер. этого текста, «Филол. обзор», М., 1895).
2. Walda p f e l O. Über das Idealschöne in der Musik, Dresden, 1890.

### К Аристоксену и другим

1. Булнч. С. Новая теория музыкальной ритмики. Изложение Аристоксена, усвоенное Вестфалем. Русский Филологический вестник, 1884, кн. 2.
2. Cäsar J. Die Grundzüge der griechischen Rhytmik im Anschluss zu Aristid, Marburg, 1882.
3. Paul O. Boëtius und die griechische Harmonik, Lpz., 1842.
4. Jan C. V. Die Eisagoge des Boethius, Strassburg, 1891.

### К Плутарху

1. Wytttenbach. Lexicon Plutarcheum, 1843.
2. Volkmann. Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch, Berlin, 1869.

### Общие работы

1. Fortlage K. Das musikalische System der Griechen, 1847.
2. Paul O. Die absolute Harmonie der Griechen, 1866.
3. Gevaert F. A. Histoire et theorie de la musique de l'Antiquité, 2 vol., 1875—1881.
4. Westphal D. Musik des griechischen Altertums, 1883.
5. Westphal, Roszbach, Cleditsch. Theorie der musikalischen Künste der Hellenen, 1—3, 1885—1889.
6. Frank. Er. Plato und die sogenannten Pythagoräer, Halle, 1923.
7. Sachs C. Musik des Altertums, Breslau, 1924.
8. Wegner M. Das Musikleben der Griechen, 1949.
9. Koller H. Die Memesis in der Antike. Bern, 1954.
10. Moutsopoulos E. La Musique dans l'oeuvre de Platon. P., 1959.

11. Рявец Ф. Искусство муз и гимнастика как воспитательные средства по Платону. Кишинев, 1878.
12. Ветнек Е. Значение музыки в древнегреческом воспитании. Журнал «Гимназия», 1892, № 8, стр. 643—662.
13. Еланский И. Речь о воспитательном влиянии музыки в различные исторические эпохи. Николаев, 1893.
14. Петров В. Элементы античной гармонии. «Рус. муз. газ.», 1896.
15. Саккетти Л. О музыкальной художественности древних греков, в сб. «Из области эстетики и музыки». СПб., 1896.
16. Энгштейн Э. О музыкальном воспитании юношества. Пер. с нем. СПб., 1897.
17. Егоров: О составе, строе и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901.
18. Грубер Р. Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.
19. Библиографический обзор иностранной литературы за 1932—1957 гг. по древнегреческой музыке (дан в издании *Lustrum*, Bd. III, 1958).

## СПИСОК ПЕРЕВОДЧИКОВ

Анн.	— И. Ф. Анненский.	Кубицк.	— А. В. Кубицкий.
Артюшк.	— А. В. Артюшков.	Маков.	— А. О. Маковельский.
Баран.	— Н. П. Баранов.	Малев.	— Г. В. Малеванский.
Верес.	— В. В. Вересаев.	Марк.	— С. П. Маркиш.
Гинцб.	— Н. С. Гинцбург.	Мищ.	— Ф. Г. Мищенко.
Дмитр.	— М. Дмитриев.	Ник.	— А. Н. Никольский.
Егун.	— А. Н. Егунов.	Новос.	— Н. И. Новосадский.
Жебел.	— С. А. Жебелёв.	Петровск.	— Ф. А. Петровский.
Зел.	— Ф. Ф. Зелинский.	Плат.	— Н. Платонова.
Иван.	— Г. А. Иванов.	Поп.	— П. С. Попов.
Карп.	— В. Н. Карпов.	Самсон.	— Н. В. Самсонов.
В. Карп.	— В. П. Карпов.	Сол.	— В. Соловьев.
Кондр.	— С. П. Кондратьев.	Том.	— Н. Томасов.
Котёл.	— Н. Котелов.	Шерв.	— С. В. Шервинский.

Тексты, переводчики которых не указаны, переведены А. Ф. Лосевым.

# СОДЕРЖАНИЕ

В. П. Шестаков. Предисловие . . . . .	5
А. Ф. Лосев. Античная музыкальная эстетика . . . . .	11
Введение . . . . .	11
§ 1. Мифологическая основа . . . . .	13
§ 2. Древнее пифагорейство . . . . .	16
§ 3. Другие представители греческой классики . . . . .	32
§ 4. Платон . . . . .	34
§ 5. Аристотель и его школа . . . . .	46
§ 6. Эллинизм . . . . .	54
§ 7. Эстетическое значение основных музыкальных категорий . . . . .	68
§ 8. Общий итог . . . . .	105
Источники античной музыкальной эстетики . . . . .	117
§ 1. Мифологическая основа . . . . .	117
§ 2. Древнее пифагорейство . . . . .	127
§ 3. Другие представители греческой классики . . . . .	135
§ 4. Платон . . . . .	138
§ 5. Аристотель и его школа . . . . .	170
§ 6. Эллинизм . . . . .	208
§ 7. Эстетическое значение основных музыкальных категорий . . . . .	226
§ 8. Плутарх Херонейский. «О музыке» . . . . .	255
§ 9. Квинтилиан. «Ораторские наставления» . . . . .	293
Библиография . . . . .	299
Список переводчиков . . . . .	303

## АНТИЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

Редактор Н. Шахназарова

Художник В. Лазурский

Техн. редактор Э. Готлиб

Художественный редактор В. Терещенко

Подписано к печати 13.IX 1960 г. А 09324. Формат бумаги 84×108<sup>1/32</sup>.

Бум. л. 5,125. Печ. л. 16,8. Уч.-изд. л. 14,4 (включая вклейки).

Тираж 7500 экз. Цена 7 р. 50 к. С 1 I 1961 г. цена 75 к. Заказ 600.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза.



**В последующие выпуски серии войдут работы, посвященные музыкальной эстетике стран Востока (в том числе Китая и Индии), средневековой Европы, а также музыкально - эстетическим воззрениям нового времени.**

**7 р. 50 к.  
с 1/1 1961 г. цена 75 к.**

МУЗГИЗ

1961