

Автор рассматривает историю ранней Спарты в «музыкальном» аспекте, делая вывод о том, Спарта была одним из важнейших центров ранней греческой музыкальной культуры, и кроме того, что музыка и поэзия оказывали большое влияние на политическую и социальную ситуацию в Спарте в VII и VI вв. Долизируются происхождение, жизненный путь и наиболее значительные поэтические и музыкальные достижения и изобретения известнейших спартанских деятелей культуры того времени (Терпандр, Стесихор и др.).

Зайков А.В. Музыканты в ранней Спарте: создание жанров и противодействие внутренней распрѣ // Вестник Удмуртского университета. 1995. №2. С.5-15.

## SUMMARY

Zaikov A. V.

«Musicians in early Sparta: the creation of genres and the counteraction to the internal strife».

The subject of this paper is an influence which the music — and poetry-exerted on the political and social situation in Sparta in the seventh and sixth centuries B. C. In the archaic epoch in Sparta there was a certain domestic extraordinary mechanism of overcoming civil strife. This post was filled by the talented musicians, invited from other cities and supported by the authority of the Delphian oracle of Apollo. As a rule Spartans set them the task of establishing some festival, connected with some state cult. Their function gave rise to a quite political authority. They acted as the advisors of the people and arbitrators. I dare say that the official title of this extraordinary political post was the word *harmostes/harmonster*.

с.5 >>

Предметом данной статьи является иллюстрация того достаточно хорошо известного факта, что Спарта была одним из важнейших центров

ранней греческой музыкальной культуры, и кроме того, изучение влияния, оказываемого музыкой и поэзией на политическую и социальную ситуацию в Спарте VII и VI вв. до н. э.

Прежде всего представим обзор деятельности известных музыкантов и поэтов в архаической Спарте<sup>1</sup>. Начать необходимо с эолийской школы кифаредов с острова Лесбос, которые заложили основы художественно развитой греческой музыки на спартанской почве. Первым из них был Терпандр. Этот талантливый мастер перелагал на музыку свои собственные и гомеровские гекзаметры (Heraclid. ap. Plut. De mus. 3 p. 1132 c).

В 67

спартанском религиозном празднике, в программу которого входило состязание кифаредов в честь Аполлона (Hellanic. ap. Ath. 14 p. 635 e)<sup>2</sup>. Эта победа открыла целую эпоху длительного преобладания лесбосской школы в Спарте и плодотворного взаимодействия дорийской и эолийской музыки.

Каковы были основные музыкальные заслуги Терпандра?

Пиндар говорит, что Терпандр изобрел барбитон (вид лиры), после того как он услышал лидийскую арфу с «откликающимся звуком» (paktis: Pind. fr. 125).

Вероятно

смысле, что он ввел в употребление резонаторный ящик для лиры, а не как свидетельство того, что он изобрел греческую лиру в собственном смысле слова.

Кроме того, Терпандр изменил звуковой диапазон лиры (cf.: Aristoxen. ap. Ath. 14, 37 p. 635 d).

Вывести историканти

музыки верили, что он ввел в употребление новую струну, известную позднее как «дорийская нэта» — самую высокую по звуку, одну из трех струн, которые изначально формировали рамки музыкальной звуковой системы (нэта, меса, гипата; Arist. Phys. 24 b 34; Plut. De mus. 28 p.

1140 b).

струну, известную как «трита» (Pseudo-Arist. *Problemata* 19, 32).

реорганизация сформировала классический звуковой диапазон кифары

Кстати, по утверждению ПсевдоАристотеля, сам термин

с.6>>

«

последней струной (dia pason [chordon] — через все [струны]) был введен в музыкальный словарь также Терпандром (PseudoArist. *Problemata* 19. 32).

Плутарх сохранил какуюто неясную традицию о том, что эфоры — высшие спартанские магистраты — наказали Терпандра, пробив гвоздями его лиру, за то, что музыкант стремился к разнообразию звуков и натянул на инструменте новую струну (Plut. *Inst. Lac.* 17 p. 238 c).

Итак, реорганизация лиры позволила Терпандру создать новый диатонический лад, известный как «микселидийский» (Mixolydios tonos), и новый вид мелодии очень высокого тона (Plut. *De mus.* 28 p. 1140 f). Его же изобретением был вид мелодии, называемый Плутархом «подчеркнутый трохей» (Plut. *De mus.* 4 p. 1132 d; 12 p. 1135 c; 28 p. 1140 f; cf.: Poll. 4, 65; Aristid. *Quint.* 1, 16)3.

В каком жанре работал Терпандр? Он был кифаредом и лирическим поэтом, сочинявшим песни, которые назывались «номы». В этих «*nomoi*» он перелагал на музыку свои собственные и гомеровские гекзаметры (Plut. *De mus.* 3 p. 1132 c; 5 p. 1133 b; Plin. *NH* 7, 204; Sud. s. v. Terpandros; Procl. *Chrest.* 45—52 Sev.; FgrHist 273 F 77).

Терпандр сочинял музыкальные и гекзаметрические вступления к этим номам (Plut. *De mus.* 4 p. 1132 d; 6 p. 1133 b).

особое внимание на это слово «*nomoi*» («*nomos*» — в единственном числе). Интересно то, что данный специфический термин спартанских

При э

Такая

диапаз

Кроме

Необх

музыкантов VII в. до н. э. в греческом языке около этого времени уже имел специальное политическое значение — «ἄσμα» (обычно или «закон» (Hes. Th. 66; 417; Op. 276; Alc. Supp. 25, 5), а отсюда «ἄσμα» (указ)ἄσμα», установил).

Что собой представляли эти номы, разработанные Терпандром? Это был тип мелодии для лиры как аккомпанемент к эпическому тексту. Существенно то, что Терпандр был продолжателем традиции аэдов. Старое эпическое искусство в начале VII в. до н. э. разделилось на два направления : школа рапсодами Терпандрова школа. Первое направление ушло преимущественно в декламацию второе оказалось гораздо более богатым в музыкальном отношении. По существу, Терпандр явился создателем оригинальных музыкальнохудожественных форм у греков. Он усовершенствовал один старый вид песни и установил жанр номов. Эта институционализация жанра проявилась в следующем. Во-первых , каждый вид песни имел свой собственный высотный уровень (Plut. De mus. 6 p. 1133 b-c; Procl. Chrest. 45—52 Sev.); во-вторых , ном обладал строго установленной композиционной структурой.

Эта канонизация жанра Терпандром была тесно связана с его деятельностью по организации (или реорганизации) дорийского праздника Карнеи в честь Аполлона в Спарте<sup>4</sup>.

Исторический и социальный фон, на котором развернулась реорганизация этого праздника, был очень интересным. Мы знаем одну старую греческую поговорку: «вслед за лесбосским певцом». Аристотель связывает ее с Терпандром (Arist. fr. 545 Rose<sup>3</sup> = Eustath. ad Il. 9, 129 p. 743, 16 Rom), а в легенде о том, как спартанцы , страдая от внутренней смуты, пригласили к себе Терпандра по совету бога (то есть дельфийского оракула Аполлона). Этот музыкант с Лесбоса с помощью своей музыки гармонизировал их души и усмирил

смуты (Zenob. Prov. 5, 9; Hesych. s. v. meta Lesbion oidon).

Также

Плутарх говорит, что Терпандр положил конец раздору лакедемонян (Plut. De mus. 9 p. 1134 b).

Возникает вопрос: как

с.7>>

смог он успокоить распрю с помощью одной только лиры? Это было бы очень странно. Однако традиция о том, что Терпандр принял участие в подавлении внутреннего стасиса в Спарте, очень основательна хотя бы уже потому, что восходит она к Аристотелю и подтверждается другими данными. Я далек от того, чтобы предполагать здесь какую-то позднейшую сказочку. Вместе с тем социально организующая роль нашего музыканта может быть объяснена лишь в связи с его участием в реорганизации старого дорийского культа Аполлона Карнейского в Спарте. Все наши источники называют Терпандра первым победителем на музыкальных состязаниях кифаредов во время Карнейского праздника. Наиболее вероятная дата этого события дана Геллаником — двадцать шестая Олимпиада, то есть 676–673

гг. до

635 е;

др.исст.даны в

Ол. 36;

ср.: С

страдающая от внутренней усобицы, пригласила знаменитого музыканта для организации религиозного праздника, который должен был консолидировать спартанскую общину. Чтобы успешно это осуществить, Терпандр, несомненно, должен был бы получить некоторые важные распорядительные полномочия. Здесь необходимо вспомнить, что тот жанр, который разработал Терпандр, назывался «номь». Как было уже упомянуто, позднее это слово в греческом языке означало главным образом «законь». Далее Плутарх заявляет, что делом Терпандра было так называемое «первое установление (katastasis) музыкального обихода в Спарте» (Plut. De mus. 9 p. 1134 b). Слово «katastasis» здесь означает

несомненно «установление» как «закрепленный порядок». Терпандр, по всей видимости, разработал канон для музыкального инструмента — лиры, канон для жанра номов и канон для музыкального состязания и праздника в честь Аполлона Карнейского.

Следует иметь в виду, что этот реформатор был в Спарте пришельцем ксеном (xenos: Ael. VH 12, 50), приглашенным извне. Община находилась в глубоком гражданском конфликте. Чтобы решить эту проблему, спартанцы пытались найти какой-то внешний авторитет, способный выступить в роли арбитра.

Зенобий утверждает, что Терпандр, посланный в Спарту богом (очевидно, Аполлоном), очевидно успокоил смуту. Это следует интерпретировать в том смысле, что он — музыкант и пришелец — пользуясь внешним и божественным авторитетом, исполнил роль именно арбитра. По существу, Терпандр исполнял некую экстраординарную политическую функцию по организации и гармонизации общины, охваченной распрей.

Это понятный и известный механизм политического урегулирования. Подобный механизм узнается в других греческих полисах как институт социального посредничества, а именно: эйсиметы — правители, избираемые народом (Arist. Pol. 3, 9, 5-6 p. 1285 a 29 b 3; 3, 10, 1 p. 1285 b 25—26; 3, 10, 10 p. 1286 b 34—40; 4, 8, 2 p. 1295 a 7—17; Dion. Hal. Ant. Rom. 5, 73), и диспеджики, примирители (Thuc. 4, 60; Arist. Ath. 38, IG 12 (7) 3, 31).

Кепион — музыкант, ближайший последователь Терпандра — продолжил дело своего учителя. В частности, он дал определенную форму лире (Duris = Fgr Hist 76 F 81; Plut. De mus. 6 p. 1133 c). Один из видов номов был назван его именем (Plut. De mus. 4 p. 1132 d). Последующие Lesbosские кифареды — представители Терпандровой школы — всегда

побеждали на Карнеях вплоть до 540 г. н. э. (до Периклеса: Plut. De mus. 6 p. 1133 c).

### с.8 >>>

Следует сказать, что известное число слов становится специальными музыкальными терминами именно в связи с Терпандром и его последователями. Это, например, «диапазон», «гармония», «ном», наименования различных видов песен. Я хотел бы обратить особое внимание на следующее обстоятельство. Некоторые из этих терминов несут на себе печать определенной социально организующей функции, выполняемой музыкантами в Спарте в VII в. до н. э.

В другом музыкальном направлении — пении и танцах под музыку авлоса (древнегреческого музыкального инструмента, напоминающего флейту) — наиболее значительной фигурой был Фалет с Крита. Главк, античный историк, помещает его после Терпандра и Архилоха (FHG II 24 fr. 4 = Plut. De mus. 10 p. 1134 d-e).

Наибо

деятельности в Спарте — середина VII в. до н. э.

Плутарх сохранил две версии, почему Фалет прибыл в Спарту. В соответствии с одной из них Ликург — древний спартанский законодатель — убедил его переселиться с Крита в Спарту. Здесь Фалет действовал как один из лучших законодателей. Спартанцы страдали от внутреннего раздора, и Фалетовы песни были необходимы, чтобы успокоить их души, призвать к повиновению и согласию через мелодии и ритмы (Pint. Lyc. 4).

В соответствии с другой версией спартанцы пригласили Фалета по совету Дельфийского оракула, чтобы он вылечил их от мора, используя свою музыку (Plut. De mus. 42 p. 1145 b).

В любом случае интересно отметить, что Фалет был приглашен, то есть его авторитет был внешним для спартанской общины и поддерживался Аполлоном.

Античные историки музыки рассматривали Фалета как основную фигуру так называемого «второго музыкального установления» в Спарте (Plut. De mus. 9 p. 1134 b).

Вторая реформа была связана с организацией другого спартанского праздника, а именно праздника Гимнопедий (ibidem, p. 134 c). Он был установлен в 668 г. до н. э. в честь спартанцев, павших в битве с аргивянами. Позднее это будет самый любимый праздник у спартанцев, выполняющий очень важную роль в жизни общины (Her. 6, 67; Thuc. 5, 82; Platon. Leg. 1 p. 633 c; Plut. Apophth. Lac. 1, 6 p. 208 d; Lyc. 15). На этом празднике, как показывает его имя, мальчики состязались в обнаженном виде. Они пели хором песни в честь Аполлона и павших героев (Paus. 3, 11, 9; Sud. s. v. Gymnopaedia; Etym. M. s. v. Gymnopaedia, p. 213, 3; AB I, 32, 234; Tim. Lex. Platon. s. v. Gymnopaedia; Max. Tyr. 6, 59; Ath. 14 p. 678 c; Sosib. Frg. Hist. 595 F 5).

Главной программой этого фестиваля было состязание в специальном танце, где имитировались военные движения (gymnopaedike: Ath. 14 p. 630 d; Philod. De mus. p. 15 K; Philostr. VA 6, 21; cf.: Xen. An. 6, I, 11). Не случайно для организации этого праздника спартанцы пригласили музыканта именно с Крита, т. к. на этом острове искусство танца в сочетании с пением было особенно развито. Уже Гомер говорит об этом (Hom. II. 18, 590 sq.). Критский

в честь Аполлона и пирриха в честь Ареса, бога войны. Фалет принес эти танцы в Спарту и сочинил для них песни. Старые магические и культовые песни — пэан и гимн — получили новое развитие благодаря Фалету. Собственно музыкальный смысл Фалетовой реформы состоял в том, что он

ввел в употребление в Спарте авлос и разработал новые для нее авлетические ритмы (так называемые пеон и

с.9 >>

кретикос: Glauc. = FGH II 24 fr. 4 = Plut. De mus. 10 p. 1134 d; 12 p. 1135 c).

Все эти музыкальные нововведения были сделаны Фалетом в процессе организации праздника Гимнопедии, призванного объединить граждан в те трудные времена, когда Спарта понесла тяжелое поражение от Аргоса и страдала от раздора и, возможно, чумы

Все это напоминает историю с Терпандром он установил фестиваль Карнеи, и это помогло гармонизировать души граждан. Теперь Фалет устанавливает фестиваль Гимнопедии и с помощью своей музыки действует как лучший законодатель. Эти два музыканта, два прицельца, пользуются исключительным авторитетом в Спарте, сохранявшимся на протяжении многих веков. Агис, спартанский царь-реформатор III в. до н. э., утверждает, что оба музыканта своим искусством преследовали ту же самую цель, что и законодатель Ликург (Plut. Agis. 10, 6).

Следующий замечательный артист, также работавший в Спарте в VII в. до н. э., — Тиртей из Афин. Данные античных хронографов относительно времени его жизни согласуются друг с другом. Вероятно, расцвет его творчества должен приходиться на период между 640 и 622 г. до н. э. (Sud s. v. Tyrtaios, 3 p. 520 — Ol. 30; Hieronym Chron. Ol. 36; Euseb. Chron. Ol. 37 — «Timeus» pro «Tyrtaeus»)<sup>7</sup>.

История о том, как Тиртей — хромой учитель из Афин — оказался в Спарте, хорошо известна. Спарта, неся поражения от мессенцев, получила предписание оракула Аполлона попросить помощь в Афинах. Афиняне, насмехаясь, послали им на помощь хромого Тиртея, флейтиста и поэта. Многочисленные древние авторы повторяют эту историю с

незначительными вариациями (Platon. Leg. 1 p. 629 a; Lyc. Leocr. 106 sq.; Diod. 8, 271 sq.; Philod. De mus. 17, 3; Paus. 4, 15, 6; 16, 2; Ael. VH 12, 50 etc.)<sup>8</sup>.

Тиртей занял свое особое место в истории европейской литературы. Его поэзия была хорошо известна не только в Спарте, но и во всем античном мире. Многие греческие и римские поэты относились к нему с глубоким уважением. Так, в стихах Солона и Горация обнаруживаются явные заимствования из Тиртея. Его имя стало нарицательным для обозначения гражданской и патриотической поэзии. Однако необходимо иметь в виду, что он был не только поэтом, но и музыкантом-флейтистом (Philoch. ap. Ath. 14, 630 f = FgrHist 328 F 216; Philod. De mus. 17, 3; Paus. 4, 15, 6; 16, 6; Sud. 4, 610, 5).

Как проявился талант Тиртея в музыке? Прежде всего необходимо сказать, что он разработал жанр маршевых песен, известных как «*пурра*» (Cic. Tusc. 2, 16).

Синхронизировать движения и сохранять строй. Так как они исполнялись вооруженными мужчинами, еще одним названием для них было *enoria* (Ath. 14 p. 630).

голосом (Plut. Lyc. 21; Inst. Lac. 16 p. 238 b; cf.: Thuc. 5, 70; Xen. LP 13, 7 sq.; Val. Max. 2, 6; Poll. 4, 82).

Когда спросил царя Агесилая, почему спартанцы сражаются под звуки флейт, он ответил, что сохранение ритма сразу показывает, где храбрый муж, а где трус (Plut. Arophth. Lac. 2, 36 p. 211 a; cf.: Thuc. 5, 69, 2; Schol. ad Thuc. 5, 69).

Очевидно, маршевые песни существовали в Спарте и до Тиртея. Такой вид песни назывался *Kastoreion* — в честь божественного героя, покровителя лакедемонского войска (Plut. De mus. 26 p. 1140 c; Poll. 4, 78).

Приважи то что

качестве стандарта для маршевых песен (ср.: Dio Chrys. 2, 29, 59). Даже метр этих песен получил название «metrus Messeniacus» (Мессенский метр)

с.10 >>>

(Mar. Victorin. Art. Gramm. 2 p. 2522 Putsch), ибо  
использовали его во времена Тиртея в сражениях против мессенцев. Отметим также, что Гедестион, античный грамматик, в своем «Учебнике» приводит Тиртеевы стихи в качестве примера особой разновидности анапеста (Neph.Enchorid. 46 Gaisford; cf.: Dio Chrys. 1, 92; Schol. ad loc.; Tzetz. Chil. I, 692 sqq.).

Музыкальная деятельность Тиртея была связана также с постановкой так называемых тройных лаконских хоров в соответствии с тремя возрастными группами: хор стариков, хор мужчин и хор мальчиков (Poll. 4, 107). Пример (Plutarkhos) Тройного  
Inst. Lac. 15).

Политическая и социальная направленность этих хоров очевидна — консолидировать общину в некоем строгом единстве и согласии, подобном тому, которое необходимо в хоре.

Быть может, Тиртею принадлежит и изобретение состязаний в пении между воинами во время походов. Перед обедом воины пели Тиртеевы пэаны. Их командир выполнял роль судьи и награждал победителя куском мяса (Philoch. ap. Ath. 14, 630 f = FgrHist 328 F 216; cf.: Tzetz. Chil. I, 692 sqq.).

Кроме того, Тиртей принес в Спарту новый вид песен, характеризующийся элегическим размером. Тексты Тиртеевых элегий сохранились в нескольких больших фрагментах. Позднее его элегии рассматривались как образец гражданской поэзии. Но во времена самого Тиртея эти тексты предназначались для исполнения под музыку. В

соответствии с традицией, переданной Павсанием, поэт, прибыв в Спарту, именно пел свои элегии (Paus. 4, 15, 6; 16, 6; Philod. De mus. 17, 3).

Одна группа Тиртеевых элегий объединяется под общим названием «**Советы**»<sup>1</sup> и зафиксирован в известном спартанский императив, в соответствии с которым самым доблестным мужем является храбрый защитник своего города, родной земли. Ни спортивная доблесть, ни сила, ни красота, ни богатство, ни царское достоинство, ни ораторский талант — ничто не равно доблести воина, сражающегося за свой город. Здесь Тиртей выступает как истинный наставник, прекрасно знающий, что такое «хорошо» и что такое «плохо». Его «Советы» очень категоричны (Tyr. fr. 6–9).

Название другой элегической поэмы Тиртея — «**Эвномия**»<sup>2</sup> — Благосостояние — истолковывает историю происхождения спартанского государства и конституции. Важно, что все это освящается авторитетом Аполлона. Автор говорит, что спартанская конституция получена от этого бога. Тиртей рассказывает, как мессенцы были покорены «отцами наших отцов» (fr. 1–5). К сюжету

благодаря Аристотелю мы знаем, что здесь Тиртей повествует о смуте, поднявшейся в Спарте из-за тягот Мессенской войны (Arist. Pol. 5, 62 p. 1306 b)9. Павсаний

когда рассказывает, как во время Второй Мессенской войны часть граждан требовала передела земельных участков. Павсаний утверждает, что Тиртей положил конец этой распре (Paus. 4, 18, 3). Это чрезвычайно важное замечание. Есть все основания для предположения, что эта поэма Тиртея была направлена главным образом против каких-то беспорядков, связанных с требованиями передела земли.

Тиртей провозглашает божественность спартанской конституции, прославляет доблесть предков и указывает на истинного — не внутреннего, а внешнего — врага, в качестве которого выступают мессенцы. Здесь мы находим первую в греческой литературе попытку понять хорошо устроенное государство как гармоничную

с.11 >>>

систему, все части которой уравнивают одна другую. Существует близкая аналогия между «Эвномией» Тиртея и поэмой с тем же названием Солон, афинского поэта и законодателя начала VI в. до н. э. Как Тиртей, так и Солон имели своей целью положить конец внутренней усобице и консолидировать свою гражданскую общину. Оба пользовались похожими методами, а именно: они активно проводили идею о внешнем враге и побуждали граждан к агрессии против него; они сочиняли талантливые стихи и клали их в основу гражданского воспитания; они проводили идею о пропорциональной и непоколебимой социальной системе, поддерживаемой богами.

Однако всего этого недостаточно для того, чтобы усмирить распрю и положить конец внутреннему кризису. Как Тиртей, так и Солон должны были иметь в своих руках какие-то реальные механизмы политического управления. Мы хорошо информированы относительно чрезвычайных полномочий Солон. Также и Тиртей, видимо, не смог бы прекратить смуту без подобного экстраординарного механизма. Павсаний сохранил версию в соответствии с которой спартанцы пригласили к себе Тиртея в качестве «советника» (*symbolos*: Paus. 4, 15, 6). Это может быть интерпретировано в том смысле, что он был советником народа, лакедемонян. Мы знаем, что в V в. до н. э. в Спарте существовала некая экстраординарная магистратура с тем же названием — «*symboles*» советники посылались к военачальникам, неудачно ведшим военные

действия. Их «советы» были обязательны для исполнения военачальниками (Th 2, 85, 1; 3, 96, 1; 8, 39, 2; особе может, это совпадение не случайно.

Таким образом, Тиртей был не только талантливым поэтом и музыкантом. Его социальная роль имеет в своей основе какой-то реальный механизм политического управления.

Перейдем теперь к следующему мастеру — Алкману из Сард Лидийских. Согласно Аполлодору (ар. Hesych s. v. Alkman) расцвет его гения приходится на 672—669 г. до Евсевию — на 660—657 г. до опубликованный папирус (P. Оху. 2390 = PMG 5) дает основание для новой дискуссии относительно его хронологии<sup>10</sup>. Большинство современных исследователей полагают, что Алкман работал в Спарте в первой половине VII в. до н. э.

В древности Алкман пользовался репутацией великолепного поэта и музыканта (ho aristos melon poietes— Plut. De mus. 14 p. 1136 b; Paus. 3, 15, 2 sq.). Его г флейты (PMG 37; 51; 109) или лиры (PMG 24; 38; 41). Новые крупные папирусные фрагменты позволяют сказать, что его ритмы были очень разнообразны. Все метры, разработанные эпосом и лирикой до Алкмана, использовались им. Кроме того, он создавал новые метры и мелодии (PMG 161; Plut. De mus. 12 p. 1135 c; Hdn. Fig. p. 101 S.; Lesbon. Gramm. 5; Hephest. Enchor. 14, 6 p. 46).

Основной музыкально-поэтической формой Алкмана были так называемые парфении — песни, исполнявшиеся девичьими хорами. Возможно, что Алкман был приглашен в Спарту именно как хормейстер, руководитель таких хоров. Эти парфении были древним местным фольклорным жанром. Алкман лишь развил его и придал ему замечательную

форму . Эти песни были созданы для какого-то праздника, где девичьи хоры принимали участие в песенном и танцевальном состязании (они «  
сравнялись») machontai

Как Алкман оказался в Спарте? Он сам называет своим родным городом Сарды Лидийские (PMG 16). Согласно Гераклиду Понтийскому поэт был рабом некоего спартиата,

с.12 >>>

который из-за таланта Алкмана освободил его (FHG II 210).

Однако существует иная весьма интересная версия. Элиан в «  
Пестр. 11» сообщает, что Алкман и Пейто были приглашены в Спарту в трудные времена по совету Дельфийского оракула, чтобы лечить спартанцев от социальных недугов (Ael. VH 12, 50).

Обратим внимание на одно очень важное с моей точки зрения обстоятельство . Среди алкмановских мифологических образов имеется один весьма примечательный. Речь идет о богине Эномии, персонификации благозакония (PMG 64). Вспомним поэмы Тиртея и Солона , названные в честь этой богини. Алкманова Эномия была сестрой Пейто , богини убеждения, и дочерью Прометейи, богини предусмотрительности .

Далее , необходимо обратить внимание на следующее обстоятельство . В большинстве своих поэм — как парфений, так и гимнов — Алкман развивает свои собственные версии общегреческих и местных лаконских мифологических сюжетов. И это не случайно. Молодой спартанский полис в VII в. до н. э. уже осознал себя как сильную политическую реальность и заявил о своих претензиях на первое место в Пелопоннесе . Нет необходимости доказывать, что такой полис нуждался в собственной интерпретации некоторых общегреческих мифологических

сюжетов и в художественно разработанной мифологии местных героев. В Лаконике таковыми были Кастор и Полидевк, Менелай и Елена. Новые алкмановские папирусы приводят к предположению, что он исполнял такой политический заказ по созданию спартанской мифологии. Это могло быть связано с организацией какого-то местного лаконского праздника, для которого и предназначались парфены и гимны Алкмана.

Рассмотрим творчество поэта и музыканта Стесихора из Сицилии. Его образ — как и образ Алкмана — почти скрыт от нас. Впрочем, некоторые моменты в немногословной античной традиции о жизни Стесихора и о его поэмах «Галинодия» и «Орестея» показывают, что он посещал Спарту и писал для спартанцев.

Античная хронология определяла время его жизни между XXXVII и LVI Олимпиадами (то есть 632 г. до н. э. и 584 г. до н. э.). Его имя означает «предводитель» или «организатор хоров». Стесихор получил такое прозвище из-за своего удивительного мастерства сочинять песни для хоров. Это были длинные поэмы, где автор разрабатывал свои собственные версии мифов.

Весьма вероятно, что две его поэмы — «Галинодия» и «Орестея» были созданы именно в Спарте и развивали местную лаконскую мифологическую традицию.

Согласно одной античной легенде Стесихор строго осудил Елену в своей первой поэме о ней. За это он был ослеплен богиней Афродитой. Тогда он написал «Palinodia», то есть «обратную песню», в которой отрекается от нападок на Елену (Isocr. 10, 64; Platon. Phedr. 243 b; 244 a; R. 586 c; Ep. 319 e; Paus. 3, 19, 13; Sud. s. v. Stesichoros)<sup>12</sup>. Согласно его новой версии Парис будто бы привез в Трою лишь фантом Елены, сама же она ждала супруга Менелая в Египте в течение 10 лет. Хорошо известно, что Елена почиталась как богиня в Спарте (Paus. 3, 7,

7; 15, 3; 19, 9)13.

Нет

распространенная версия о Елене, совершившей прелюбодеяние, не подходила спартанцам

В своей поэме об Оресте Стесихор разработал сюжет, в соответствии с которым Агамемнон, брат Менелая и отец Ореста, был царем в Амиклах Лаконских, а не в Микенах или Аргосе (Schol. Eur. Or. 46; Simon. fr. 44)14.

Одно

Стесихора в Спарте необычайно интересно. Филодемв своем трактате по музыке заявляет, что в

с.13 >>>

Спарте Стесихор исполнил роль арбитра во внутригражданском споре (Philod. De mus. 18). Кстати, одна фраза из Стесихоровой « Орестей » говорит сама за себя:

« Музыка казавь  
счастливых богов и пирах мужей»... (PMG 210).

Очевидно, и этот поэт и музыкант выполнял в Спарте функцию социального организатора.

Итак, это то немногое, что мы знаем о деятельности пяти знаменитых греческих музыкантов и поэтов в архаическую эпоху в Спарте.

Следует сказать, что в античности спартанцы пользовались репутацией как самого воинственного, так и самого музыкального народа (Plut. Lyc. 21).

В V

музыкального искусства кифаредов (Eur. Alc. 445–454).

В конце V в. до н. э. некий эпиграммист называет Спарту «городом прекрасных хоров» (Diehl. Ant. Lyr. I, 1 p. 87). Многие греческие музыканты и поэты «находили Спарту подходящим — и, без сомнения, выгодным — полем для проявления талантов»15. Уже Архилох пыгается

прийти в Спарту; впрочем, его сюда не пустили — из-за стихов, в которых он провозглашает, что лучше выбросить свой щит, но спастись, чем быть героем, но погибнуть (Plut. Inst. Lac. 34 p. 2396).

Далее, Арион, возможно, также был как-то связан со Спартой. Когда он спасался от пиратов, дельфин вынес его к берегам Лаконики. В любом случае Геродот и Павсаний видели его небольшую статую на мысе Тенар (Her. 1, 24; Paus. 3, 25, 7; Ael. VH 12, 45).

Спарта продолжала быть посещаемой музыкантами и поэтами и позднее. Здесь побывали, например, Феогнид, Симонид, Евпол, Кратин, Тимофей, Фринид. Также и Пиндар писал для спартанцев (fr. 199 Snell).

Один античный источник утверждает, что спартанцы более остальных греков «тщательно блюли» (dieteresan) музыку, используя ее очень широко, так что всегда у них были мелические поэты (Ath. 14, 33 p. 632 f).

Что касается пяти рассмотренных выше спартанских музыкантов, то в их деятельности можно обнаружить некоторые общие характерные черты.

Во-первых, все они находятся близко друг к другу по времени. Они работают в VII и в первой половине VI в. до н. э. Это была эпоха гражданских конфликтов и выработки форм спартанского полиса.

Во-вторых, все они были чужаками, не включенными во внутреннюю смуту. Их авторитет был внешним по отношению к лакедемонской общине. С одной стороны, многие из них уже до прибытия в Спарту были знаменитыми музыкантами и поэтами. С другой стороны, спартанцы приглашали их в соответствии с советами Аполлона Дельфийского.

В-третьих, они были, так сказать, «музыкальными учредителями». Они не только создавали музыкальные инструменты, мелодии, ритмы, жанры, но также устанавливали государственные религиозные праздники, частью которых были мусические состязания. Это создание и

установление музыкальных форм сопровождалось также разработкой музыкальной терминологии. Для нас особенно важно то, что такие слова, как «номь» и «гармонизировать» уже стали музыкальными терминами в это архаическое время и возникают они в этом своем музыкальном качестве, по всей видимости, именно в Спарте .

В-четвертых , — и это основное — эти музыканты исполняют некую социальную роль в Спарте. Имеется одно замечательное рассуждение у Элиана в «Пестрых рассказах», которое уже приводилось в связи с Алкманом . Элиан говорит, что когда спартанцы нуждались в помощи муз против болезни или сумасшествия или всей общиной страдали от других

с.14 >>

вещей , они приглашали чужеземцев в качестве врачей или очистителей по совету дельфийского оракула. Таким образом они пригласили и Терпандра, и Фалета, и Тиртея, и Нимфея Кидониата, и Алкмана . Из этих музыкантов в списке отсутствует только Стесихор, но появляется Нимфей Кидониат (повидимому , с Крита), о котором ничего не известно .

В чем же состояла эта социальная и политическая роль архаических спартанских музыкантов? С одной стороны, они выполняли задачу по развитию местной мифоисторической традиции (сохранившиеся тексты Тиртея, Алкмана и Стесихора говорят сами за себя). С другой стороны, лирические поэты формировали новую гражданскую мораль молодого греческого полиса. Наиболее ярко это проявилось в Тиртеевых стихах, но некоторые строки из других поэтов также подтверждают эту мысль (например, Эвномия Алкмана: PMG 64; кроме того: PMG 1, 34–39: Терпандр : PLG III 12 = fr. 4 Diehl; Стесихор: PMG 210). Но наиболее важное обстоятельство состоит в том, что все наши мелические поэты выполняли роль социальных врачей и успокоителей внутренней

борьбы. Здесь проявляется некий оригинальный спартанский механизм предотвращения социальной и политической катастрофы. Они действуют как «советники» народа (Тиртей), «третейские судьи» (Стесихор), «Алкман»), они «гармонизируют» души граждан (Терпандр). Мы не знаем, были ли какие-нибудь из этих слов официальными терминами в Спарте и был ли какой-то общий официальный титул для этого механизма. Впрочем, некоторые предположения возникают в связи со словами Зенобия о том, что Терпандр гармонизировал души граждан (Zenob. Prov. 5, 9).

Греческое слово *harmozein* в общем смысле означает «прилаживать, приспособлять, соединять». В музыкальном смысле оно означает «настраивать» (Liddell & Scott, *Lexicon* 349 e; 591 d; Bellermann. *Anon. scr. mus.* 28). Имеется в виду, что уже «древнейшие музыканты» использовали слово «гармония» в музыкальном смысле, а именно как обозначение октавы (Philol. ar. Nicomach. Harm. 9). Но

«гармонизировать» приобретает также специальные политические значения. Мы знаем, что Терпандр «гармонизировал» души граждан и тем успокоил раздор; но кроме этого у нас есть сведения о существовании в Спарте магистратуры, исполнители которой назывались *harmosynoi*. Они следили за благопристойностью и порядком среди спартанских женщин (Hesych s. v. *harmosynoi*). Суще-

называвшаяся *harmostes* или *harmoster*, то есть «тот, кто устраивает, приводит в порядок, гармонизирует» или «управляет». Это был официальный титул правителей, посылавших Спартой в подвластные города. В спартанском политическом лексиконе слово «гармонизировать» означало «действовать в качестве гармоста», то есть «управлять или

контролировать дружественные или союзные города». Эти спартанские гармоисты были особенно многочисленны в период между Пелопоннесской войной и Царским миром (386 г. до н. э.)<sup>16</sup>.

Итак, все сказанное приводит нас к выводу о том, что в архаическую эпоху в Спарте существовал некий местный экстраординарный механизм преодоления гражданской смуты. Эту функцию исполняли талантливые музыканты, приглашаемые из других городов. Как правило, спартанцы ставили перед ними задачу организации определенного религиозного праздника, в программе которого обязательно присутствовало музыкальное состязание.

с.15 >>>

Их роль в жизни общины приобретала значение политической власти. Они действовали как советники народа и арбитры. Осмелюсь выдвинуть предположение, что официальным титулом такой экстраординарной политической фигуры было слово *harmostes/ harmoster*.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1 В этот период своего развития греческая музыка была неразрывно связана с поэзией. Все спартанские музыканты, о которых здесь пойдет речь, в истории эллинской культуры более известны как поэты. нас будет интересовать главным образом их музыкальная ипостась, которая в действительности была ничуть не менее важной, чем поэтическая.

2 Ср.: Hieron. Chron. Ol. 23; Marm. Par. Ol. 33; Plut. De mus. 5 p. 1133 a.

3 Ср.: Plut. De mus. 28 p. 1140 f. Однако изобрел короткую песнь, исполнявшуюся по кругу на пирах, сомнительно. К. Циглер восстанавливает имеющуюся здесь в тексте Плутарха лакуну

словом *amphisbeteitai* — «*Морские*»<sup>10</sup> Plutarchus Ed. K. Ziegler, M. Pohlenz. Lipsiae, Teubner, 1966. P. 23.

4 Paus. 3, 13, 3—6: *Улдорий* *Аскома* на Карнейского.

5 *Г. Бузо*

большинство исследователей принимают ее: Thomson G. *Studies in Ancient Greek Society: I*. London, 1954. P. 466; Chrimes K. M. T. *Ancient Sparta*. Manchester, 1952. P. 206; Hixley G. L. *Early Sparta*. London, 1962. P. 49; Kiechle F. *Lakonien und Sparta*. München, 1963. S. 201; Cartledge P. *Sparta and Lakonia*. London, 1979. P. 128.

6 Meritt B. D. *The Spartan Gymnopaedia* // CPh. 1931. Vol. 26. P. 70—84; Wade-Gery N. T. *A Note on the Origin of the Spartan Gymnopaediai* // CQ. 1949. Vol. 43. P. 79—81.

7 *Фр. Эр* с дан

36; Iustin. 3, 5; Apollod. ap. Strabo 8. 4, 10 y. 362 = FgrHist 244 F 334. Овидетельство Павсания (4, 15, 1) о ее начале в 685 г. до н. э. (XXIII Олимпиада ) звучит диссонансом

8 *Некото*

происхождения Тиртея, на мой взгляд, неосновательны Овида, называющий его «лаконским или милетским элегическим поэтом и авлетом» (4, 610, 5), *ниже* повторяет хорошо известную

9 Starr Ch. G. *The Credibility of Early Spartan History* // *Historia*. 1965. Bd. 14. P. 266.

10 West M. L. *Alcmanica I. The Date of Alcman* // CQ. 1965. Vol. 15. P. 188—202; Harvay F. D. *Oxyrhynchus Papyrus 2390 and Early Spartan History* // JHS. 1967. Vol. 87. P. 69.

11 Bowra C. M. *Greek Lyric Poetry*. Oxf., 1961. P. 58 ff.; Page D. L. *Alcman: The Partheneion*. Oxf., 1951. P. 54—56.

12 Woodburv L. Helen and the Palinode // Phaenix. 1967. Vol. 21. P. 157—176.

13 Wide S. Lakonische Kulte. Leipzig, 1893. S. 340—346; Cartledge P. Op. cit. P. 121.

14 West M. L. Stesichorus redivivus // ZPE. 1969. Vol. 4. P. 148.

15 Cartledge P. Op. cit. P. 128.

16 Bockisch G. Harmostai (431—387) // Klio. 1965. Bd. 46. S. 129—239; Глова Л. Г., Алексеева И. А. Организация спартанской державы (гармония гармоничности) // Вестник МГУ. 2013. Т. 48. Кн. 1. С. 90—101.